



Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

Latinoamericano Contemporáneo.

Tesis Doctoral

Título. Hacia el Jardín de la Tierra sin Mal.

La Pasionaria o Mburucuyá.

Estudios iconográficos de la región guaranítica. Aportes al Arte Latinoamericano Contemporáneo.

Doctorando: María de las Mercedes Schoenemann

Directora: Lic. María Clara Paleo

Co Director: Dr. Daniel Bellinche.

Fecha: Diciembre 2019.

Dedicatoria:

A mis hermanos Guaraníes porque al mantener viva su cultura,
Generosamente han permitido mirarme en el *Tape Kue*.

Agradecimientos

Después de un largo período de trabajo, aspiraciones y propósitos, no solo intelectuales, son muchas las personas que sentimos nos han acompañado en ese camino sinuosamente espiralado donde hemos compartido ideas, reflexiones, horas de trabajo y ¡muchas, muchísimas imágenes! Todas ellas dejaron una huella en mí que agradezco profundamente. Tarea ardua, casi imposible visibilizar a ese grupo cálidamente humano, tan necesario.

Tengo una deuda especial de gratitud con la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y el Posgrado al que accedí por la entonces Decana, Mariel Sciafardo, este trabajo es mi devolución.

Recuerdo agradecida a Leticia Muñoz Cobeñas y a Mercedes Perez Meroni, por su reconocimiento generoso. A los profesores de las Cátedras del Doctorado. A Darko Sustercic por su confianza, a Bartomeu Meliá, amigos y colegas de la UNAM de Misiones. A los Mbyá Néstor Brites e Isabel Aquino porque me llevaron de la mano hacia sus riquezas, a Luisa y Rita Bulffe, Maris y Juan Esquivel Vera y Carlos Rodríguez por su generosidad al compartir mis viajes junto a Analia Rodríguez y a Graciela Galván. A mi amable compañera del Doctorado, Liliana Chacón Solís. A las artistas visuales, Marcela Cabutti, Laura Galleazzi y a las talentosas creadoras de nuestra moda, Mariana Cortes, Morena Toro y Lili Cantero, por todas ellas siento una especial admiración y gratitud por la apertura y disposición a colaborar en mi trabajo. A Florencia Verniaug por sus diligencias entre especialistas de la moda, como ella. A las colaboradoras en el diseño y la fotografía, Eleonora Calderón, Romina Caruso, Milagros Ragonese y Lucrecia Gimenez.

Muy especialmente agradezco a mis Directores María Clara Paleo y Daniel Bellinche, por sus sabias sugerencias y necesario estímulo.

Dedicatoria.

Agradecimientos

Diseño de la Investigación

Introducción..... 10

*Estado de la investigación sobre el tema.

*Justificación y fundamentación del problema. Objetivos.

*Sustento teórico y fundamentación de las hipótesis.

*Metodología y delimitación.

INDICE GENERAL

Prólogo	22
---------------	----

Parte I

La Pasionaria o Mburucuya. Representaciones

Contemporáneas

Capítulo 1. La Pasionaria de Puerto Madero	25
1.1 Cuando una escultura habla.....	25
1.2 La mujer española con nombre de flor americana.....	28
1.3 Otros artistas representan La Pasionaria o Mburucuyá.....	29
1.3.1 El caso del Taller Arq-Art.....	29
1.3.2 Un artista de los confines. Miguel Hachen.....	32
1.3.3 El arquitecto de la metrópolis: Gaudí. La casa Vincens.....	33
1.4. La Fashion Art Design. Lo étnico: Colecciones Argentinas y Paraguayas.....	35
1.4.1 El Ñandutí.....	36
1.4.2 Manos de mujeres re elaboran una técnica textil.....	36
1.5 El Palacio del Congreso de la Nación Argentina.....	40
1.6 La Filatelia.....	42
1.7 Literatura y Cine.....	43

Parte II.

Las imágenes tienen historia

Capítulo 2: Recorrido histórico	46
2.1 Primeros registros literarios y gráficos de la Pasionaria o Mburucuya.....	46
2.2 Las Expediciones científicas al Nuevo Mundo.....	47
2.2 La creación de los primeros Herbarios.....	49
2.4 El efecto del viaje de imágenes de especies americanas hacia la metrópolis	53
2.5 Jesuitas y monjes botánicos.....	54
2.6 El Hermano Pedro Montenegro y sus Pasionarias.....	55
Capítulo 3: El peregrinar de las imágenes.	58
3.1 Las órdenes mendicantes.....	61
3.2 Los Conventos, lugares claves. Las paredes como soporte de las imágenes	64
3.3 Flujo y reflujo. El peregrinar de una imagen y su regreso multiplicado.....	75
3.4 Travesía e impacto de nuestra flor americana.....	77
3.5 El mercado del arte y las políticas de uso de las imágenes. Otros datos sobre envíos y contratos.....	79
3.6 El Grabado como fuente y recurso visual y gráfico.....	81
Capítulo 4: Los motivos florales	83
4.1 La ornamentación floral.....	83
4.2 Simbolismos florales.....	84

4.3 La Pasionaria mística, la flor del mundo cristiano.	
Desplazamientos simbólicos.....	85
4.4 Motivos florales en templos jesuíticos. Decoraciones.....	92
Capítulo 5: Mirar desde América. El Barroco. Los Jesuitas.....	100
5.1 Un nuevo ciclo.....	100
5.2. La Retórica Barroca en los pueblos misioneros del Guairá.	104
5.3 La imprenta misionera, herramienta para la difusión.	108
5.4. Readaptación y transformación de los modelos europeos en las publicaciones misioneras.....	111

Parte III

Los Pueblos guaraníes. Habitantes de la región Del Guayrá.

Capítulo 6: El barroquismo prehispánico.	114
6.1 Los guaraníes y sus diseños cesteros.....	116
6.2 Descripción de los diseños.....	116
6.3 El Ethos barroco.....	122
6.4 Lo que todavía nos dicen los guaraníes.....	126
6.5 Carácter y mística guaraní. Los rituales.....	129
6.5.1 Imagen <i>payé</i> y culto a los huesos.....	131
6.6 ¿Es el Mburucuyá o Pasionaria parte de un ritual?	137
6.7 El barroco misionero.....	140
6.8 La Tierra sin Mal.	144

Capítulo 7: El regreso al presente. Neobarroco y Neo guaraní.	146
7.1 Barroco y Vanguardias latinoamericanas.....	146
7.1.2. Las décadas siguientes.....	160
7.3 Barroco y Neobarroco. Resignificaciones contemporáneas.....	162
7.3.1 La retórica del Barroco y Neobarroco.....	164
7.4 El Arte como dispositivo de democratización y participación.	165
7.4.1 Neoguaraní, estética emergente. Arte entre fronteras.....	170
7.5 Matriz simbólica y arte contemporáneo.....	173
7.5.1 Nuevas Pasionarias.	175
Conclusiones.....	180

Anexo	185
1- Notas	
2- Glosario de Voces Guaraníes	
3- Entrevistas	
4- Museos	
5- Bibliotecas	
6- Tesis consultadas.	
7- Diccionarios	
8- Revistas.	
Bibliografía.....	204

Introducción

Estado de la investigación sobre el tema

Los antecedentes sobre nuestro tema de investigación los encontramos en diversas fuentes y documentos en relación a los hechos históricos que han generado las nuevas miradas sobre las producciones artísticas americanas. El arte americano o colonial constituye un amplio campo de reflexiones y planteos teóricos sobre las manifestaciones artísticas producidas entre los siglos XVI, XVII Y XVIII en América después de la conquista española. Viajaron a las colonias artistas que ejercieron docencia en los talleres de los principales centros colonizados y evangelizados, enseñaron a indios, criollos y mestizos. Los nuevos artistas americanos fueron el germen de este arte colonial, al incorporar elementos de sus ricas cosmovisiones indígenas. Si bien aprendieron técnicas europeas y siguieron la temática impuesta, mediante su creatividad y condición de artistas resolvieron las dificultades con gran acierto a través de los materiales autóctonos que solo ellos conocían. Las similitudes y parentescos con las obras europeas fueron diluyéndose, metamorfoseándose hasta generar un arte distinto al peninsular.

En nuestro país, al inicio de siglo XX ante los festejos del Centenario de la Independencia, es el momento cuando encontramos los primeros antecedentes en los que se busca otorgar un espacio de autonomía a nuestro arte y a nuestra imagen.

Al considerar los estudios iconográficos un trabajo pionero lo hallamos en la búsqueda y en los registros que realiza el tucumano Ricardo Rojas, 1930, *Silabario de la decoración americana*, en la que se define como un intérprete del mestizaje. Recorre el pasado ligado a lo indígena y a lo folclórico alimentado por intensos lazos de solidaridad con los peruanos Luis Valcárcel y Uriel García. Ello permitió que conjuntamente conformaran un archivo de fotografías y documentación arqueológica de las obras del mundo indígena. Dentro de la efervescencia de estos años, el cine incipiente en nuestro país deja un hito en la obra del cineasta Alcides Greca, dedicado a estudiar en su Santa Fe natal, vestigios entre los mocovíes que inspiraron su film *-El último malón-* 1917.

Los antecedentes en la arquitectura manifiestos en las obras de los primeros arquitectos y cineastas quienes re descubren el barroco, a través de las cuyas huellas presentes en la arquitectura, iniciaron un camino de compenetración entre lo indígena y lo colonial. Caso a considerar es el del arquitecto Angel Guido, 1929, *La influencia india en la arquitectura colonial* y su hermano Alfredo y el arquitecto Martín Noel. El llamado Neocolonial y las reflexiones teóricas de fuerte matiz americanista, serán traducidos en la imagen de los artistas durante los primeros veinte años del S.XX sumado al re descubrimiento del barroco subsumido y olvidado durante el anterior siglo por el avance de la Ilustración.

Sobre los análisis iconográficos en general, son antecedentes los aportes reunidos a lo largo de treinta años por Erwin Panofsky, 1955, *El significado de las Artes Visuales*; 1972, *Estudios sobre iconología* y la valiosa y vasta obra de Ernst Gombrich, 1994, *Imágenes Simbólicas*, 1992; *Lo que nos cuentan las imágenes*; 2003, *Arte e ilusión*. Si bien estos antecedentes nos han formado en cuanto a la percepción de la imagen, están en relación con el arte europeo y su metodología no abarca la realidad americana.

En cuanto a los antecedentes en los estos estudios iconográficos en nuestra región, los encontramos en Héctor Schenone, 1998, *Iconografía del arte colonial*. Adolfo Luis Ribera, 1983, en los estudios sobre el grabado en las misiones, y la obra imprescindible de consulta del padre Guillermo Furlong, 1969, *Historia Social y cultural del Rio de La Plata. 1536-1810*.

Otro aspecto a considerar se refiere al arte de las Misiones jesuíticas en el área guaranítica, podemos decir que nos apoyamos en la documentación que comienza a organizarse a partir de la reconstrucción de las ruinas desde 1886. Durante el rescate de los conjuntos arquitectónicos misioneros, a partir de ese año, aparecen fragmentadas, las imágenes guaraní jesuíticas ubicadas en los pórticos y columnas. Conformado un primer relevamiento sistemático del período misionero hasta la Expulsión de los jesuitas en 1767, y sus derivas posteriores. La reconstrucción y restauración ha sido intensa, no solo de los templos, sino también de las imágenes halladas en los sitios, guardadas con suerte en museos o halladas en las capillas domésticas, hoy en pleno estudio. A medida en que se difunden las investigaciones continúan apareciendo

piezas de gran valor que son investigadas con nuevas tecnologías. Igualmente faltan estudios que complementen los registros de datos básicos de las imágenes con los de las fuentes documentales. Esto permitiría sostenerlos teóricamente por un lado y por otro, al utilizar una metodología más adecuada a estas producciones, contextualizarlos dentro de los procesos de creación vividos por los productores. Por estas razones expresadas con fines descriptivos y no justificativos, los antecedentes valiosos los encontramos en los estudios realizados por el Dr. Bozidar Darko Sustercic, 2010, quien ha manifestado apoyarse en las “escasas islas de documentación”, sus obras, 2014, *Templos Jesuíticos guaraníes*; 1997, *Problemas metodológicos en el Arte Jesuítico guaraní*; 2010, *Imágenes guaraní- Jesuíticas*, son los antecedentes de importancia.

Una situación muy diferente sucede en el área andina donde los estudios iconográficos son algo más abundantes, constituyéndose en un antecedente y referencia indispensable la obra de: Teresa Gisbert. 1980, *Iconografía y mitos indígenas*; 2001, *El Paraíso de los pájaros parlantes*.

En los aspectos antropológicos la vasta obra de Bartomeu Meliá, conforma una fuente de alto valor documental por sus vivencias junto a los pueblos guaraníes. Meliá.2016. *Camino Guaraní, Guaraní Rape*, un compendio actual sobre los aspectos fundamentales de la cultura guaraní, como también la Tesis doctoral de Graciela Chamorro, 2004, *Teología Guaraní*.

1-Hipótesis general.

1-La Iconografía de La Pasionaria o *Mburucuyá*, utilizada en el arte americano vuelve a surgir revitalizada en las producciones del Arte contemporáneo al integrar la matriz cultural de los pueblos originarios, en este caso del mundo guaraní.

2- Ajenos a los contenidos que la cargaron de simbolismos religiosos, los artistas actuales, depuran la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*, devolviéndole su belleza natural donde los atributos religiosos están ausentes.

3-La producción de un objeto artístico ya sea una imagen pictórica, escultórica u ornamental manifiesta la especificidad propia de la cultura a la que pertenece en su dimensión estética, y trascendente.

Objetivos

Objetivo General:

-Analizar las resignificaciones de la iconografía de la Pasionaria o *Mburucuyá*, a partir de sus raíces americanas, en particular de la cultura guaraní, transitando un eje pasado-presente hasta las producciones del Arte contemporáneo.

Objetivos específicos:

-Describir las características de las representaciones iconográficas en las producciones artísticas contemporáneas de la Pasionaria o *Mburucuyá*-

- Analizar y reseñar en un recorrido histórico, la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*.

-Interpretar las políticas de uso de la mencionada imagen, dentro del contexto evangelizador colonial.

-Considerar la importancia de los simbolismos florales dentro del arte en general y en particular en el arte de los templos misionales.

- Sustentar el trabajo de análisis de las imágenes desde perspectivas metodológicas adecuadas a la realidad de las producciones coloniales e indígenas.

-Explicar y reseñar la relación vida-naturaleza-ritos a partir de la iconografía de la Pasionaria o *Mburucuyá* en la cultura guaraní.

-Justificación y fundamentación del problema.

Para realizar una justificación y fundamentación de la situación problematizada en esta investigación en la que abordamos el análisis iconográfico de la

Pasionaria o *Mburucuyá*, debemos considerar las instancias que nos llevaron a elegir este tema de investigación

Hacia el año 2009, el concurrido Puerto Madero de la ciudad de Buenos Aires en Argentina presencié, en uno de sus diques, la colocación de una escultura de grandes proporciones realizada en acero en la Metalúrgica Sirk-Peiffer y Pérez. Una flor de color rojo metalizado, inspirada en la flora nativa americana, llamada Pasionaria o *Mburucuyá* para los pueblos guaraníes. La misma se encuentra apoyada sobre el suelo, sin pedestal, en un sector dedicado a mujeres destacadas, tanto en el ámbito social como artístico, científico y político, en la cultura de nuestro país. La intersección de las calles Pierina Deallessi y Mariquita Sánchez de Thomson nos dan la ubicación precisa, sobre la calle Grierson 255.

Floreció entre el cemento, en el Dique 4, rodeada de edificios de vidrio y aluminio, en un sitio que permite recorrerla, rodearla, para observar y analizar todos los detalles de las piezas que la componen.

Fruto del talento de una artista platense, Marcela Cabutti, "La Pasionaria" fue premiada durante el Primer Concurso a cielo abierto, Organizado por la empresa Arnet Telefónica de Italia y ha sido el disparador de este trabajo de Tesis.

Disparador en tanto esta obra, generó una serie de preguntas sobre su presencia y su ubicación en tan especial lugar, por contener en sí misma importante carga simbólica por un lado y por otro por la propia factura y dimensiones de la obra mencionada.

El propósito, fue ir al encuentro de las respuestas al avanzar en la investigación, enfocada en las representaciones iconográficas de "La Pasionaria o *Mburucuyá*", sin imaginar cuán lejos nos proyectaríamos. Y lo que le otorga mayor relevancia, cuantos nuevos interrogantes surgirían impulsándonos a momentos significativos dentro de la investigación.

Desde el posicionamiento asumido consideramos que si esta investigación fuera pertinente, con ella y el material aquí reunido, consecuente a las búsquedas realizadas, fertilizaríamos el corpus de conocimientos sobre el

Arte americano. Arte gestado desde un origen legitimador de autonomía e independencia.

Dentro de esta perspectiva, al conocer el origen autóctono de la planta de Pasionaria o *Mburucuyá*, habitante de la selva amazónica, nos proyectamos hacia la cultura guaraní, con quien comparte el mismo hábitat.

Los estudios iconográficos realizados dentro del área física de trabajo, la región habitada por el remanente de la cultura *Mby'á* guaraní, en Misiones, Argentina, nos llevó a plantearnos esta investigación sobre la iconografía de la Pasionaria o *Mburucuyá*, junto a las razones de su vital permanencia y el origen de sus representaciones y usos.

Nos interrogamos sobre la posibilidad de considerar dentro del arte contemporáneo, otras obras artísticas, sus aspectos simbólicos, ideológicos y contextuales, en las cuales vemos aparecer esta flor nuevamente batallando por permanecer y depurarse de atributos, que en su real naturaleza no existen.

En el arte en general, las lecturas iconográficas han ido desarrollándose con cierta intensidad a partir de los ensayos reunidos a lo largo de treinta años por *Panofsky, Erwin*, publicados en la versión española en 1955, *El significado en las Artes Visuales* donde ofrece una metodología valiosa sobre el análisis de la imagen en las obras de Arte. Las propuestas de los investigadores formados en el Instituto *Warburg*, como él, y *Gombrich*, generaron desde 1990, la revalorización de su trabajo pero desde otras perspectivas superadoras. Sin embargo las dificultades con que nos encontramos dentro de la Historia del Arte, cuando analizamos la imagen colonial, y en este caso la de la Pasionaria o *Mburucuyá*, cuya presencia atraviesa aquellos tiempos, no son resueltas solo a través de esos enfoques metodológicos. La originalidad del arte nacido en las colonias presenta diferencias notables con los modelos europeos y requiere de nuevos enfoques para su estudio. Esta es la razón por la que adherimos a planteos metodológicos diferentes para el análisis de las obras producidas en el área sudamericana.

La Iconografía de la pasionaria o *Mburucuyá* tiene una carga simbólica con gran profundidad temporal y se adentra en la historia de los pueblos originarios de América. Los primeros registros gráficos y literarios nos enfrentan a la

necesidad de analizar la imagen, su simbología y aquellos aspectos contextuales que la atraviesan. Este análisis, consideramos, debe abordarse a través de los textos y de las políticas asumidas en relación a las imágenes durante la colonización, y a nuestra flor en particular. De este modo nos explicaríamos la presencia de la Pasionaria o *Mburucuyá* hasta el presente.

En este mismo sentido se considera el mundo de la moda, en su fase artística más creativa, el movimiento *Fashion Art Design*, lo que constituye también un aporte inclusivo en nuestro trabajo. Reconocemos la importancia que la moda tiene dentro del mundo cambiante de nuestra sociedad al invadir nuestras vidas continuamente con sus propuestas.

- Metodología y delimitación

La metodología implementada ha sido diseñada a través de tres ejes articulados. Por un lado el análisis iconográfico de las obras contemporáneas, con la visita al sitio de emplazamiento de la escultura de la "Pasionaria" de Marcela Cabutti, las entrevistas a esta artista y a la directora del Taller Arq Art y de las artistas de la moda, Mariana Cortés, Guadalupe Quiñones y Lili Cantero.

Se delimitó el campo de las producciones a lo plástico visual, si bien de manera complementaria se han citado obras de la literatura y del cine.

Los datos, registrados permitieron describir las características formales, cromáticas, funcionales y simbólicas de la imagen de La Pasionaria o *Mburucuyá* dentro del contexto social. Y por otro lado, las relaciones ideológicas y de género que fundamentaron en los productores, la elección de esta temática.

Otro eje que podemos denominar histórico, ha sido conformado por las fuentes documentales consultadas. La consulta inicial, enfocó los textos sobre los primeros estudios realizados de la planta durante los viajes científicos botánicos al Nuevo Mundo. La participación de las órdenes religiosas en dichos

estudios y en las políticas de uso de la imagen, nos llevó a conocer las estrategias elaboradas sobre las imágenes en general y los envíos de las obras de arte a las colonias. De este modo pudo definirse de que manera la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*, gravitó con fuerza en la tarea evangelizadora, difundiéndose más allá de las colonias. Al considerar la tarea de la Compañía de Jesús en la zona del *Guayrá*, se atendieron aquellas temáticas barrocas desarrolladas mediante su retórica de la persuasión, plasmada en lo arquitectónico, en lo ornamental y en la imaginería.

El último eje es nuevamente el trabajo de campo realizado a la par del descrito para las obras contemporáneas. Dicho trabajo ha sido materializado a través de los datos registrados en los sitios misionales de Argentina y Paraguay. De igual modo se extrajeron datos durante las experiencias dentro del grupo *Mby'a* de Misiones en Argentina, con visitas de reconocimiento de la flora a través de una experimentada herborista guaraní. El participar en la vida de una aldea *Mby'a* nos proveyó de información para adentrarnos en su mística y en el mundo de los rituales.

Los registros fotográficos, observaciones directas y elaboración teórica del material obtenido, facilitaron desde la descripción de las características halladas en la imagen a través de la historia, realizar posteriormente una tarea interpretativa de las condiciones de producción de la iconografía mencionada.

Se recogen estos datos de fuentes primarias y secundarias, bibliografía específica y experiencias *in situ* dentro de los grupos *Mby'a* guaraní. De igual modo, se hizo en las expresiones artísticas de esta cultura para establecer relaciones de significado, en las que ellas refuerzan la idea de autonomía como valor y resistencia a la influencia de las escuelas artísticas europeas.

De interés metodológico son las relaciones que establecimos con otras expresiones visuales de los *Mbyá*, como es el caso de la cestería, actividad que nos ofrece una serie de datos sobre la actitud del guaraní para interpretar la ritualización de las imágenes que producen actualmente y que viene desde los tiempos originales.

Por último, puntualizamos que esta investigación ha reunido los resultados descriptivos del trabajo de campo realizado en las Misiones Jesuíticas de San Ignacio *Miní*, Santa Ana y Loreto en Argentina y San Cosme y Damián, Santísima Trinidad del Paraná y Jesús de *Tavarangué* en el Paraguay.

Planteamos por lo anteriormente fundamentado, el desarrollo de un estudio de casos específicos registrados durante la influencia del barroco en los elementos fitomorfos ornamentales, hallados en los templos misioneros, cuya presencia nos lleva al mundo guaraní. Dentro de esta cultura consideramos las características de los rituales, indagando su origen dentro de la mística que la caracteriza. Participar de experiencias dentro del grupo *Mbyá* actual, como anteriormente lo explicitamos, fue de gran importancia para conocer el uso y la utilización de esta planta.

En cuanto a la delimitación de lo problematizado señalamos que, esta investigación no pretende profundizar en las cuestiones botánicas de la planta de la Pasionaria o *Mburucuyá* (Taxonomía, clasificación, componentes, descripción de especies, etc.). Solo consideramos aquellos detalles afines a los objetivos planteados. De igual modo, no enfatiza en los abordajes clásicos que determinan los niveles pre iconográfico, iconográfico e iconológico para permitir aflorar lo no visto y percibido hasta el momento en esta imagen. Dentro de la temática barroca no abarcamos la música, tan importante en los pueblos Guaraníes, para mantenernos dentro del campo de las producciones visuales.

No buscamos generar un mero dossier de imágenes de tipo acumulativo, sino profundizar en los aspectos simbólicos y en los niveles de densidad informativa que se encuentran en las imágenes de la Pasionaria o *Mburucuyá*. El acercamiento a la cultura guaraní no pretende entrar de lleno en el campo etnográfico ni antropológico, tan solo lo suficiente para conocer la espiritualidad de la cultura guaraní, cuyos valores se reflejan en las expresiones estéticas que nos motivan.

-Sustento teórico y fundamentación de las hipótesis

Nos hemos apoyado para realizar esta investigación en la perspectiva metodológica, en la obra de la Dra Roxana Inoub. 2014, Cuestión de Método estudiada en la cátedras de Metodología de la investigación, en el material de la cátedra y la bibliografía sugerida. En la cuestión Iconográfica, el sustento teórico proviene de los antecedentes mencionados, (ítem: antecedentes.) con una variable conceptual sobre la materialidad de los objetos de estudio, la noción de *Agency*, o agencialidad del antropólogo A. Gell, 1998 *Art and Agency*. Las reformulaciones y re lecturas sobre las cuestiones materiales de las obras del período colonial, se referencian en los estudios realizados en el área andina, los cuales refuerzan nuestras hipótesis, entre ellos los planteos de Denise Arnold, 2016, *Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes*; Gabriela Siracusano, 2008. *El Poder de los Colores* y Sustercic, Bozidar Darko, 2010. *Imágenes Guaraní Jesuíticas*.

Para la fundamentación de las hipótesis de trabajo, encaramos inicialmente un sondeo básico para ir complejizándolo durante el trabajo de campo. Hemos analizado opiniones, razones, argumentaciones y fuentes, teniendo en cuenta las perspectivas individuales y colectivas, en cuanto a la utilización de la imagen de estudio. Los análisis del material recogido fue cotejado de manera continua con las hipótesis para comprobarlas, re elaborarlas o refutarlas.

-Marco Teórico

Nos hemos apoyado en investigadores con quienes compartimos la necesidad de profundizar en la información existente sobre las obras del arte contemporáneo, especialmente aquellas portadoras de rasgos orgánicos ligados a la naturaleza de nuestro entorno. Especialmente las configuraciones estéticas cuyo motivo expresa la flor de la Pasionaria o *Mburucuyá*, son analizadas como imágenes- objetos, si bien se tienen en cuenta los aportes valiosos de los sistemas de los estudios iconográficos, nos centramos en los aspectos materiales como condensación de conocimientos invisibilizados. Estos provienen de los saberes previos de sus productores indígenas

imbricados e interactuando con su universo espiritual, de allí que se infiere el carácter indicial de los objetos que pretendemos analizar. La obra de Panofsky, 1955, 1982, sobre estudios iconográficos ha sido una base de referencia sobre la que nos apoyamos para identificar cuáles son aquellos aspectos que quedan fuera de estos análisis y profundizar en nuevas propuestas y especulaciones metodológicas en relación a la imagen colonial.

En la zona del *Guayrá*, donde ubicamos los orígenes y la genealogía de estas imágenes, los estudios iconográficos son escasos y los existentes nos muestran un vacío importante al seguir modelos y metodologías que no llegan a atender las particularidades que nuestras expresiones encierran. Esto es generado al desatender elementos de originalidad y rasgos diferenciadores propios de nuestras culturas indígenas, considerando los procesos creativos de los productores dando vuelta la trama para ver aquello que no se ve pero se presiente. Para profundizar en nuestra propuesta, nos apoyamos en el modelo conceptual sobre el arte guaraní jesuítico para el análisis de las obras coloniales, de Darko Sustercic, 2010. Su metodología de avances en diferentes niveles nos ha llevado a generar cierta densidad informativa en relación a las imágenes. Del mismo modo esta mirada nos permitió profundizar en los procesos creativos de los indígenas, impulsando la reflexión interpretativa de las manifestaciones iconográficas abordadas. Ha sido de valor considerar las nuevas sugerencias metodológicas propuestas por Denise Arnold, 2016, sobre los estudios iconográficos centrados en la carga presente en la materialidad de los objetos. Gabriela Siracusano, 2008, sobre los estudios del color en el área andina, es un exponente en este sentido. Los estudios antropológicos de Bartomeu Meliá, 2016 y Graciela Chamorro, 2004, configuran las columnas que sostienen con sus experiencias entre los guaraníes, el eje filosófico - antropológico para el conocimiento de la cultura guaraní.

Para profundizar y establecer relaciones con otros registros visuales nos referenciamos en la obra de Carlos Mordo, 2000, *El cesto y el arco, metáforas de la estética Mby'a- Guaraní*. y en la de la Dra Adriana Marelli, 2011. *Herramientas para comprender el arte Mbyá – Guaraní*, para los diseños cesteros y la sinonimia entre música y cestería.

Los aspectos ligados a los rituales son sustentados desde la obra de Guillermo Wilde, 2009, *Religión y poder en las misiones de Guaraníes*, de Mircea Eliade, 1998, *Lo sagrado y lo profano*, y *Mito y Realidad*, 1992, complementado con los estudios sobre las sustancias *enteógenicas* de uso en los rituales.



Prólogo

El desarrollo de esta investigación ha sido diseñado, considerando tres grandes bloques de trabajo.

La Parte I, en la que abordamos la obra de arte en la contemporaneidad, específicamente en lo temático, *La Pasionaria* o *Mburucuyá*, ha configurado el motivo central de estudio. Dentro de un proceso analítico, profundizamos en la visión del artista, como sujeto político y social en su entorno específico y en las resonancias de algunas producciones.

En la fase descriptiva incluimos obras de arte plástico visual, complementado con lo literario y cinematográfico donde la iconografía de *La Pasionaria* o *Mburucuyá*, está presente en un despliegue de importantes significaciones. Desde este recorrido habilitamos la dimensión interpretativa, apoyándonos en las fuentes necesarias para tal fin.

En la Parte II nos dedicamos desde una perspectiva histórica a los motivos florales, que en los estudios iconográficos, tienen un largo peregrinar. En el caso específico que nos convoca, este motivo se ha cargado de significaciones nuevas, movilizadas por intenciones diversas, en cuyos desplazamientos simbólicos centramos nuestro interés.

La historia de nuestro continente americano, con sus heridas y quiebres pareciera mantener un diálogo permanente entre el pasado y el presente en las manifestaciones artísticas. Las diversas culturas que lo habitan han sido caracterizadas por su rica diversidad, como un gran mosaico donde no podemos tener una mirada homogenizadora y única. La imagen, motivo de nuestro estudio, nos convoca en sus particularidades a considerarla dentro del contexto vital de origen. El analizarla desde su genealogía en forma pormenorizada facilitó el registrar los usos, funciones y simbolismos dentro de las representaciones estéticas.

La documentación consultada, permitió llegar a los momentos de la evangelización, caracterizada por la constante tensión entre centro y periferia. Analizar cómo ha funcionado la imagen dentro del ambiente colonizado,

generó la posibilidad de registrar los envíos desde la metrópolis de las imágenes con destino a los pueblos misioneros en general, y particularmente a las misiones de guaraníes donde indígenas y Jesuitas, de la mano del barroco, conformaron la nueva realidad del mundo colonial.

Este momento fue importante para ir más allá y sumergirnos en el mundo pre existente de la cultura guaraní y dentro de ella, el remanente de la etnia *Mby'a* guaraní. Explorar su universo de creencias, nos acercó a una de las más arraigadas cuya vigencia se mantiene hasta el presente, la búsqueda de la Tierra sin Mal, el *Ivy mara'é'i*.

Estas cuestiones han conformado la Parte III, de este trabajo, junto a las manifestaciones del barroco y neobarroco a través de las cuales regresamos nuevamente al presente.

Nos planteamos la presencia activa o en latencia de una matriz cultural como un reservorio simbólico subyacente en esta cultura, mediante la reflexión sobre la pervivencia de la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*. La permanencia en constante flujo al habitar lo cotidiano su vegetalidad, otorga la dinámica necesaria a la energía creadora manifestada entre los pliegues y repliegues barrocos de nuestra realidad americana. Puja esta matriz por manifestarse, a veces de manera evidente, y otras desde lo invisible, como sucede en algunas obras del arte contemporáneo, donde las razones expresadas por sus autores, parecen flotar sobre un terreno cambiante, atravesado de fuertes matices ideológicos y estéticos en el que se opacan sus raíces autóctonas.

¿Qué es la Tierra sin Mal? ¿Porque necesitamos arribar a estos conceptos tan arraigados en la cultura guaraní? ¿Qué importancia tienen los rituales en ella? Esperamos a lo largo del trabajo responder a las indagaciones planteadas.

Fue necesario buscar datos específicos desde otras disciplinas, como la etnografía y la botánica, sumados a los encontrados en los primeros estudios científicos, donde se registra, literaria y gráficamente, la imagen de La Pasionaria o *Mburucuyá*. Esta huella prometedora nos llevó a avanzar por un camino impredecible en los primeros momentos. La imagen nos dice Ranciére¹,

¹ Ranciére Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. P.27.

2011, “nunca es una realidad sencilla”. Dentro de esa complejidad fuimos más lejos aún como anteriormente puntualizamos, hacia las creencias de una cultura que hoy agoniza en medio de múltiples dificultades, tan americana y tan necesaria, la de los *Mby’a* guaraníes. La mayor parte de las experiencias las hemos realizado dentro de este grupo en Misiones, Argentina.

Pertenecen todos a la etnia guaraní, los actuales, Paí taviterá, Los Aché, los Avá y los Mbyá. Por eso, nos referimos muchas veces en un sentido general mas abarcante, a los guaraníes y en lo particular a los Mbyá.

Conocer los desplazamientos simbólicos vividos en la época de la colonización y evangelización, trajo de su mano al Barroco como temática y como actitud, no solo vigente en la actualidad, sino como un modo de ser y de estar en estos “confines”. De hecho planteamos el Neobarroco como su manifestación actual en las producciones de varios artistas.

Explicarnos, desde este Sur que habitamos, la realidad de nuestras producciones, continuamente re vitalizadas en los motivos artísticos, plantea un horizonte abierto a futuras investigaciones.

Parte I

La Pasionaria o Mburucuya. Representaciones Contemporáneas



Capítulo 1. La Pasionaria de Puerto Madero

1.1 Cuando una escultura habla

Han pasado años de historia desde aquel momento cuando hombres barbados, portando espadas y cascos relucientes, descendieron en las costas del sur atlántico en territorio americano. Llegaron por el recodo del “Riachuelo de los Navíos” y construyeron en 1534 el Fuerte y Ciudad de Nuestra Señora del Buen Ayre. Los relatos del primer cronista del Río de la Plata, Ulrico Schmidl², conforman a la vez los primeros datos sobre el lugar, y x lo tanto al estar ilustrados con grabados, estas son las primeras imágenes de aquellos tiempos. El Río de La Plata había sido descubierto por Solís, veinte años antes

² Ulrico Schmidl. 2016. *Derrotero y viaje a España y a Las Indias*.

que el cronista dejara sus testimonios. Destrucción, re fundación y nuevos poblamientos son los inicios de este lugar donde recién en 1872 se construye un puerto con su muelle y los depósitos de las Catalinas. Como respetando las sombras de aquella época, se producen intentos de mejoramiento por necesidades funcionales, se crean *docks*, silos y molinos, que sin embargo quedan lentamente en desuso. Resumiendo estas realidades es recién en 1992, cuando aparece un Plan Maestro de modificación racional del espacio y de las construcciones, convirtiendo este puerto, en símbolo de la ciudad de Buenos Aires. Incorporada esta zona definitivamente al tejido social urbano, porta el nombre de aquel comerciante, Eduardo Madero, quien presentara después del ingeniero Huergo, un proyecto de renovación. Hoy es un paseo lleno de lugares de recreación y obras de arte desde la arquitectura a lo Plástico visual con emplazamientos estratégicos. La ciudad de Buenos Aires con su puerto, con su historia, con su espacio y su tiempo, nos sorprende siempre de manera inevitable.

Es el caso específico de- La Pasionaria -de Marcela Cabutti, artista formada en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, UNLP, con perfeccionamientos fuera del país. Una escultura, emplazada en el año 2009, convocante por su tamaño, color y estructura, fue observada, analizada y registrada por medio de fotografías. El rojo intenso metalizado va de la mano de las razones expresadas por la autora que van a fundamentar la elección del tema: Representar a “La Pasionaria Española” sobre quien volveremos.

De función conmemorativa, se inspira en una flor perteneciente a la flora nativa americana, que desde su pequeño tamaño es llevada a una escala que visualmente resulta atrapante, subyuga desde lo formal y cromático. Un tema de género, definido en parte por su lugar de emplazamiento, con la intención de integrarse con su presencia, a otras mujeres argentinas destacadas en lo social, político, científico o artístico. Por esas calles caminan los nombres de Alicia M. de Justo, Azucena Villaflor, Camila O’ Gorman, Elvira Rawson, entre otros.

En la dimensión interpretativa, analizamos esta obra como un texto en el cual podemos encontrar diferentes niveles de lectura. Si consideramos la intención de la autora entrevistada en esta oportunidad en dos ocasiones, nos

encontramos con razones ligadas a lo ideológico. Sin dejar de conocer, por la estructura que en sí misma desarrolla la flor, tanto lo botánico como la asociación cristiana fuertemente impregnada en este motivo, es sin embargo elegida por Cabutti, para representar a la española defensora del sindicalismo activista, Dolores Ibarruri Gomez (1895-1989).

Brota La Pasionaria, entre el puerto y sus dársenas, en sus antiguos *docks* reciclados en medio de edificios y sofisticadas viviendas, mira y nos mira encerrando nuevos significados.

La autora expresa su sensibilidad respecto al lugar, de la siguiente manera: “Imagino que quienes abran una ventana o cortina desde estos edificios cercanos y vean esta flor roja en el piso, puedan pensar que debajo de los cimientos de los edificios, hay naturaleza desatada, dispuesta a emerger de cualquier modo”[...] “Recordar que la naturaleza es siempre sorprendente. Que es increíble que de una semillita brote la complejidad de una flor. Me pareció que una flor construida en el espacio donde domina el vidrio, el metal y la velocidad, era un aporte. Para mi esta flor es eso, el rescate de cierto grado de simplicidad dentro de una trama urbana muy compleja”.

En un primer acercamiento [entrevista personal, octubre 2014], Marcela, nos habla de su niñez en contacto con la naturaleza y la compañía de un abuelo florista por lo que, su elección de una flor, para participar en ese Concurso, tiene un trasfondo profundo e íntimo.

Detectamos los diferentes niveles de lectura para realizar una interpretación más abarcativa del tema, dado que la intención de su creadora, habla por ella y de ella misma. La tarea asumida al entrar en esta fase de interpretación es penetrar en un vacío presentido por el lector.³ Ese vacío lo conforma, en parte, la paradoja a la que nos enfrentamos y buscamos desentrañar. Intentamos identificar para ello, la relación sutil que estableció entre nuestra flor y sus razones conmemorativas.

³ Eco Umberto. 1997. *Interpretación y sobre interpretación*. p. 50 -55

1.2 -La mujer española con nombre de flor americana

Al Concurso a cielo abierto 2009, *Esculturas e Instalaciones*, es organizado por la Compañía Arnet. Según expresa su reglamento de participación, la empresa de comunicaciones lo impulsó con la intención de generar un espacio donde promover en los artistas, la creatividad y la participación. En aquella instancia seleccionaron, mediante jurado, diez proyectos los cuales se exhibirían, según las bases del llamado a concurso, en paneles al aire libre, a lo largo del malecón Pierina Deallessi del Dique 4.

En la propuesta consta, que una vez “Otorgado el Primer Premio Adquisición, debería ser instalado de manera definitiva en un espacio público de Puerto Madero, al inscribirse dentro del marco del programa de festejos del 20° Aniversario de la Corporación Antiguo Puerto Madero”.

La obra premiada fue *La Pasionaria* de Marcela Cabutti. Una escultura que nos habla de pasiones, de compromisos, de mujeres llenas de ideales en diferentes contextos, en diferentes épocas. Cabutti- Ibárruri Gomez o Marcela- Dolores, muestran los hilos invisibles que tejen las historias de visiones sensibles, profundamente humanas.

Dolores nació en Gallarta, Vizcaya, en 1895, en una familia de mineros de vida llena de privaciones y esfuerzos. Pasaba largas horas atrapada por la lectura, lo que despertó su posterior frustrado sueño de ser maestra. A los quince años tuvo que salir a trabajar de empleada, de costurera, de vendedora. Las ideas marxistas especialmente, le permitieron canalizar su fuerza e ideales en las luchas en defensa de las libertades contra el fascismo. Al trasladarse a Madrid en 1931 trabajó en el periódico- *Mundo Obrero*- donde publica un primer artículo durante la Semana Santa, por lo que escoge como seudónimo para firmarlo, el nombre de *Pasionaria*. Defendió la igualdad de derechos y el restablecimiento de la democracia en España presidiendo el partido Comunista Español. Exilada por largos años en Rusia, tras la Guerra Civil española, 1936-39, regresó a su patria después de la muerte de Franco y a sus 82 años fue

elegida diputada de la Corte de los Constituyentes⁴. Su prosa apasionada, sensible y coherente la convirtió en un símbolo y referente de resistencia de la España republicana. Entre sus luces y sombras, fue rotulada muchas veces por la propaganda franquista, como una especie de anticristo, sin embargo, esta gran oradora, tenía una extraña relación con la fe, lo que nos explica en parte la elección de su pseudónimo. Este es el trasfondo, lo que subyace en la extraña paradoja. Quienes llamaron Pasionaria, a esta flor de nuestro continente, fueron españoles y religiosos. En ella encontraron los símbolos cristianos de la Pasión desplazando otros contenidos y otras místicas dentro de una cultura como la guaraní, también calificada de comunista.

1.3-Otros artistas representan a La Pasionaria o Mburucuya

1.3.1- El caso del Taller Arq.- Art

El Pasaje Rodrigo de la ciudad de La Plata, calle 51-50 entre 4 y 5, durante la primavera del año 2014, fue decorado con vistosos mosaicos realizados por un colectivo de artistas liderado por la arquitecta Laura Galleazzi. En este caso se eligió la flor del Mburucuyá o Pasionaria por otros motivos, no solo florales sino de orden técnico. Entrevistada esta arquitecta nos comenta que, si bien ella en los diseños personales sigue una línea americanista, en el mencionado caso, como propuesta para este trabajo, elige el Mburucuyá, porque en sí la flor, estructuralmente en lo formal, permite variaciones que facilitan la elaboración y enriquecen la producción de los mosaicos. Anteriormente habían realizado otros trabajos con el mismo motivo, rodeando unos canteros para la agrupación cultural- El Puente-.

⁴ En *Biografías y Vidas.com/ biografias/i/lbarruri.htm*.



Pasaje Rodrigo de La Plata



Pasaje Rodrigo. Hall central

Grupo El Puente.



Revestimiento de un cantero



Intersección de las calles 3, 48 y diagonal 77. La Plata. / 2015

Frente a las imágenes del Pasaje Rodrigo, podemos determinar las características formales de una pequeña selección de los trabajos expuestos y registrados, donde todos respetan la superposición de planos como invariante constructiva, presentando diferencias en lo cromático. Múltiples pétalos y sépalos, corolas a veces ausentes y solo, en algunos, la presencia de los estigmas y anteras de la flor. La función en este caso, es decorativa del espacio comercial, y al mismo tiempo, alegoría de la primavera.

El Pasaje, un espacio donde encontramos, además de lugares de recreación, constituye un acceso al mundo de la moda. Fue transformado en una galería de Pasionarias, cada una con la impronta personal de las artistas del colectivo.

1.3.2- Un artista de los confines.

Miguel Hachen (1962)

Entre varios artistas contemporáneos, hemos seleccionado a este muralista por trabajar, en la mayoría de sus producciones, en la zona de la triple frontera entre Paraguay, Argentina y Brasil. Esforzado, entusiasta, difunde la cultura del lugar a través de su obra, dentro del concepto denominado- Neoguaraní-(1) sobre el que volveremos, en un enclave culturalmente especial, otrora corazón de la Provincia Jesuítica del Paraguay



“Mburucuyá”



El artista realizando un mosaico. Pasionaria.

Formado en la Asociación Estimulo de Buenos Aires, ha sido galardonado en salones oficiales de Argentina y Brasil. Nuestro artista, ejerce docencia en forma comunitaria, incorpora grupos en su trabajo donde enseña los aspectos técnicos que fundamentan también y esencialmente en lo temático, el propio lenguaje visual que comparte en los lugares donde se lo convoca.

1.3.3 El arquitecto de la metrópolis: Gaudí. La casa Vincens

En la primera casa encargada a Gaudí cuando apenas había obtenido su título de arquitecto en 1878, realizada entre 1883- 1888, encontramos una sala donde las bellas Pasionarias aparecen en medio de esta casa florida. La sala de la primera planta, reservada a los aposentos para el descanso familiar, ha sido decorada con esgrafiados representando zarzas, juncos y helechos junto a las Pasionarias. Debido a la profusa decoración vegetal, la casa suele compararse con una gran pérgola donde los muros desaparecen cubiertos de pinturas de pájaros, hojas al vuelo, hiedras que trepan, estucos y esgrafiados.



Pasionarias esgrafiadas Primera planta

La sensibilidad y delicadeza del artista se manifiesta en muchos detalles como el frente resuelto en contrastes de color y texturas, verdes y blancas en las cerámicas con connotaciones textiles. Antes de realizar la construcción Gaudí observó las florecillas amarillas que cubrían el terreno junto a los palmitos por

los que los representó en las rejas, y en el frente⁵. El arquitecto catalán tenía como fuente documental el tratado de ornamentación *The Grammar of ornament* del arquitecto británico *Owen Jones*.



Pasionarias. Primera planta Casa Vincens

El 16 de noviembre del 2017 reabrió sus puertas la casa Vincens luego de tres años de exhaustiva labor de restauración y de consulta documental para convertirla en Museo, se encuentra en el barrio de la Gracia, calle las Catalinas, en Barcelona. (2)

⁵ Triadó Tur, Juan R.; Estévez A. 2013. *Genios del Arte: Gaudí*. pp. 15-17

1.4 – La Fashion Art Design.

Lo étnico: Colecciones argentinas y paraguayas

De antiguo el arte textil surge de la necesidad humana de vestirse y adornarse, ya sea por razones de poder, festivas o rituales, tanto como climáticas. El desarrollo de este Arte muchas veces visto como artesanía, ha tejido y destejido en el telar de la historia, bellísimas representaciones de la flora y de la fauna americana.

El mundo de la moda, con el interés que despierta en sus desfiles de temporada en distintos lugares del mundo, canaliza en los últimos años lo étnico entre sus temáticas. *La Fashion Art Design*, define una moda de diseño artístico, en busca de lo original en un terreno altamente competitivo. Ha ganado libertad actualmente, en cuanto a las reglas y convenciones características de tiempos no muy lejanos, cuando década tras década la moda cambiaba imponiendo sus rigurosas tendencias. La moda descontracturada de hoy ha incorporado, en algunos casos, temas relacionados con diseños característicos de algunas regiones de Latinoamérica y sus culturas originarias.

Diseñadoras de prestigio, en busca de la originalidad de nuestro arte nativo, caracterizado por el cromatismo y la laboriosidad de la hechura, han preparado Colecciones de fuerte carga étnica. Hemos elegido las emblemáticas, Mariana Cortés, (3) argentina, de la firma *Juana de Arco* y la paraguaya, formada en la UBA, Guadalupe Quiñones (4) de la firma *Morena Toro* (2015, entrevistas en Anexo). Las dos artistas eligen un tejido propio del Paraguay, el Ñandutí, aplicándolo profusamente en sus diseños. El tercer caso muestra una mirada diferente, se trata de Lili Cantero (5), entrevistada vía Facebook. Joven diseñadora paraguaya cuya fama ha crecido notablemente *customizando* botines para el fútbol, ha alcanzado notoriedad a nivel internacional de la mano de Lionel Messi.

Un oficio en pleno desarrollo, ayudado por las nuevas tecnologías de diseño y la actual maquinaria puesta al servicio de la moda. Moda que por sondear en las raíces identitarias americanas, está presente no solo en nuestro país, sino cada vez es más requerida desde el exterior, como Alemania, Francia y

Japón. Con todas ellas y sus creaciones, nuestra Pasionaria o *Mburucuyá* emerge y se difunde con el esplendor de la magnífica belleza que la caracteriza.

1.4.1 -El Ñanduti.

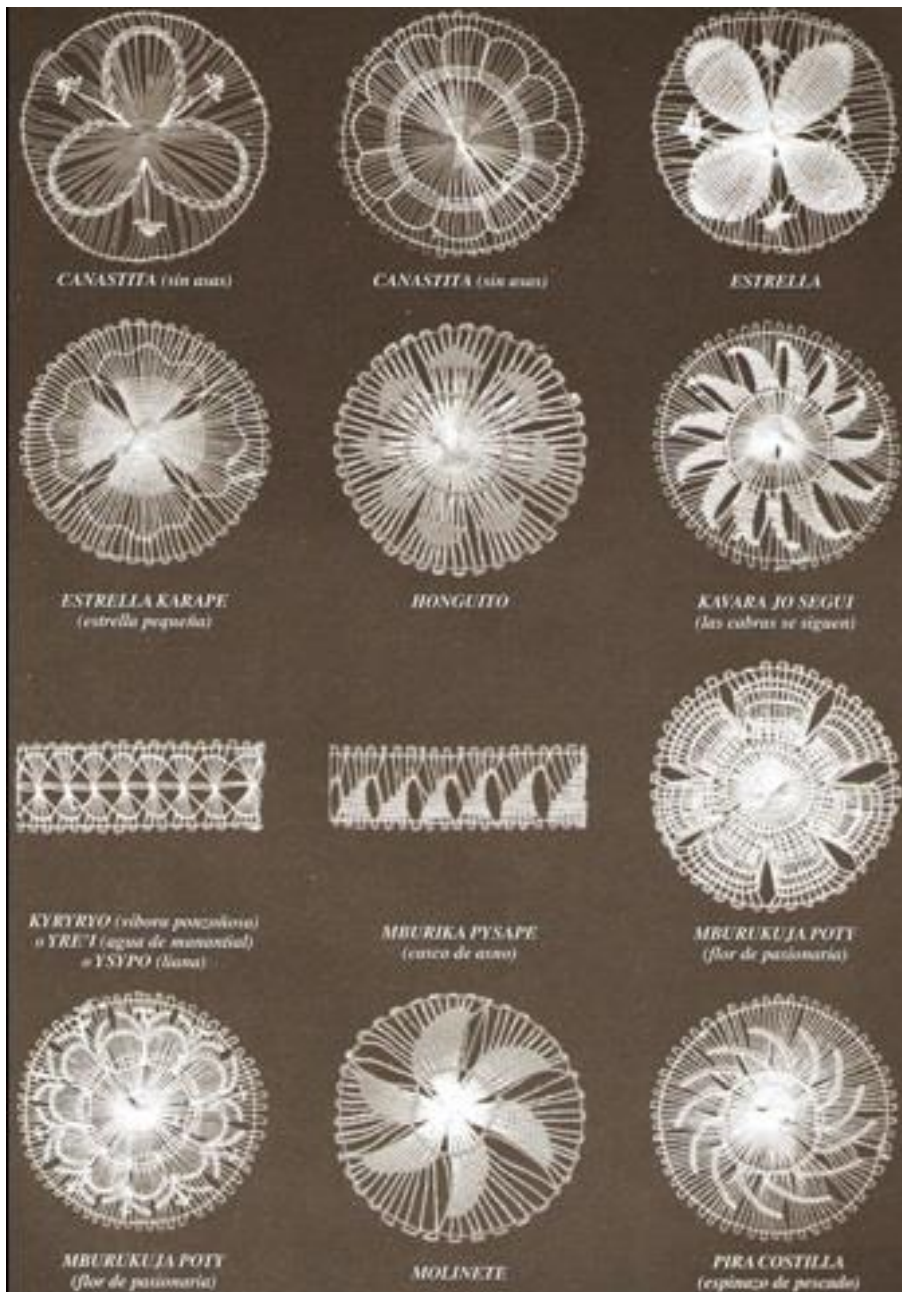
Es interesante el caso de la utilización del *Ñanduti* como técnica artesanal de tejido donde los motivos se inspiran en la naturaleza, seducen por su forma mandálica confeccionada en bastidores de diferentes formatos y por su delicada urdimbre de hilos. El nombre de origen guaraní, nos remite a las telas blancas de las arañas. *Ñandú*: tipo de araña, también avestruz, y *ti*: blanco. Araña conocida como “*epeira*”, trabajadora como las manos de las mujeres paraguayas, teje su blanca tela en los montes, huertos y espesuras vegetales. Como todas las producciones artesanales en Paraguay, esta tiene su lugar: la ciudad de *Itauguá* o *Itaguá*, si bien existen otras localidades donde cambian los motivos, pero siempre manteniéndose dentro de la trama de base.

1.4.2 – Manos de mujeres re elaboran una técnica textil

Inspirada, la técnica textil, en el encaje de soles de la isla de Tenerife, al llegar al Paraguay fue transformada con nuevos motivos, aquí denominados-*dechados*-, de tal preciosismo que hoy se lo denomina- *El Encaje Paraguayo*-. Desde 1870, después de la Gran Guerra, las manos de mujeres guaraníes y mestizas, tristemente solitarias, ensimismadas, tejían al latir de sus corazones esperanzados. Carlos Colombino⁶ en el prólogo a la Exposición -*Encrucijada de dos mundos*- bellamente describe los sentimientos expresados, entretejidos en “esa encrucijada de gestos, cruces y revueltas de agujas, todo un mundo de plantas mínimas, animales lineales, flores de estremecida palpitación, nervaduras de llanto, astros concentrados en la blancura circular de sus dechados, en su infinita maraña de orden”.[...] Geografía de la perfecta

⁶ Portal Guaraní. *Encrucijada de dos mundos*. Artesanía. Ñandutí. Historia del Ñandutí.[Última entrada, septiembre 2019]

soledad- “Como dentro de una tempestad, esta mujer pegada a su bastidor y a su silla semeja un barco, que cruza un mar de batallas cruentas, sin inmutarse: sencilla y firme ella fue fatalmente destinada a construir y reconstruir este país como un inútil encaje que se desteje a cada amanecer”.



De izquierda a derecha, motivos 9 y 10. Se corresponden al *Mburucuyá Poty* o Pasionaria.⁷

⁷ En Portal Guaraní.com/1180-artesania- Ñandutí. Annick Sanjurjo. *Ñandutí, el encaje paraguayo*. Arandura Editorial.

La Colección “Juana Ñanduti” del año 2011, tuvo una amplia repercusión, como las posteriores de Morena Toro permitiéndoles trascender auspiciosamente el ámbito local. Ninguna de estas artistas de la moda, por diversos motivos, explica la representación de la flor del *Mburucuyá*, en sus producciones, desde el aspecto simbólico más profundo, sino como un dechado más del *Ñanduti* dentro de otros, no siempre bien identificados.

El nombre en guaraní del motivo es *Mburucuyá Poty*: *Mburucuyá* flor de. (De *Mburucuyá* y *poty*/ *potí*: flor de, echar flor, florecer).⁸



Tres prendas con dechados florales entre los que se encuentra la Pasionaria o Mburucuyá

⁸ A. Jover Peralta y T. Osuna. 1984. *Diccionario Guaraní-español. Español Guaraní*. Asunción. Paraguay.



Marca-logo de la Colección.



Morena Toro. Imagen Pasionaria pagina facebook.



Lili Cantero. Botines de Fútbol.

Hemos realizado un breve comentario sobre la técnica, por un lado, porque suelen viajar juntos por el mundo, la flor del *Mburucuyá*, flor nacional y el *Ñanduti*, representando al Paraguay. Y en otro sentido, porque así como en su origen fue de color blanco, destinado a ciertas ocasiones de uso especial y solemne, tejido siempre por mujeres, hoy son otras mujeres creadoras, diseñadoras, artesanas y artistas, quienes han roto el sino de tristeza que lo envolvía, llevando un colorido *Ñanduti* fuera de su país, destacándose por el talento, la alegría y el cromatismo.

A continuación de estos ítems, iremos describiendo otras expresiones donde encontramos el motivo y la imagen de nuestro estudio.

1.5 -El Palacio del Congreso de la Nación Argentina.

El Palacio del Congreso es un órgano gubernamental que ejerce el Poder Legislativo federal de la República Argentina, donde funcionan dos Cámaras. Su edificio pertenece a los estilos que caracterizaron el eclecticismo arquitectónico de fines del XIX, academicismo con dominio del clasicismo italiano. Una obra bellamente decorada con grandes cuadros, murales, vitrales franceses, arañas, relojes, entre otros elementos donde destaca la cúpula sobre tambor y las esculturas del exterior. Construido en el kilómetro

cero de las Rutas Nacionales cubre una superficie de más de doce mil metros cuadrados. Son famosos y muy visitados sus magníficos salones como el De *Los Pasos Perdidos*. Sobre uno de los laterales de éste, se accede al Salón Delia Degliuomini de Parodi, una de las primeras mujeres en ingresar al Congreso. El nombre es dado en su honor a este recinto, por la actuación a favor de las mujeres y a su destacado papel en la política. Cubriendo las lunetas alargadas de las paredes, encontramos estas guías de *Pasionarias o Mburucuyá*, en tono celeste pastel, de gran sutileza, firmadas por el pintor Arturo Gerardo Guastavino⁹ (6), realizadas en 1952. Artista nacido en Gualeguaychú, en 1897, muere en Lomas del Palomar en 1978. El Artista, entrerriano de origen y radicado en Buenos Aires, representó el clima de las diferentes regiones de nuestro país, correspondiendo los espacios fotografiados, al litoral. Son doce paños pintados al óleo con la técnica del *marouflage*, que consiste en una tela pintada y luego fijada al paramento con un fuerte adhesivo. Las medidas correspondientes a nueve de ellas son de 3.7 x 0.68 y las otras tres de 3.71 x 1,80¹⁰. Imagen que se presenta girada para apreciarla en su extensión.



Paramento de la Sala Parodi, Congreso de la Nación Argentina

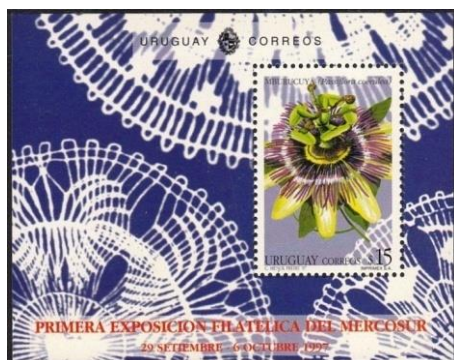
⁹ Gesualdo, Bignone, Santos. 1988. Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina. P.427.

¹⁰ Datos facilitados por el *Museo del Legislador* de la Cámara de Diputados de la Nación Argentina. [11.10.19].

El artista, además de este trabajo, realizó otras obras dentro del Congreso de la Nación, como los murales del comedor.

1.6 - Filatelia.

Los sellos postales coleccionados por filatelistas constituyen un verdadero patrimonio de singulares imágenes. La pequeña estampilla se convirtió con el tiempo, en un minúsculo espacio de comunicación en el cual se concentra información de los lugares y momentos en que se editan. Existen series dedicadas a la historia, a las ciencias, a las artes, a personajes célebres, flora, fauna y medioambiente. Son estos sellos o timbres, precursores del Arte Correo o *mail art*. Entre las series de la flora, hicimos una selección de los encontrados en varios países del Mercosur donde el sello reproduce la Pasionaria o *Mburucuyá*.



1.7 -Literatura y Cine.

“...pequeña flor de Mburucuyá

Te llevo en el alma con tu misterio

Tu soledad...” Ramón Ayala

La planta de Pasionaria o *Mburucuyá*, puede aparecer en cualquier rincón inesperado, atravesando la grieta de una pared, colgada de los cables de las calles, en los cercos de los baldíos o trepándose por un árbol que la asiste generosamente en su búsqueda de luz y de aire. De igual modo nos hechizan sus leyendas narradas, con sensibles matices y diferencias, según las provincias de la región mesopotámica en que las escuchemos.

También puede surgir, sorpresivamente, en el inicio de un conocido cuento donde irrumpe cargada de significaciones:

“Lo recuerdo, - yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto-con una oscura Pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo...”¹¹

Así da inicio nuestro Borges al cuento de aquel Ireneo Funes, uruguayo, compadrito de Fray Bentos, de memoria infinita, publicado por primera vez en la Revista Sur en 1942. Como suele suceder con la Pasionaria, ligada, y sometida por extraños a la muerte, aparece de pronto lánguidamente sostenida en la mano del personaje central. Enunciada esta obra por el autor como “una larga metáfora sobre el insomnio” que noche tras noche se hacía presente en su vida.

Hemos completado la breve selección del material literario, donde existen no solo leyendas sino poesías, cuentos y canciones, con una obra que congrega a escritores, ensayistas y amigos del cineasta Jorge Acha (1946-1996) -¹².

En este texto se analizan tres de sus grandes producciones en el cine. Una de ellas mueve nuestro interés- *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*- inspirada

¹¹ Jorge Luis Borges.1984. *Funes el memorioso*. V.1. p.469. *Ficciones*. [Artificios]. En: *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé Editores

¹² AAVV.2017. *Jorge Acha. Una Eztetica Sudaka*. Compilacion y prólogo Gustavo Berstein. Buenos Aires, Itaca ediciones.

en las aventuras científicas de los naturalistas y botánicos europeos, Alexander Von Humboldt y su amigo Aimé Bonpland vividas en América entre fines del S.XVIII e inicios del XIX en la cuenca del Orinoco, en el Ecuador. En ella, Jorge Acha genera mediante el uso de artificios, un concierto de voces y tiempos heterogéneos. Pone en relaciones dialógicas dos mundos diferentes, a través de una polifonía de gestos, miradas, danzas, distancias, antiguos grabados que nos llevan desde los primeros tiempos coloniales, hasta la modernidad de la fotografía y el cine, con pasajes por sutiles dibujos y pinturas. Estructurados como una sucesión de cuadros, es en las imágenes visuales y sonoras donde percibimos su propia y original manera de producir.

A propósito, Kristeva señala, que el cine es un lenguaje con su propia sintaxis “no reproduce cosas, las manipula, las organiza, las estructura y los elementos toman sentido solo cuando se logra una nueva estructura a partir del montaje de aquellos”¹³. Ante este film póstumo, percibimos ese lenguaje propio de un creador, artista plástico y cineasta, que con gran libertad plantea un trasfondo ideológico y crítico entre dos realidades que han marcado para siempre la vida en nuestro continente.

Como si camináramos dentro de esta *Eztética Sudaca*, recomendada con acierto, en medio de un monte compacto de reflexiones, palabras, intertextos y recuerdos, aparece hacia el final del libro, pre anunciando la salida de la “espesura “, un capítulo luminoso- *La Espesura del otro. Mburucuyá y el Barroco Americano*¹⁴. Su lectura genera un juego entre la intimidad y la distancia para construir y re construir un universo de sentimientos y recuerdos entre los surcos de su análisis.

Inicia el autor este tramo final, contemplando ensimismado una pintura de Acha, en técnica mixta, de 150 x 150 cm. Su título: *Mburucuyá*.

La descripción vinculante con el film, legitima la siguiente cita: “*Mburucuyá*, la pintura [...] Muestra en primer plano, con detalles, varias flores de esa planta misteriosa, abierta al simbolismo incansable, y deja entrever, detrás de la

¹³ Julia Kristeva en Zatonyi, Marta.2005.*Aportes a la Estética desde el Arte y la Ciencia del Siglo 20*, pp. 56-59.

¹⁴ *Eztética Sudaca*. Op.cit. Russo Eduardo.pp.145 -161.

estructura de enredadera de su espesura verdosa, un ámbito oscuro, impreciso, que reclama tanta atención como las protagónicas corolas”.

La superficie delicada de la flor lo traslada a la película, donde se suceden el orden y el aparente caos, resueltos en el ritual de la bebida de un brebaje que fusiona los opuestos y los sumerge en un sueño sin separaciones. Estas escenas son y no son ficcionales, tal vez responden a un conocimiento intuitivo de Acha, al que accedió por la corola de esta misteriosa flor en algún momento de sus horas inspiradas. ¿Acaso el arte no produce cierta embriaguez en los sentidos cuando, enajenados del tiempo, cargados de pre sentimientos, convocamos a la inspiración creadora sumergiéndonos en el mundo de nuestros sueños?



Parte II

Las imágenes tienen historia

Capítulo 2: Recorrido histórico.

2.1 Primeros registros literarios y gráficos de la Pasionaria o Mburucuyá.

“Al mediodía arribamos a la isla de Maldonado. El gobernador, enviado por su Real Majestad a Buenos Ayres, tenía la orden de reconocer la isla [...], allí cortaron gran variedad de las más hermosas flores. Algunos se adornaron con ellas, otros las colocaban atadas en ramillete, en el sombrero, otros decoraron la pequeña canoa con guirnaldas verdes [...]. A pesar de que estas flores no son desemejantes de las nuestras, dudó que un botánico europeo las hubiera reconocido. Una se parecía a nuestra cientoenrama, otra tenía la forma de la flor de madre selva. Pero la más hermosa de todas era una Pasionaria de forma especialmente espléndida. En ella se reconocían, clara e indistintamente, los signos de la pasión, las cuerdas, la corona de espinas, la lanza y los tres clavos. Era la primera flor que tocó mi mano en América”¹⁵.

De esta manera, nos relata el padre Antonio Sepp, 1971, su arribo a las islas del Río de La Plata junto a otros cuarenta y dos jesuitas, el 29 de marzo de 1691, y su encuentro con la flora de nuestro suelo. Hacía tiempo le habían adjudicado el simbolismo cristiano a nuestra silvestre flor de Mburucuyá, por esa razón, la reconoce, sintiéndola como un dulce presagio de su fructífera estadía en el Paraguay. Oriundo del Tirol alemán, músico, compositor y mejor cantor, de familia noble de la ciudad de Kaltern, cerca de Adige, viajó en compañía de otros notables jesuitas como el padre Juan Neumann, uno de los creadores de la Imprenta Rioplatense en las Misiones, y aquel que “trabajaba la madera cual Fidias”, el padre José Brassanelli.

Los primeros registros gráficos y literarios del Mburucuyá o Pasionaria son muy anteriores a esta experiencia del jesuita, Pedro Cieza de León, la menciona por primera vez en 1553 (7). Al iniciarse las Expediciones científicas al Nuevo Mundo, encontramos en el material obtenido los primeros datos, junto a las novedosas noticias de los tesoros de América.

Igual que las imágenes religiosas, las plantas, animales, minerales, datos astronómicos, meteorológicos, y cartográficos, fueron y vinieron por las

¹⁵ Sepp, Antonio s.j. 1971. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. pp. 152-153.

grandes aguas del océano. Después de España, siguieron Francia, Inglaterra, Alemania entre otras potencias coloniales. Motivados por los hallazgos y la información de carácter científico difundida, crearon sus propias rutas de exploración, comercio y estudio.

El descubrimiento de América presentó un nuevo escenario con derivaciones insospechadas, avances intelectuales, posibilidades económicas y renovados posicionamientos políticos y religiosos. Colón, ante la isla de *Guanahani* donde desciende en el primer viaje, sumado a los primeros cronistas, describieron este suelo como un prodigio generoso donde encontraron una naturaleza especial, desconocida y exuberante, llena de vida y posibilidades, cuyo estudio reclamaron de suma necesidad y utilidad. Treinta años pasaron, para recién en 1526, ver la luz las primeras publicaciones sobre ella, en el *Sumario de la Natural Historia de la Indias*, en la ciudad de Toledo, dedicado a Carlos I.

2.2 Las Expediciones científicas al Nuevo Mundo

La primera Expedición Científica a América se realiza entre 1571 y 1577, habían transcurrido más de cincuenta años del descubrimiento. Desde 1492 a 1553, se considera una primera etapa de noticias y descripciones, seguida por las aportaciones científicas de médicos, farmacólogos y naturalistas como Nicolás Monardés y Francisco Hernández, formados en la Universidad de Alcalá de Henares. Hernández, toledano, médico de Cámara de Felipe II quien lo designa como proto médico de las Indias, fue el principal investigador y naturalista de esta expedición. Debido a sus conocimientos botánicos, fue destinado a realizar un inventario de las plantas, relevando a la vez, información sobre la medicina azteca. Todos los datos se concentraron en su obra de dieciséis volúmenes in folio, seis de texto y diez de dibujos coloreados entre texto y lámina, enviados a España junto con plantas secas y semillas para ser utilizadas en los jardines de Aranjuez¹⁶. El padre Juan Eusebio Nieremberg, profesor de Historia Natural en Amberes, contribuyó mucho a la difusión de los conocimientos de Hernández, sobre las plantas americanas. El

¹⁶ Blanco Fernández de Caleyá, Paloma. *Los Herbarios de las Expediciones Científicas Españolas al Nuevo Mundo*. Asclepio-VolXLVII-2-1995. En línea disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es>. pp 185-202.

médico y farmacólogo Nicolás de Monardés, aparentemente para algunos, nunca pisó suelo americano, pero sí fue un gran coleccionista de las novedades botánicas arribadas al Puerto de Indias, en Sevilla. Colaboraron con él, los padres de la Compañía de Jesús, quienes le acercaron plantas obtenidas en nuestro suelo de alto valor para la época, entre ellas la del tabaco, intensamente estudiada por el científico. Se le adjudica la primera descripción de una Granadilla, *apincoya*, *maraco* o *Mburucuyá* en el año 1598, traída desde el Perú, aunque los españoles la habían descubierto en 1569 e introducido en Europa en 1580. No llegó a ilustrarla, pero sí a describir sus propiedades medicinales, al cultivarla en el Jardín Botánico de la calle de la Sierpe N° 9 en Sevilla, desde donde se cree, fueron las semillas hacia Italia, al Jardín de los *Barberini* en Roma. En 1569 publica su obra- *De las cosas que se traen de Nuestras Indias*-.

Entre 1777-1787, España explora los territorios peruanos, chilenos y ecuatorianos, un tiempo después, los territorios de la actual Colombia.

La segunda Expedición Científica, fue la *Real Expedición Botánica del Virreinato de Nueva Granada*, organizada por Carlos III, duró treinta y cuatro años. Recorrieron 8.000 Km cuadrados de territorio Colombiano, desde 1783 a 1808, año en que muere su gestor y quien estuviera a cargo de ella, José Celestino Mutis. Su sobrino lo reemplaza hasta 1816/ 7. Mutis es la figura más sobresaliente entre los botánicos de la época, promovió la formación de nuevas generaciones de naturalistas criollos e introdujo la teoría clasificatoria de nomenclatura binaria del naturalista sueco Carl Von Linnen, Linneo (1707-1778). Linneo da a conocer este sistema a través de su obra publicada en 1753, *Especies Plantarum*, donde se define el género y la especie de las plantas.

Se publica, *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, bajo dirección de Mutis, quien en 1801, fue visitado en Bogotá por Humboldt y Bonpland obsequiándoles numerosas especies de vegetales de la región para confeccionar Herbarios de tipos americanos.

Se realizaron algo más de cuarenta expediciones científicas, dos durante el reinado de Felipe V, tres en el de Felipe VI, veinte en el de Carlos III y dieciséis en el de Carlos IV¹⁷.



Pasionaria Francisco Hernández



Pasionaria, expedición de J. Celestino Mutis

2.3 La creación de los primeros Herbarios

El seguir por la huella dejada en los dibujos y anotaciones científicas en los Herbarios, nos permitió reunir algunas de las imágenes significativas de cada período en que se registró nuestra flor americana.

Desde muy antiguo, existió la necesidad, de por lo menos hacer listados de plantas vivas, para diversos usos. Fueron completadas a veces con ilustraciones, como es el caso de una, de las obras regularmente consultadas en la antigüedad hasta el Renacimiento: *Materia Médica* de Dioscórides. El ser humano recurría a la naturaleza como fuente de donde extraer medicinas, por lo que este manual, fue usado y re confeccionado durante siglos. Dioscórides

¹⁷ VVAA. *Expediciones científicas españolas a América*. 2016. www. Las expediciones Científicas a América. 2016. Asociación Cultural de Coloquios Históricos de Extremadura. España

Anarzabeo (c.40- c. 90) nacido en Anarzabus actual Turquía, describe e ilustra quinientas especies de plantas medicinales cuya información recopiló cuando acompañaba a las legiones de Nerón como médico militar, farmacólogo y botánico. En Grecia, Aristóteles, creó un Jardín para estudiar el comportamiento de las especies, compartido con su discípulo y amigo Teofrasto, igual hizo Plinio y tantos otros estudiosos de la naturaleza, para cuyo fin creaban los Jardines Botánicos.

Se inician los primeros Herbarios¹⁸ desde aquellas primeras listas, las cuales van creciendo y ordenándose de manera detallada, completándolas o actualizándolas, a medida de los avances de las ciencias asociadas al los cultivos. Hoy se los define como, colecciones de muestras de ejemplares de plantas, semillas y otras partes conservadas y clasificadas de manera científica.

En México, el *Códice de Medicina Azteca o Códice de la Cruz Badiano*, presenta un registro de ciento ochenta y cinco plantas en el año 1544. El naturalista Francisco Hernández, crea un Herbario de tres mil plantas mexicanas, setecientas de ellas ilustradas, publicadas en la monumental obra anteriormente mencionada. Una de ellas, es la Pasionaria, indicada en las imágenes. En 1609, aparece el considerado primer registro gráfico de la Pasionaria o *Mburucuyá*. Es una imagen de un volante o panfleto del dominico *Simone Parlasca*¹⁹, primero en hacerla pública y quien ve en las semillas de la planta, las lágrimas de la Virgen. A partir de este momento se sucedieron las publicaciones desde los lugares de cultivo, en Italia, Inglaterra, España y otros países europeos.

¹⁸ Para ampliar esta información: Bremness, Lesley. 1993. Manual del Herborista. Editorial Raíces. Madrid. España

¹⁹ La mayoría de las imágenes de este capítulo fueron tomadas de: The Garden Trust. Garden History. The Passion of Mary Lawrence, 24.04.2019. Última entrada [21.10.19].



Simone Parlasca, Granadilla, 1609, Bologna, Italia.



Hoja de manual con indicaciones

sobre el cultivo

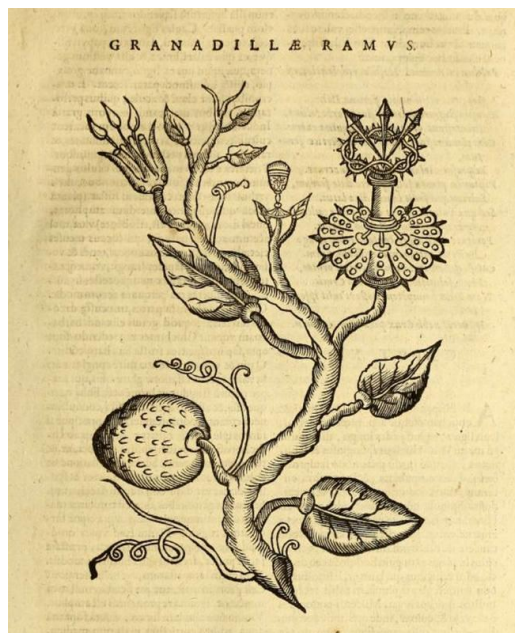


Herbario Palacio Farnese en Roma

1619

Nos hemos detenidos en aquellas colecciones que reflejan el tema de estudio, sin embargo los Herbarios fueron organizados en una gran cantidad y variedad, algunos perdidos, otros divididos para iniciar nuevos. Se los identifica con el nombre de quien estaba a cargo del aspecto botánico de la expedición: Herbario de Francisco Hernández, de Celestino Mutis, de Ruiz y Pavón, de Neé y Mociño, de Isern, estos casi todos pasaron o están en España. De Humboldt y Bonpland, en Paris, de Lambert en Ginebra, de Haenke en Praga, todos con series americanas.

El padre jesuita Juan Eusebio Nieremberg- Madrid, 1595-1658- cuyo trabajo de catequesis influye en la enseñanza religiosa desarrollada en la *Paraquaria*, tenía inclinación marcada por encontrar alegorías, no solo en la flora sino también en la fauna, consideraba esta imagen-planta de un gran potencial pedagógico. Pareciera copió esta imagen que presentamos, del jesuita Antonio Possevino. En un epigrama que Nieremberg traslada a su texto, *Historia Natural*, nombra a la flor de la Pasionaria o *Mburucuyá*, con la siguiente declaración “ella es nuestra Cruz del Paraíso”²⁰, en una clara alusión al Jardín del Edén. En la siguiente imagen vemos ya la flor con los agregados explícitos sobre la Pasión.



Padre J. E. Nieremberg. Granadilla, 1634

²⁰ Gisbert, Teresa. 2008. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. P.163

2.4 El efecto del viaje de imágenes de las Especies americanas hacia la Metrópolis

La llegada a Europa de nuestra flor de Pasionaria o *Mburucuyá* generó un sinfín de expectativas y discusiones, especialmente a nivel teológico. ¿Cómo podía ser que este texto- planta donde tan claramente se presentaba el sacrificio del hijo de Dios, cuya lectura fascinaba a los religiosos de la época, surgiera en tierra de infieles? Las respuestas llegaron desde distintos ámbitos. El jesuita Giovanni Botero, escribe un poema en 1607 sobre el tema, y el teólogo alemán Jakob Gretser²¹ (1562-1625), tradujo el panfleto de Simone Parlasca al que realiza una interpretación teológica de cada uno de los componentes de la flor, explicando que al extenderse la herejía en Europa, la Providencia elige a América, tierra no contaminada, como lugar donde crece esta planta que, al ser descubierta en Perú, salvaría muchas almas del infierno en ese lugar y sus hojas con puntas de lanzas reflejarían las armas de los ejércitos españoles que expulsarían el mal. La Cruz y la Pasión viajan entonces desde el Nuevo al Viejo Mundo, junto a dibujos, semillas y partes secas de la planta, en sus diferentes variedades. Se puede decir que la fascinación que causó la imagen en el ámbito religioso, tan propenso a los simbolismos y alegorías, hizo que, como lo hemos indicado, se cultivase intensamente en los Jardines Botánicos. Los poetas le cantaban, los católicos piadosos la veneraban, los teólogos escudriñaban en ella cuanta nueva idea pudiese aparecer y los médicos la investigaban describiendo sus saludables poderes. Hasta su fruto rojo y dulzón fue interpretado por el jesuita Giovanni Battista Ferrari (1584-1655), jardinero del papa Urbano VIII, en su obra *De Florum Cultura, Libri V*, como un corazón por su forma, “el corazón de un Dios amador”²². Y otros, a ese mismo fruto, como continente de la sangre del Señor.

²¹ Cañizares Esguerra, Jorge. 2008. *Católicos y puritanos en la colonización de América*. <http://Books.Googlebooks.com.ar> > Books.

²² Cañizares Esguerra, Jorge. Op.cit

2.5 Jesuitas y monjes botánicos

Los Jesuitas de la Compañía de Jesús, representaron en Europa la avanzada espiritual y pedagógica de la época. Fue una de las órdenes distinguida y respetada por su vasta cultura, seriedad y compromiso con los principios de la Orden. La frase de San Ignacio “*ad maiorem Dei Gloriam*”, (para la mayor Gloria de Dios), estaba presente en todo lo que emprendían. Educaron gratuitamente tanto a nobles como a campesinos, despertaban los talentos que percibían en ellos al considerar que, si todo ser es hijo de Dios, esas capacidades estaban en latencia, adormecidas, solo la paciencia y la disciplina permitirían manifestarlas y desarrollarlas. No existían para ellos las clases mejores por todo el poder que tuvieran. Formados en carácter por los Ejercicios Espirituales ignacianos, llegan con conocimientos científicos valiosos a nuestro continente. Destacados en diversas ramas de las ciencias, nada dejaron de conocer e intercambiar en las exploraciones realizadas junto a los indígenas. Las Ciencias naturales y Biológicas, estudios botánicos, ambientales, meteorológicos, astronómicos, por citar algunos de aquellos ligados a nuestro tema de interés, parecen inagotables. Crearon Universidades y Colegios como los de Córdoba en Argentina, o en Asunción. *La Ratio Studiorum (Ratio atque Institutio Studiorum Societatis)* fue uno de los primeros manuales pedagógicos, eminentemente práctico, escrito a fines del SXVI. Entre los monjes dedicados a la Botánica destacan en Perú, Bernabé Cobo (Jaén 1582- Lima 1609), lugar donde se registró la Pasionaria por primera vez, da todos los detalles mencionando su nombre quechua *-tintin-* y el *aymara -apincoya-*. En la obra - *Historia del Nuevo Mundo*, deja aportes a las ciencias naturales, especialmente a la botánica²³, desde una hermenéutica de textos hexamerales, que recrean los seis días de la creación.

La naturaleza era para el jesuita un libro de lectura de las obras de Dios, ella les permitía por su belleza y elementos formales, acercarse a su Creador. El padre José de Acosta, español de Valladolid, en su *Historia Natural y Moral de las Indias, 1590*, sigue la tradición botánica de los antiguos, esforzándose en divulgar los conocimientos de la flora y fauna americana, desde México al sur. Su obra fue traducida al latín y al itálico, luego al francés, alemán, holandés e

²³ Colonial Latin American Review. Vol.12. n° 1, 2003. *La Historia Natural del padre Bernabé Cobo*

inglés. Sus estudios estéticos, antropológicos, lingüísticos, literarios y teológicos generaron un debate sobre la posibilidad de hablar de Dios en lenguas indígenas. Describe la Granadilla o *Mburucuyá*, pero de una manera escéptica se dirige a las interpretaciones y atributos que dan a la planta. Trata de amalgamar viejos y nuevos conceptos filosóficos dentro de una compleja red discursiva durante la evangelización en Perú. Se lo llamó con justicia, el Plinio del Nuevo Mundo.

Dos siglos después, su obra es superada por la de “dos hombres geniales, los padres Gaspar Juárez y José Sánchez Labrador, quienes eclipsaron su gloria con sendas obras de dimensiones y méritos superiores”.²⁴ Para no sobreabundar mencionaremos un listado de los jesuitas botánicos y zoólogos que puede ampliarse en Furlong, (8). El padre Segismundo Aperger y su compatriota Martin Dobrizhoffer quien escribe sobre los Abipones, el padre Pedro Lozano, el padre Florian Paucke, el padre Pedro Francisco Charlevoix, el padre Tomás Fulkner, los padres Nusdorffer y Betchson, Jening y Ruiz de Montoya, Suárez y Font, Guevara y Bohem, el padre Gaspar Juárez o Xuarez, santiaguense, autor de nuestra primera *Historia Natural*. El padre Nicolás del Techo, el padre Pedro Montenegro sobre quien nos detendremos a continuación y otros tantos científicos botánicos, médicos, farmacéuticos, boticarios de los siglos XVII Y XVIII. Su inmensa labor en nuestra tierra es difícil de sintetizar porque toda rama del conocimiento asociada a las Ciencias naturales, fue motivo de estudio para los jesuitas, por otro lado difundidos y compartidos entre los pueblos misioneros, desde Córdoba a Montevideo, desde Buenos Aires a Asunción y más allá de nuestro continente.

2.6 El Hermano Pedro Montenegro y sus Pasionarias.

El jesuita Pedro Montenegro (Galicia España 1633-Mártires 1728) fue médico en el Hospital General de Madrid. En 1679 llega a América, primero al Colegio Jesuita de Córdoba y luego aparece en la Provincia Jesuítica del Paraguay, en 1702. En 1703 se encontraba en el pueblo de Apóstoles ejerciendo como

²⁴ Furlong, Guillermo s.j. 1994. *Los Jesuitas y la cultura Rioplatense*. 1ra. Ed. Buenos Aires Biblos: Secretaria de Cultura de la Nación. pp. 70-76; 83-89. Esta obra es importante en cuanto el autor pone en diálogo y valor, las obras y avances de cada uno de sus compañeros jesuitas científicos.

médico y enfermero. Los datos de este importante médico, botánico y boticario fueron reuniéndose a lo largo de varios años. Se sabe que como médico asistió a los heridos cuando se defendió en 1705, la Colonia del Sacramento sitiada durante ocho meses por los portugueses.²⁵ El padre Lozano, lo menciona por primera vez en su obra- *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualambá*- Tanto este jesuita, como el padre Sánchez Labrador, lo ponderaron como un gran estudioso de la flora americana, por haber identificado y descrito plantas con fines farmacológicos. El mismo, citan, se curó una enfermedad, con la infusión del Guayacán, comprobando en sí el efecto de los remedios.

Las enfermedades mentales y otras desarmonías del cuerpo las describe detalladamente en su gran obra -*Materia Médica Misionera*- publicada en las doctrinas en 1710. Cualidades de las plantas, dosis y aplicaciones de sus recetas. Reúne 458 páginas, 141 entidades vegetales y 148 láminas dibujadas en tinta china y pluma. (9)

La vigencia de este trabajo, dado que hasta nuestros días es consultada en la Etnobotánica y la Herbolaria, nos lleva a elegir a este hermano jesuita entre tantos dedicados al estudio de nuestra flora. Fue re editada en 1945 por la imprenta de la Biblioteca Nacional, luego en los años 2007, 2009, 2015 y 2017 por otras editoriales, entre las que se encuentra la Editorial Universitaria de Misiones.

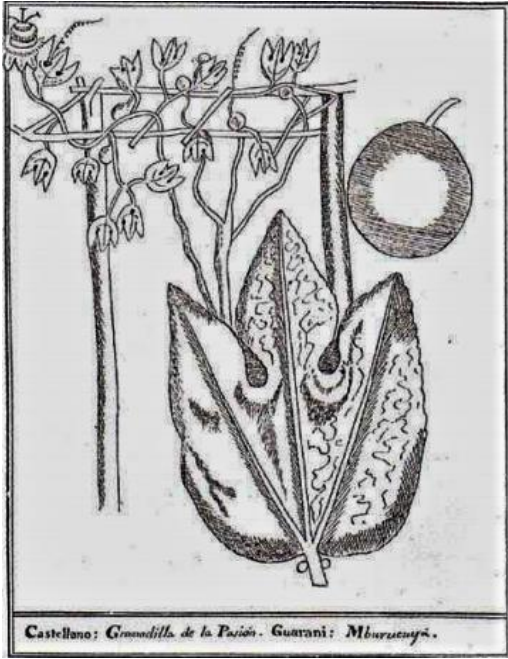
De la planta, señalamos, existen aproximadamente 500 especies del género pasifloráceas, una gran familia de lianas trepadoras que llegan hasta los 9 m de altura, de tallos leñosos y raíz perenne. Sus flores alcanzan unos 5 cm de diámetro, de suave aroma, con frutos comestibles.

En cuanto a la Pasionaria o *Mburucuyá*, el Hermano Montenegro²⁶, le dedica varias páginas del Capítulo 4, donde detalla cuatro especies por él registradas: amarilla, encarnada, morada y negra.

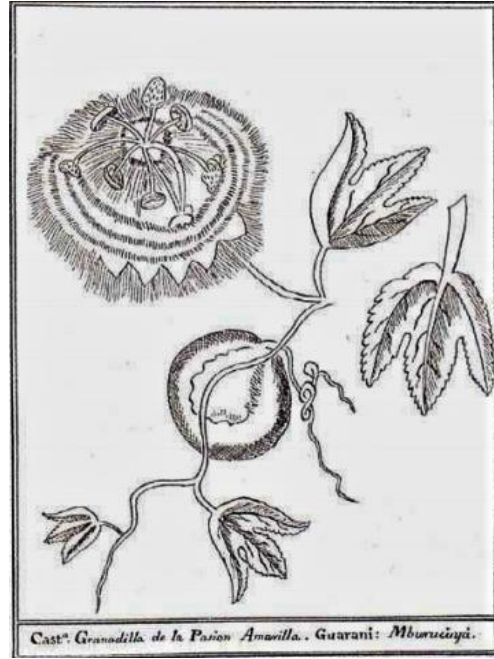
Describe sus frutos y sus propiedades curativas, representadas en las tres Láminas siguientes que se corresponden a la clasificación: L XIV, L XV, L XVI.

²⁵ Scarpa G, Anconotani M. *Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*. ISSN: 2314. 3908. Vol. 7, 2019. N°1.<http://revistas.unc.edu.ar>. Enero-Junio 2019

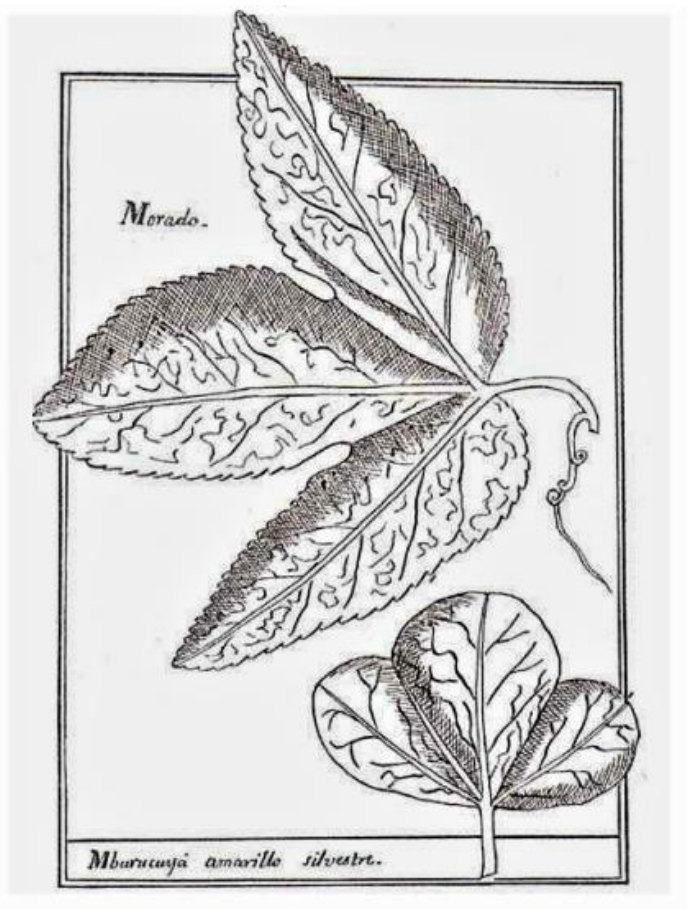
²⁶ Montenegro, Pedro, s.j. *Materia Médica Misionera*.1945. cap. IV. pp. 98-107



L XIV



L XV



L XVI

Destacamos a la vez, como estos registros no presentan los atributos místicos y simbólicos dados por los religiosos sino que responden al espíritu científico que animaba a este sacerdote, quien había ejercido como médico en España antes de venir a las misiones.

Capítulo 3: El peregrinar de las imágenes.

“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que las mira” Didi Huberman²⁷

El arribo a la metrópolis de las imágenes y elementos de las plantas a través de los exploradores y estudiosos botánicos de la flora y fauna americana, es solo un aspecto, si bien esencial, que forma parte de un acontecimiento mayor.

Las imágenes concentran historias y tiempos. Atravesar historias, tiempos y circunstancias siguiendo la cronología de los hechos, nos permite visibilizar el complejo entramado del pasado. Seleccionamos los hilos de una rica urdimbre que complementa la información reunida, describiendo la dinámica generada en ese fluir interminable y esperado de un lado y de otro, de las grandes aguas.

Fue necesario se produjera un encuentro entre dos mundos esencialmente diferentes para que hoy podamos pensar en las imágenes que llegaron con la conquista y la evangelización a nuestro continente. Fue el peregrinar de ellas, el generador, a decir de Marta Zatoryi²⁸, compartido por otros investigadores, de un flujo y posterior reflujo entre dos paradigmas, dos modelos, el del conquistador y el de los conquistados. En ese contacto entre el epicentro y lo que la autora señala como confines o periferia, un “foco central, fuerte y dominante y franjas dilatadas y subordinadas” como periferia, profundiza la situación americana. La cita - Borges- Balassa-, el poeta húngaro de los confines, nos presenta la necesidad de hacer foco en la dinámica de las estructuras periféricas.

²⁷ Didi Huberman .*Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. P.32

²⁸ Marta Zatoryi. 2011. *Arte y Creación. Los caminos de la Estética*. Buenos Aires. pp.61 - 68.

Es aquí donde surge la fuerza de la transgresión, de la renovación, entre lo que, a través de las imágenes se transmitiría y lo que asimilarían o transformarían las culturas americanas.

Tenemos que remontarnos a aquella época cuando el Almirante arriba a nuestras tierras, porque las primeras imágenes desconocidas, llegaron en el vientre hinchado de las velas de las carabelas. Traían pintadas las cruces y escudos de un lugar extraño y entre los tripulantes circulaban estampas. Las cruces en las empuñaduras de sus espadas y la devoción a la Virgen de Guadalupe de Extremadura, España, fueron su compañía. Se conoce que Cortés tanto como Colón la visitaban en el enorme monasterio levantado en los S.XIV y XV, en la sierra de Villuercas. Es lícito inferir, ante el carácter investido de misticismo de Colón, el haber portado entre sus pertenencias durante el primer viaje, la imagen de esta Virgen, generadora de controversias aun no resueltas. Inevitablemente nos planteamos también, la presencia en el territorio precolombino, de imágenes prehispánicas, cuyo destino y función desconocieron, negaron o resistieron quienes se dedicaron a colonizar.

El tema del desembarco aquel 12 de octubre de 1492, fue representado posteriormente en un lienzo por el pintor español Dióscoro Teófilo Puebla Tolín premiado en 1862. Esta obra fue convertida de allí en más en una imagen icónica reproducida desde entonces hasta nuestros días. Los manuales escolares la traen una y otra vez hasta el cansancio, tomada también por el cine contemporáneo, como en la película- *1492, la Conquista del paraíso*-, por citar un film destacado y recordado por todos. Si mencionamos este hecho, inmediatamente es la imagen que aparece en la memoria, una imagen surgida de relatos y de crónicas.

Sin embargo, cabe la pregunta si este relato visual refleja la verdad histórica de un hecho o es un cliché a deconstruir (10). En ella se hacen presentes tiempos impuros, anacrónicos, y el montaje de tiempos heterogéneos, señalados por Huberman.



En el segundo viaje, Colón partió de Cádiz en septiembre de 1493 con catorce carabelas y mil quinientos hombres. Entre ellos, se encontraba un fraile benedictino nombrado por el Papa como delegado pontificio y Superior de la Misión en el Nuevo Mundo llamado Juan Boyl. El padre Boyl, es enviado por bula papal del año 1493, con aprobación de los reyes católicos, que otorgaba poderes para erigir, consagrar iglesias y capillas como también, administrar sacramentos en las Indias.

Junto con él, varios religiosos de distintas órdenes como los mercedarios e integrantes del clero secular. Arribaron a la isla La Española, pero muchos de ellos en poco más o menos de un año regresaron a España quedando solo tres; Juan Del Deule, Juan Tizín y el ermitaño, Jerónimo Ramón Pan.

3.1 Las órdenes mendicantes

Los reyes católicos ordenan en 1495 el traslado de misioneros pertenecientes a las órdenes mendicantes²⁹, hacia las nuevas posesiones en América, transformando a la isla en el sitio donde tanto franciscanos, como dominicos y mercedarios iniciaron la catequización.(11) Apenas llegados a los territorios desconocidos e inhóspitos, las ideas cristianas asumidas, los impulsaron a buscar y reunir a quienes era menester evangelizar. Los primeros tiempos, prácticamente fueron de gran complejidad por la falta de recursos. Construyeron junto con los naturales, los ranchos-capillas que conformarían las primeras Doctrinas.

Posteriormente, desde 1502 se extiende la evangelización por las Antillas, creándose en 1511, la primera diócesis latinoamericana en Santo Domingo y desde allí, pasan posteriormente al continente. A principios de la década de 1520, se produce la caída y destrucción por Hernán Cortes, de la ciudad de México, Tenochtitlán, los pueblos son diezmados por el hambre, las pestes y las pérdidas de vidas humanas en manos de los conquistadores.

En 1524 arriban "los doce apóstoles franciscanos", quienes tenían por objetivo, continuar la labor misionera iniciada por los primeros religiosos mencionados. Se crean nuevas diócesis, esto requiere de la construcción de conventos donde alojarse e iniciar la catequesis. Intentan enraizar el cristianismo en medio de una profusión de religiones diferentes donde ídolos, dioses y lugares de antiguos cultos, fueron vistos como supersticiones y obras del demonio.

En 1526 llega la orden de los dominicos y en 1533 la de los agustinos, quienes profesaban un cristianismo de base humanista.

Es importante señalar la mística con la que se adoctrinaba a niños y adultos, los doce frailes eran identificados con los discípulos de Jesús y a la nueva feligresía indiana, con la iglesia primitiva.

Las obras de arte se convierten en instrumentos para la prédica y transmisión de mensajes moralizantes y amedrentadores en muchos casos. Para este fin se recurre a textos medievales enviados o transportados en los viajes, como el

²⁹ George Kubler. 1983. *Arquitectura mexicana del SXVI. Introducción. Los frailes mendicantes.*

Ars Moriendi, el arte del buen morir, manuales donde se mostraban imágenes logradas mediante grabados xilográficos, destacándose la importancia de esta última batalla del hombre por salvar su alma. De igual modo la Emblemática del humanista italiano Alciato, su *Emblematum Liber de 1531*, profusamente ilustrada y traducida a varios idiomas y desde mediados del SXVI al castellano³⁰, sumado a un conjunto de reglas mnemotécnicas para facilitar la memorización. Desde 1579, La Rethorica Cristiana del franciscano Fray Diego de Valadés, es utilizada como ayuda para fijar los conocimientos dados, al conceder importancia a la *inventio*, fuente del discurso y a la forma de memorizarlo a partir de imágenes, diagramas, cuadros sinópticos y textos.

Posteriormente, en 1615, Felipe Guaman Poma de Ayala, establece relaciones directas especialmente, entre el texto visual y la palabra, para el sermón de la retórica religiosa en el Virreinato del Perú.

La Metamorfosis de Ovidio es transformada en fuente de inspiración en los temas afines a la enseñanza religiosa, editándose también en México. Dentro del equipaje de los monjes y en el registro de pedidos de los libreros, llegaron en 1576 no menos de nueve ejemplares de La Metamorfosis, según Gruzinski³¹ quien destaca que a finales del SXVI, Ovidio ya se lee en el sur del continente, desde los Andes a Brasil.

El cultivo de las Artes y de los variados oficios, música, canto, ejecución y fabricación de instrumentos permitía la participación activa en las misas donde se combinaban las artes, confeccionando verdaderos escenarios y performances durante los oficios.

La extirpación de idolatrías no se hizo esperar en busca de afianzar la fe en la prédica cristiana. Hechos lamentables, destrucción y denuncias de “idolatrías y persecución de los” idólatras”, muerte a quienes se resistían y destrucción de lugares e imágenes.

En 1562 el franciscano delegado de la Inquisición, Fray Diego de Landa, organiza el Auto de Fe de Maní, durante el cual destruye, quema códices e ídolos, sin piedad, tortura y mata a todo aquel que se resistiese.

³⁰ Sebastián Santiago.2007 *Barroco Iberoamericano*. Nos señala” la sociedad virreinal de los siglos XVI al XVIII vivió pendiente de las novedades europeas y no se privó de los libros de emblemas que se leyeron apasionadamente a un lado y otro del Atlántico”. P.225

³¹ Gruzinski Serge. 2007.*El Pensamiento Mestizo*, p.155

La misma actitud sería adoptada en el resto de los territorios, a medida en que la organización político-administrativa avanza mediante la creación de virreinos y capitanías.

Expansión

América del Sur es el objetivo siguiente. El Evangelio y sus predicadores descienden como un río desde México creando conventos, escuelas, lugares de culto y Doctrinas. En noviembre de 1533 llega Francisco Pizarro al Perú fundando en 1534 la ciudad de Cuzco, acompañado de dos religiosos, un dominico y un seglar. La hagiografía y estampas de cada orden los acompañaba para ser utilizada intensamente. El intento de generar una nueva sociedad y vivir la utopía de una vida renovada, alentaba a las órdenes religiosas, una vez superados los conflictos vividos en Europa durante la Edad Media.

Para completar el cuadro conformado por las órdenes religiosas llegadas a nuestro continente y cuya obra fue singular, a fines del siglo XVI, arriban los jesuitas.

En 1534 Ignacio de Loyola crea la orden jesuita conocida como Compañía de Jesús, extendiéndose por Asia, África y América. Diez años más tarde el padre Manuel Nóbrega funda la Provincia Jesuita del Brasil, con sede en San Pablo, primera en tierras americanas. Años más tarde en 1568, se crea la provincia Jesuítica del Perú, primera en territorio españolizado y en 1604, desde Roma se funda la Provincia Jesuítica del Paraguay, conocida como Paraquaria³².

El obstáculo mayor para comunicarse y desarrollar la tarea evangelizadora, fue el de las lenguas encontradas aquí, ciento veinticinco familias lingüísticas y más de seiscientos idiomas representarían una nueva Babel. El estudio de las lenguas, la elaboración de glosarios y gramáticas necesitaron tanto de las imágenes como de la voluntad y el empeño de religiosos e indígenas. Este escollo debía sortearse a cualquier costo, promoviendo el uso de la lengua castellana pero a la vez vemos en ello el reflejo de las intenciones expansionistas de la evangelización sobre toda América. Boris Groys afirma;

³² Snihur Esteban A. 2007. *El Universo Misionero Guaraní*. P.49.

*“Pensar el todo de la sociedad significa pensar el todo de la lengua hablada”*³³, si bien hace referencia a la sociedad capitalista, la lengua funciona como un cemento social, también en esta época caracterizada por muchos autores como el inicio de la misma coincidiendo con el momento de la gran expansión en los territorios de ultramar.

Muy distinto veremos, en relación al lenguaje, fue lo sucedido posteriormente en la Paraquaria. Extensa región donde el idioma guaraní define a las culturas amazónicas, precisamente, el *Yopará*, un dialecto generado para la comunicación. Los padres franciscanos y Jesuitas estudian y dan grafía a esta lengua armoniosa, de una poesía singular, cuya estructura gramatical ha sido comparada con el sanscrito. (12)

3.2 Los Conventos, lugares claves.

Las paredes soportes de las imágenes.

Las construcciones de los Conventos novohispanos a partir del siglo XVI en la Nueva España, cubrieron todos los territorios conquistados. Estructuras complejas, tipo fortalezas, con talleres y amplios huertos. Primero, la tarea fue de los franciscanos, luego dominicos pero en gran escala fueron superadas por las obras de los agustinos. Entre 1521 hasta 1580, se levantaron sobre antiguos lugares de culto o en emplazamientos estratégicos, aproximadamente doscientos cincuenta Conventos, por lo que, al intensificarse los estudios de lo existente en la actualidad, encontramos arrojan abundantemente datos sobre los primeros tiempos. En uno de ellos actuó el fraile franciscano Pedro de Mura o de Gante destacado en la labor pedagógica desarrollada en el convento franciscano de Texcoco. En 1523 arriba a Veracruz con dos compañeros también flamencos, los frailes Juan de Aora y Juan de Tecto.

Destacamos esta figura porque en sus aulas recibieron atenta formación los hijos de la nobleza indígena, y muchos misioneros como el humanista,

³³ Groys Boris. 2015. *Posdata comunista*. P.16

grabador y escritor, fray Diego de Valadés, autor de la *Rethorica* Cristiana, nacido en Tlaxcala en 1533, hijo del soldado español Diego de Valades. El acercamiento a los naturales y el estudio de la lengua *náhuatl* permitió a Fray Pedro conocer más íntimamente a los hombres y a su cultura. Con firmes argumentos elevó su voz en defensa de ellos ante la corona, valiente al exponer los derechos del pueblo conquistado, aunque poco conocida o difundida su noble protesta.

De su escuela salieron catecismos hermosamente pintados en escritura ideográfica como lo hacían los *tlacuilos* (pintores) en la época prehispánica y muchos encargos de imágenes para iglesias y conventos.

Para el estudio de los Conventos prehispánicos desde el siglo XVI en adelante, existe copiosa bibliografía engrosada en la medida en que avanzan las investigaciones.

Solo citamos algunos conventos donde detallamos las fuentes de procedencia de las imágenes, que servían de inspiración y guía para los monjes, mediante la lectura de textos europeos de uso en la metrópolis desde la Edad Media.

-Convento agustino de San Nicolás de Tolentino de Actopán:

Lugar: Pinturas en la escalera y salas adjuntas al Patio de los Peregrinos.

Fuentes: programa iconográfico sobre la crónica del Beato Alonso de Orozco, Sevilla 1.551. Xilografías de los ilustres de la orden.

Arcos simulados reproducidos de la *Brevísima relación de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas.1552. Con emblemas de la orden. Frisos con flora muy estilizada.



-C. Agustino De los Santos Reyes de *Meztitlán*³⁴

Lugar: Portal de los Peregrinos, claustro y escalera

Fuentes: Grabados nórdicos y esquemas de Serlio. Triunfo de las Virtudes. Grabados de *Dirk Volkertsz Coornhert (1519-1590)*, sobre originales de *Martin Heemskerck*. Temas de *La Tebaida*.

- C. Agustino de San Miguel Arcángel de *Ixmiquilpan*.

Tanto en los aspectos formales como técnicos en los murales de este Convento confluyen las tradiciones artísticas del Renacimiento vivido en la metrópolis y del México prehispánico, mostrando el mestizaje europeo-indígena.

Lugares: diferentes partes de su interior, naves, presbiterio, sotocoro, tímpanos, frisos en el arranque de las bóvedas y bóvedas de las capillas laterales. Contornos negros en líneas que definen figuras de ángeles desnudos y motivos fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos y arquitectónicos. Y los tan estudiados grutescos, centauros y sátiros.

³⁴ Martin Olmedo Muñoz. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*. Numero 94, 2009.

Fuentes: programas iconográficos y emblemas de variados modelos y estilos. Tratado arquitectónico de Sebastián Serlio. Grabados europeos, Metamorfosis de Ovidio y temas mitológicos con la posible utilización de algunos códices.

Las imágenes de este Convento son de una relevancia especial, llenas de elementos florales que por su estilización ha sido difícil identificarlas a todas como sucede en Malinalco.



-Convento franciscano de *Huejotzingo* en Puebla de los Ángeles

Lugar: los murales se presentan en dos salas contiguas, la de los Arcángeles y *De Profundis*. Temática mariana, angélica y franciscana.

Fuentes: imágenes extraídas de “Las Florecillas” de San Francisco, de Celano .El ciclo de la vida de San Francisco tiene como fuentes importantes, esta obra y la “Leyenda” de San Buenaventura. La representación de la Virgen como *Tota Pulchra*, ya que los franciscanos fueron defensores y propagadores de la pureza de María, como la nacida sin mácula, nombrada por esta razón la Inmaculada.

En la siguiente imagen, la representación de los primeros doce franciscanos, aquellos pioneros imitadores de los Apóstoles de Jesús, como fuente de inspiración y recordatorio de sus enseñanzas evangélicas. En la parte superior y en el bajo del paramento pueden apreciarse motivos florales intercalados con escudos.



Detalle friso superior

-**Convento Agustino de Malinalco.** En las paredes y bóvedas de este edificio han identificado los investigadores, al menos cincuenta plantas, entre las que se encuentra la Pasionaria fichada con los usos prehispánicos y el uso actual de la especie descrita.³⁵

-Citamos algunos más, e hicimos un recorte, dado que nuestro objetivo es solo abordar algunos ejemplos. De igual modo, nos desviaríamos de nuestro propósito si profundizamos en el análisis de la rica temática y de las técnicas que inspiran y resuelven magistralmente los expertos *tlacuilos*, en una suerte de desplazamientos, entre lo cristiano y lo indígena:

- Convento de *Epazoyucan*.
- Convento de fray Juan de la Cruz, en Tétela del Volcán del *Popocatepetl*
- Convento de San Luis de *Tlalmanalco*.
- Convento Agustino de *Atotonilco*, el Grande.

³⁵ Para ampliar esta información: Zepeda C, White O." Herbolaria y Pintura mural: plantas medicinales en los muros del convento del Divino Salvador de Malinalco". *Polibotánica*. Año 2008. N° 025.Redalica. Universidad Autónoma de México. Junio 2008

Imágenes inspiradoras

La imagen habla, la imagen tiene poder y pervive. *“La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios - fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí – que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.”*³⁶

Mediante la huella que podemos recorrer en las imágenes dejadas en las paredes de conventos e iglesias, desde México al Sur, podemos en muchos casos encontrar, en -la estela visual del tiempo de esta historia-, textos de época, usados desde la Edad Media en Europa, como las fuentes utilizadas. Junto a ellas, las actualizaciones y políticas adoptadas en el uso de la imagen, establecidas a través de los Concilios.

En América se reproducen las instituciones como las familias, los linajes ibéricos, los aspectos jurídicos, ciudades, fortalezas, catedrales y claustros que son la evidencia de la necesidad de reproducir la vida dejada en territorio español.

Gruzinski³⁷, detalla exhaustivamente esta *duplicación*, esta *occidentalización* como la define, con la que se encubre los modos de dominación introducidos en América para favorecer la rápida expansión y conversión de los naturales, en todo el territorio americano, con el desarrollo de políticas de uniformización de la lengua y la ley. Un nuevo cristianismo nace del sometimiento, atrapa las almas de los naturales y América nunca volverá a ser igual.

Las imágenes viajan por el” preñante océano”, escribe Pedro Mártir de Anglería (1437-1536), humanista italiano, radicado en España. Frase adecuada para dimensionar aquella realidad. El gran mar, es percibido como

³⁶ George Didi – Huberman, 2012. *Arde la imagen*.

³⁷ Gruzinski Serge. 2007, op.cit. Capítulo 4, *Occidentalización*. pp. 107-127

un ser preñado de tesoros maravillosos, a través del cual recibía noticias de las tierras del mundo de los confines periféricos descubierto³⁸.

Por este mismo mar, los envíos desde Europa de imágenes fueron crecientes en telas pintadas, grabados impresos, libros ilustrados y esculturas. Abordamos ahora otros lugares como Colombia, Ecuador, el llamado Virreinato de Nueva Granada. Debido a la abundancia de estudios iconográficos realizados, dejamos la zona andina, el llamado Virreinato del Perú, donde la estética novohispana y sus políticas sobre el uso de la imagen, tuvieron también como fuentes los textos de la Emblemática y de la hagiografía de cada orden, además de sufrir como en los demás lugares la persecución y destrucción de imágenes. (13)

Las órdenes mendicantes, al momento del descubrimiento y conquista de América estaban en pleno proceso de reforma interna después de atravesar momentos de crisis producidos durante los siglos XIV y XV. América significó la posibilidad de vivir la utopía inspirada en Tomás Moro. Llevar el Evangelio a lugares desconocidos, fue lo motivador por excelencia. Con urgencia se emprendió la misión catequizadora y la conversión, generada por el llamado milenarismo anunciador del fin del mundo.

Después de las acciones ejercidas en la zona del Caribe ante los ataques sufridos en las islas, como fue la desaparición en un incendio del Convento de Santo Domingo en La Española, durante el cual fueron destruidos por el fuego valiosos archivos y crónicas de los primeros tiempos, muchos religiosos se desplazaron hacia y por el continente.

En 1509 llegaron a Nueva Granada, Franciscanos y Mercedarios y por último los Dominicos. Las primeras obras evangélicas fueron dificultadas por la hostilidad encontrada en el medio y en el mismo contexto cuya complejidad en la topografía, volvía difícil su reconocimiento para posibles asentamientos estables. Fundaron Conventos en Santa Marta y en Cartagena de Indias, ciudades españolas del litoral caribeño, lugares donde replicaron las

³⁸ .Ascensión Hernández de Portilla, *en el Mestizaje en la Comunicación de ideas... En Iberoamérica Mestiza, 2003-2004, p.131-136, describe las ideas que circulaban del Nuevo Mundo y cita a P.M. de Anglería* y la importancia que este otorgaba a toda noticia sobre los libros y las diferentes lenguas con las que entraron en contacto los españoles.

experiencias vividas en la Antillas, sin poder evitar la permanente disputa generada con los encomenderos en la defensa de los indios.

Se levantan Conventos urbanos y rurales o vicarías, donde los frailes doctrineros encontraban albergue dedicándose, no solo a la enseñanza religiosa, sino también a ejercer tareas en lo administrativo, en el desarrollo de las políticas a asumir y en los aspectos económicos que cada orden debía preservar.

Fundaron escuelas para niños y mayores a quienes catequizaron mediante la música, las artes en general, la prédica en lenguas indígenas estudiadas minuciosamente junto a los procesos de *idoloclastia* ejercida sin reparos. La misma finalidad, dominar y demostrar la supremacía de las ideas cristianas mediante el uso de la Emblemática, como modelo moralizador, facilitador de la tarea emprendida.



Ya en la época de la influencia barroca, Santiago Sebastián, 2007, señala el haber encontrado la primera huella de la emblemática barroca en una mansión adjunta a la catedral de la Plaza Mayor de Tunja en Colombia. “La casa en su estado actual no corresponde a la primitiva que el capitán Gonzalo Suarez de Rendón, fundador de la ciudad, debió de tener a mediados del siglo XVI”³⁹. Las pinturas murales responden a programas pictóricos definidos en los que aparecen elementos vegetales y animales cargados de simbolismos. El

³⁹ S, Sebastian,2007.p.227, / .8,9,30

manzano (virtudes), el buey (la obstinación del hombre rico), la palmera datilera (sobre la enseñanza de padres a hijos), el jabalí, el ciervo, el girasol, el ciprés, el laurel, el árbol de durazno, el rinoceronte y en el octavo arco, el caballo. Todos estos elementos probablemente inspirados en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, certificándose estas ideas, como el autor aclara, si pudiera encontrarse el texto en la biblioteca de los religiosos del lugar, hecho que abonaría su hipótesis, dada las semejanzas entre las pinturas y dicha obra.

Sebastián de Covarrubias y Orozco nació en Toledo, fue⁴⁰ lexicólogo, etimologista, estudioso de la hieroglífica, siguió la carrera sacerdotal inspirado por un clérigo de la familia. Ejerció diversos cargos en la época del rey Felipe II, consultor de la Inquisición, capellán del Rey y canónigo de la Catedral de Cuenca. Es necesario registrar estos datos, ya que fue el autor del “Tesoro de la Lengua Castellana”, (1611), primer diccionario luego del de Nebrija, y *Los Emblemas Morales*, (1610). Los artículos que escribe, portan ilustraciones de ejemplos bíblicos. Se inspira en los emblematistas italianos, franceses y alemanes siendo la base fundamental la *Emblemata Lieber* de Andrea Alciato. De él toma el *emblema triplex*; figura, pintura, imago, o símbolo; la sentencia o la *inscriptio, lemma*, mote o título; y el texto, *subscriptio o declaratio epigrama*. Las ideas y reflexiones se intercalan con espacios cubiertos de imágenes simbólicas integrando un compendio de emblemas, frases, hieroglifos. Esta descripción nos ofrece pautas sobre las razones del uso de la obra de Covarrubias en la América colonial. La imagen fue vehículo y herramienta para los fines de la catequesis religiosa implementada, el uso intenso de ella, al resolver las dificultades en la comunicación, cumplía una función irremplazable.

⁴⁰ Biblioteca UNIZAR. Universidad de Zaragoza.



Casa del Deán. Caballo.

Hemos seleccionado como ilustración, por su estilizada belleza, la imagen del caballo con un fondo donde aparecen vegetales y flores alineados sobre una línea de base, para no caer en la tan asiduamente citada del rinoceronte. Lamentablemente ha sido repintada varias veces, sin embargo, conserva el aura que trasciende todas las contingencias.

Quito. Ecuador

Lugar donde se desarrolla la famosa escuela quiteña, el arte alcanzará en este lugar su mayor esplendor entre los siglos XVII y SXVIII. Los franciscanos fueron los primeros en establecerse en Quito. Construyeron el conjunto arquitectónico conventual mayor y más destacado entre las ciudades iberoamericanas. El franciscano flamenco Jodoco Ridcke, inicia la iglesia en 1551 y se concluye alrededor del 1575, de fachada manierista, inspirada en el tratado de arquitectura de Sebastián Serlio. Su interior ricamente artesonado en estilo mudéjar, contiene elementos manieristas y barrocos. En el altar

mayor se venera La Virgen de Quito, tallada por Bernardo de Legarda, maestro de la Escuela Quiteña.

En otros lugares como Cuenca y Guayaquil, se construyeron conventos no solo franciscanos, sino también agustinos y dominicos, más un cierto número de conventos de religiosas mujeres. Todas estas órdenes, como sucediera en otros lugares, portaban imágenes de sus representantes y santos venerados en cada congregación inspiradoras de sus propias vidas.

Nuestra selección en este caso, por el valor actual de las investigaciones sobre las estampas donde se hace presente el simbolismo floral, se define en una imagen destacada y nombrada como - La Azucena de Quito- una santa, hija de un capitán español, Don Jerónimo de Paredes y Flores y una mujer de la nobleza, Doña Mariana Jaramillo.

Mariana de Jesús Paredes y Flores, nacida en Quito en 1618, fue devota e imitadora de Santa Rosa de Lima, desde la adolescencia. Su vida transcurre en soledad y aislamiento auto impuesto. Aconsejada por los religiosos, eligió no participar de la vida monástica aunque años más tarde decide ser Terciaria de la Orden de San Francisco, discípula de Santa Teresa de Ávila y al mismo tiempo hija de la Compañía de Jesús, la orden Jesuita.

Estos detalles ponen en evidencia una personalidad especial, de gran austeridad, ecumenismo y capacidad mística, envuelta en leyendas y hechos conservados y registrados por el jesuita Morán de Brutón." Episodios donde se presenta su vida ejemplar, los efectos sobrenaturales que tuvo la propia santa con las imágenes y los procesos que vivieron los fieles en contacto con los retratos de la llamada Azucena de Quito".⁴¹

Su vida, es popularmente santificada con el último milagro sucedido tras los temblores de 1645, cuando, ante la situación agravada por una peste, ella entrega su vida a Dios para la salvación de su gente. -*Te ofrezco Señor mi vida porque mi alma ya es tuya-*, la escucharon decir. Inmediatamente cae enferma apagándose su vida en pocos días, mientras cesan los temblores, cede la peste que tanto caos y miedo generaron.

⁴¹ Inmaculada Rodríguez Moya, Fernández del Valle, López Calderón.2016 Arte y Patrimonio en Iberoamérica.p.135

3.3 Flujo y reflujo: El viaje de una imagen y su regreso multiplicado.

Proceso en Roma de una Santa indiana. Políticas de difusión.

La imagen de la Azucena de Quito es realizada prontamente, iniciándose la representación de la santa, destacándose la pintura de Hernando de la Cruz, consagrada como la imagen de referencia porque según se afirma la pintó en un momento de profunda revelación mística. A ella fueron sumándose otras que pronto se venerarían en los distintos conventos, como el tercer grabado que el padre jesuita, José de Johuanen, vio en la Iglesia de la Compañía de Quito, retrato donde la Santa porta un ramo de azucenas. Se inicia en Roma un proceso para su beatificación y posterior canonización con un corpus de imágenes que ayudaría a difundir las virtudes de la Sierva de Dios. “En aquellos años existía la necesidad de crear una imagen que fuese reconocida por los habitantes y se integrase en la cultura visual de la época, siempre vinculando sus milagros a los acontecido en Quito en 1645”⁴²

Por intermedio de otro jesuita, Juan del Castillo, América la empieza a conocer, viaja durante nueve años por distintas regiones impulsando la causa abierta en Roma. Son cuantiosas las limosnas recogidas mediante la entrega de estampas de la Santa al difundir sus virtudes. Partió desde el puerto de Buenos Aires en 1776 hacia la metrópolis para entregar las donaciones ante el Consejo de Indias.

Las políticas asumidas, para la difusión de estampas de santos, incluyen los gastos por las causas y entre ellos, los recursos para la realización de imágenes. En el caso de la Azucena de Quito, al comprobar el requerimiento de las imágenes, en franco aumento, potenciado a medida en que eran registrados nuevos milagros al difundir los dones de la santa, fue atendido con cierto recelo. Recién en 1853 se la consagró beata y como segunda santa americana, después de Santa Rosa de Lima, en 1950.

Este largo proceso derivó en varios envíos de estampas, tal es el caso de los nueve cajones registrado en 1780, con noventa mil estampas

⁴² Inmaculada Rodríguez Moya. 2016. Óp. cit.p.140.

aproximadamente entre grandes, medianas y chicas para promover su devoción. En 1789, el envío de 28 cajones con estampas, libros y pinturas con destino al puerto de Cartagena, seis de los cuales fueron derivados a Santa Fe de Bogotá y dieciséis hacia Quito.



Solo resta agregar algo sobre el porqué es nombrada Azucena, analizaremos el simbolismo de la flor lo que nos informa a la vez de la importancia de la iconografía floral en las imágenes religiosas. También envuelto en leyendas y hechos difundidos en Quito y en Cuenca, nos remitiremos al simbolismo cristiano otorgado a esta flor. La Azucena, nombre de origen árabe, es una flor a veces reemplazada por el lirio, símbolo de pureza, de virginidad, de inocencia no de ingenuidad. Es la flor que porta el Arcángel Gabriel en la representación de algunas Anunciaciones, simbolizando el misterio de la concepción sin mancha, de la castidad y pureza de la cual deriva la advocación a La Inmaculada, tan extendida en América. Hoy esta imagen es venerada en varios Museos-Conventos de Ecuador, como el del Carmen Alto en Quito, lugar donde el segundo piso se dispone para la exposición de reliquias e iconografías de Santa Marianita, como las religiosas la llaman. Otro Museo es el de Las Conceptas en Cuenca, donde se exhibe una pintura anónima del S.XIX.

La relación entre textos hagiográficos y las imágenes fueron cada vez más abundantes, viajaron hacia la metrópolis y de allí regresaron nuevamente a

América para difundir la vida y los milagros de los nuevos santos indios. Elena Oliveras al analizar a Benjamin (Estética, 2007)⁴³, nos señala al respecto donde lo popular, en este caso, se verá absorbido por lo institucionalizado: “Autenticidad-aura-culto son términos íntimamente asociados. La definición de aura como “manifestación irreplicable de una lejanía”, reformula el valor cultural de una obra artística. En su origen, recordemos las hoy llamadas obras de arte tuvieron un valor *cultural*; estuvieron ligadas al cumplimiento de un ritual primero mágico y luego religioso”.

Recuperamos algo de lo que en ellas queda de aquellas *-miradas que la rozaron-*, devolviéndole otra mirada, atravesada de tiempos, de historias e interrogantes.

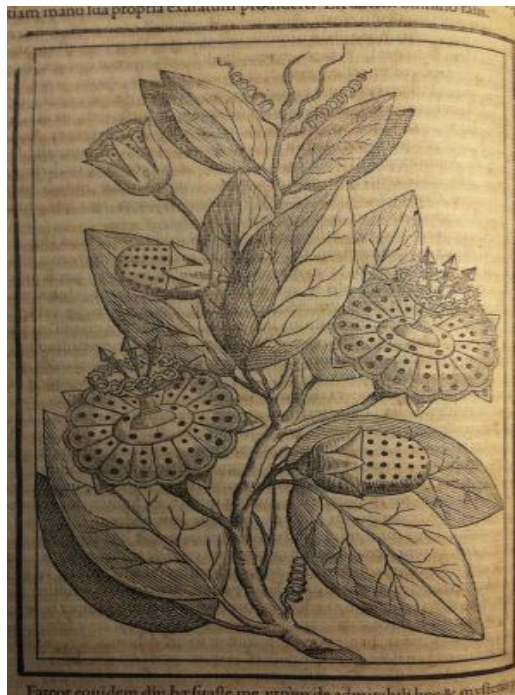
3.4 Travesía e impacto de nuestra flor americana.

Corre el año 1610, ha realizado un largo viaje, desde México a Roma, con la carga de muchos tesoros del Nuevo Mundo en su equipaje. El fraile agustino Emmanuel de Villegas va al encuentro de otro monje, el escolástico Jacobo o Jacopo Bosio, italiano, quien espera las novedades, mientras escribe su obra monumental –La Cruz del Calvario-. Villegas ha traído una serie de dibujos de una planta de cuya existencia el escritor ha sentido hablar: la Apincoya, Maraco, *Coanenepilli* le dicen en *náhuatl*, y *Mburucuyá*, al sur en las selvas amazónicas. Los religiosos la nombran Granadilla porque han encontrado cierto parecido con la Granada que tanto significado le ha otorgado la Iglesia. El viajero, lo alienta a colocarla dentro de su trabajo porque en ella se han encontrado los vestigios de la Crucifixión. Duda porque le parecen exageradas las interpretaciones, sin embargo sus amigos dominicos de Bolonia y jesuitas de la Compañía desde la Nueva España, le confirman la mística relación. Le llegan muchas otras ilustraciones hasta que se decide publicarla con todas las explicaciones que ha reunido. Esta flor, dice, tiene 10 pétalos, tantos como los

⁴³ Elena Oliveras. Estética.2007. p.290

apóstoles, exceptuando a Pedro, el negador y a Judas, el traidor. La columna de la flagelación se alza desde el centro sosteniendo los tres estilos asociados a los tres clavos, que casualmente los botánicos llaman estigmas, rodeada por la corona de espinas, de 72 filamentos. Tiene 5 estambres, como las llagas del Señor, los zarcillos son como aquellos látigos que golpearon su carne y su fruto conserva dentro, la sangre derramada. Por lo tanto, cada parte de la planta y su flor representa un momento del Calvario.

No se conoce con certeza cuál de las especies de esta gran familia de las pasifloráceas llegó hasta Bosio, pero estas publicaciones sumadas a las de los botánicos y a la de los Herbarios de los Jardines entre ellos, el de Monardés y el Barberini, hizo que nuestra flor, cargara un significado que nunca presintió cuando trepaba libre por los árboles de las selvas americanas buscando pervivir en la luz.



Bosio, 1618

3.5 El mercado del Arte y las políticas de uso de las imágenes.

Otros datos sobre envíos y contratos.

Una investigadora en la década del cincuenta, luego de varios intentos, se sumerge en el Archivo Histórico de Protocolos en Madrid, busca datos de los envíos de obras y la residencia en la ciudad del pintor Zurbarán. Amén de una tasación de pinturas, muy pronto a sus manos llegan dos documentos con detalles de obras enviadas al Puerto de Buenos Aires, sumado a un documento inédito de las nupcias del artista donde figuran detalles valiosos. En otros ámbitos, historiadores, en diferentes momentos, reúnen noticias de envíos de imágenes hacia la América colonizada, desde la Nueva España hacia el sur.

Se han registrado envíos de telas del ya citado pintor Zurbarán y de Martínez Montañés quienes tuvieron una gran influencia en el arte desarrollado en México, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Perú.

María Luisa Caturla⁴⁴, 1951, a ella nos referimos, pudo a mediados del pasado siglo, expandir el área de dispersión de las obras de Zurbarán, hasta el puerto de Buenos Aires. En el Archivo Histórico de Protocolos consigue datos del pintor extremeño cuando estuvo en Madrid, y documentos sobre envío de cajones conteniendo cincuenta y tres lienzos, pinceles y colores. Posiblemente, desde este lugar, los mismos, seguirían viaje hacia Córdoba y Salta donde los franciscanos y jesuitas tenían iglesias y conventos.

Santiago Sebastián, 2007, analiza un conjunto de grandes lienzos del claustro de San Agustín de Quito, copiados por el excelente pintor quiteño, Miguel de Santiago, inspirándose en una serie de grabados de *Schelte de Bolswert*, aparecida en París en 1624. Los grabados de este autor se utilizaron también en otros lugares como México. Ha encontrado, lo que llama el eco de algunos de ellos, en una escultura de barro cocido en la fachada del Convento agustino de Cali en Colombia.

Recientemente, las investigaciones, agregan nueva información a la escasa existente, sobre las misiones de la Provincia Jesuítica del Paraguay,

⁴⁴ María Luisa Caturla. Zurbarán exporta a Buenos Aires. 1951. Revista Anales. I.A.A. N° 4. P. 39-43

Imágenes que cuentan historias de viajes y anhelos de hombres formados en culturas diferentes y extrañas a la de los nativos americanos. Imágenes que cambiarían la percepción del mundo, tanto como de su hacer, provocado este desde la enseñanza, caracterizada por la asimilación de conceptos, de pensamientos, de ideas, de una teología impuesta sin alternativas.

Se crearon nuevos relatos visuales y en el mejor de los casos, un hibridaje de formas y contenidos. El flujo produjo también un reflujo, como mencionáramos, para justificar, en muchos casos, ante la corona y el papado el accionar de las órdenes religiosas.

Hemos reunido en este capítulo, datos de envíos y su contrapartida. Identificamos las fuentes europeas facilitadoras de la actividad doctrinal en los nuevos reinos conquistados en algunos conventos novohispanos de la Nueva España y la Nueva Granada. Necesariamente nos detuvimos en los hechos históricos. Ubicamos la creación de Virreinos producida para mejorar la administración política, como el del Perú y posteriormente el del Río de la Plata, ante la inmensa extensión de los territorios colonizados. Posteriormente, con los jesuitas, asistimos a la creación de las Provincias bajo su dominio. Analizar todos estos cambios en los hechos vividos, nos permite salir de generalizaciones que amalgaman y uniforman la realidad presentando ricos matices a los abordajes en la investigación.

Dedicamos un espacio a la función del Grabado como técnica en la duplicación de obras para la ilustración de textos de importancia capital, la utilización de obras de Emblemas en la enseñanza y los estudios científicos posteriores. Recorremos un arco cronológico desde el siglo XVI al XVIII para finalizar en lo que conforma nuestro centro de interés, las Misiones Jesuíticas de la antigua Provincia Jesuítica de Paraquaria. Identificamos ciertas diferencias durante la evangelización respecto a otros lugares en los que también actuó la orden franciscana y la Compañía de Jesús. De igual modo, señalamos que los estudios iconográficos, las fuentes y los envíos de imágenes y objetos de culto como expresiones estéticas de una época, testimonian y nos permiten dimensionar la importancia en el intenso uso de las imágenes. Este hecho, suele compararse con lo que sucede en la actualidad, planteando el fuerte

poder ejercido a través de ellas en nuestra cultura donde lo visual la caracteriza.

El peregrinar a través del océano, transformaría la ruta transoceánica en un camino de papel, telas, madera y agua, impulsada por las devociones religiosas y las políticas asumidas en pos de la evangelización en nuestro continente.

3.6-El grabado como fuente y recurso visual y gráfico.

Es necesario nos dediquemos a analizar esta técnica por la enorme influencia que tuvo como fuente de imágenes, al facilitar a la vez, la posibilidad de la reproducción y de la difusión. En sus orígenes, el grabado en planchas de madera llamado xilografía, vino a aliviar la tarea de los antiguos ilustradores y calígrafos, diseñadores, copistas e iluminadores. Las cartas de juego o naipes (del árabe *naib*) dibujadas y pintadas a mano, primero sobre pergaminos, fueron grabadas posteriormente sobre matrices de madera. La reproducción aumentó ante la difusión y el uso que de ellas se hizo desde el

S.XII en Europa. Circularon secretamente debido a la resistencia de autoridades civiles y eclesiásticas por considerarlas dentro de los juegos de azar. Transcurrido el tiempo, ante el tráfico generado desde el 1300, la asimilación vino de la mano de la conveniencia en el orden religioso, al permitirles reproducir imágenes piadosas como también estampar telas para el culto. Producir de este modo las llamadas –estampas de indulgencia- fáciles de reproducir en cantidad, como de transportarlas. Aparecen los libros *tabularios* donde se reproducen las imágenes sobre *tabelas* o tablas en las cuales se tallaban textos e ilustraciones totalmente en madera, impresas por frotación y coloreadas a mano. Ejemplos de ellos son el *Ars Moriendi*, citado anteriormente, la *Biblia Pauperum*, el *Cantico Canticorum* (El Cantar de los Cantares), entre otros textos antiguos. A continuación una página del *Ars Moriendi*:” *Como preparase para una buena muerte*”



Precursor de la imprenta sin dudar, el grabado xilográfico, fue transformándose en tanto cambiaron los soportes y las técnicas. Planchas de bronce para aguafuertes y técnicas afines, posteriormente las litografías en matriz de piedra y lápices grasos, hasta presentar en nuestros días, la gran diversidad en materiales y colores de los que disponemos, como el uso de zinc, el linóleo, los acrílicos y la gama de posibilidades de la gráfica moderna.

Llegaron a América estampas grabadas, como hemos visto, pero también inspiradas en ellas, nacieron pinturas y esculturas. Los ejemplos son tantos que solo citaremos algunos, sumados a los mencionados anteriormente a lo largo de este texto. Al respecto Gruzinski, 2007, al referirse al arte de los grutescos que dinamizaron las imágenes conventuales en México, confirma: “Mas que los pintores, los libros ilustrados con grabados y frontispicios profusamente decorados, fueron los que introdujeron en América, la ornamentación manierista. Impresos en España o en los Países Bajos, ofrecían repertorios cómodos que los españoles y los indios explotaron rápidamente, al no poder copiar directamente los monumentos inaccesibles en la lejana Europa”⁴⁵. Lo mismo sucederá durante el período barroco y en la Misiones

⁴⁵ Gruzinski, 2007. Op.cit. p.198-209.

Jesuíticas del Guayrá se produjeron en gran cantidad como veremos más adelante, hecho apoyado con la creación de la imprenta.

Capítulo 4: Los motivos florales.

4.1 La ornamentación floral

La utilización de flores como ornato para embellecer y adornar, viene de tiempos muy lejanos. Su función no es solo decorativa, en realidad, en la gran mayoría de los casos, está asociada a un contexto social e ideológico reforzando el carácter político o religioso de los espacios arquitectónicos en edificios, tumbas, catafalcos. Las construcciones y grandes templos del mundo egipcio, griego y romano definían sus estilos con la inclusión de hojas de plantas de Acanto, en la Edad Media el cardo, el estimado laurel o el simbólico olivo. Las catedrales góticas tenían programas iconográficos especiales sobre las flores y sus significados, tan importantes a tener en cuenta, como el de los bestiarios que luego en el Barroco vuelven a aparecer. Las flores como la flor de lis, la rosa, el loto, el clavel, son representadas en pinturas durante el Renacimiento donde van a reforzar el sentido religioso y moral. Podemos considerar fuera de este ámbito, “El Nacimiento de Venus” de Botticelli, (14) hacia 1486, una de las cuatro pinturas mitológicas del pintor, donde las flores se asemejan a delicada lluvia derramándose sobre la diosa. En la orilla la espera una joven que luce alrededor del talle una rama de Rosas rojo pálido y en su manto pueden identificarse claramente las flores de Aciano y las Anémonas a sus pies. ⁴⁶La diosa Venus es asociada a la Rosa porque desde el mundo clásico, se cree que la especie brota o nace, cuando esta divinidad apoya por primera vez su pie en la tierra.

En el siglo XVII Los pintores holandeses dan un lugar muy importante a la representación de las flores. Al iniciar el período Barroco y el siglo de Oro del

⁴⁶ Rose Marie Hagen, Rainier Hagen. 2016. *Los secretos de las obras de Arte*. Pp. 141-149.

arte neerlandés en 1617 se considera al pintor Ambrosius Bosschaert, el Viejo, 1573 - Amberes, Belgica-1621 La Haya, Países Bajos, uno de los padres del nuevo género del momento, los Bodegones. De colorido y detalles de gran realismo en las flores y otros elementos. Proviene de una familia aficionada a la Botánica, por lo que respeta minuciosamente los registros botánicos científicos. Los tipos naturales son llevados por el artista al Arte, al representar a la perfección, en la pintura, aquella naturaleza cultivada en los Jardines.



4.2 Simbolismos florales:

Anexamos, para completar estas descripciones, algunos significados de los simbolismos florales, si bien estos cambian según la época y el contexto en el que aparecen. La fitaria, agrupa los motivos sacados del reino vegetal, como la zodiacaria del reino animal. Estos elementos pueden aparecer estilizados o esquematizados de manera geométrica.

La Rosa: símbolo de la castidad, asociada tanto a Venus como a la Virgen María. El color agregará detalles a la interpretación, roja, la pasión, rosa la delicadeza, etc.

El Clavel: representa el amor divino. Cuando la Virgen lo porta en mano, simboliza el gran amor que ella siente por el pequeño Niño.

Los Lirios: la pureza. La esperanza. El poder de la luz. Belleza y soledad.

Anémonas: lo efímero de la vida.

La flor de Lis, sus tres pétalos: la fe, la sabiduría y el amor. Nardos, cerezos, violetas, margaritas y tantas otras, cada una con su mensaje especial. Un verdadero lenguaje encriptado en cada especie, asociadas también a lo femenino, trasladándose desde Oriente a Occidente a través de los escritos árabes.

4.3 La Pasionaria Mística, flor del mundo cristiano.

Hemos realizado nuestra propia travesía para transitar una historia especial por los bordes, ya no de una mar de aguas sino de un mar de papel, cuya dinámica nos llevó a sintetizar siglos de historia a través de la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*. Los avatares por los que ella pasó llegaron a su clímax al ser totalmente absorbida por el mundo cristiano. La flor de la rosa en las representaciones pictóricas se transformó en un verdadero trono florido, un altar de donde emerge la figura de María, imágenes inspiradas muchas de ellas en las letanías lauretanas.

Los textos que nos hablan de Antonio de León Pinelo (1595-1660), historiador y jurista español, traen la posibilidad de una nueva interpretación. Hijo de familia de conversos, luego de ver quemar en la hoguera a su padre judío, se refugia en América donde escribe en cinco partes, una obra en la que trata diversos temas. (15) Entre ellos, los temas botánicos, en los que cita a la granadilla, cuya flor porta los atributos de la Pasión y establece posible relación con el Árbol del Bien y del mal. De este último, la interpretación arroja dudas dado que la Pasionaria o *Mburucuyá*, es una trepadora y no un árbol, sin embargo, al respecto, nos animamos a esclarecer este asunto, debido a que el Árbol de Granadilla, también es citado en otras obras de la misma manera. Al

ser una enredadera o liana, suele tener un tronco desarrollado y apoyado a los árboles, la percepción del conjunto puede llevar a esta denominación.

Presentamos una obra, si bien es valorada por mostrar detalles de la vida social y la indumentaria, para diferenciar muy bien las clases de la sociedad colonial, nos es útil para profundizar el análisis de las representaciones de nuestra planta y expresar nuestra lectura. Fue realizada por el pintor ecuatoriano, integrante de la escuela de Quito, Vicente Albán, en 1783.



Señora principal con su negra esclava.1768. Vicente Albán. Museo de América

En Madrid



Detalle, al fondo la trepadora granadilla de la que cuelgan los frutos

En el detalle vemos delante de una palmera, ascendiendo enroscada sobre un árbol, a la Granadilla, Pasionaria o *Mburucuyá*, cuyos frutos cuelgan entre el ramaje visitado por los pájaros, estos al comer sus semillas la trasladan y replantan. Su autor trabajó para Celestino Mutis y en 1783 y realizó a pedido suyo, seis ilustraciones al óleo, de 109 cm por 0.80cm, entre las que se encuentra la imagen que presentamos.

Sobre el ángulo inferior izquierdo, escritos en una cartela, los frutos elegidos y depositados en el canasto, entre ellos figura el -árbol de la granadilla-, llamada así por los españoles, lo que nos traería claridad a las dudas planteadas.

Cuando Pinelo cree haber hallado el Paraíso Terrenal⁴⁷ en estas latitudes, al que describe habitado por lo “admirable”, en un juego de marcados contrastes, describe la flora y la fauna, incluso seres metamorfoseados. Su poética es

⁴⁷ Pinelo Antonio de León. *El paraíso en el Nuevo Mundo*. En Gisbert T. Óp. cit, p.p. 161-163

expresión de la estética barroca a través de la que busca generar el asombro en quien lo lea.

Dentro de este Paraíso, la rosa fue reemplazada por nuestra flor de Granadilla, Pasionaria o *Mburucuyá*. En el año 2009, en Chile se realizó una Exposición que reunió los tesoros coloniales de varios países. Entre las obras que la integraban se expuso una imagen de la Virgen de la Merced con Santos de la Orden, del Museo de la Merced.

María emerge desde la corola de La Pasionaria, igual que los personajes que la acompañan, con sus brazos cruzados sobre el pecho, su rostro apacible, con la mirada hacia abajo, donde se encuentran los santos, aparece nimbada de luz desde la parte superior, por el Espíritu Santo. Ocupa el lugar central reemplazando la columna y los clavos con los 3 estigmas, compartiendo el sufrimiento de su hijo crucificado - *El y yo somos uno*- pareciera decir la imagen. En ambos laterales y por debajo de ella, respetando el orden jerárquico, San Pedro Nolasco, fundador de la orden Mercedaria junto a San Ramón Nonato, elevan sus ojos hacia esta Virgen-Flor. Conocemos por las descripciones de Gisbert, 1980, la Virgen asociada a la montaña, la Virgen -cerro⁴⁸, la Virgen – montaña, los así considerados sincretismos y desplazamientos de significados, en las pinturas andinas en relación con la naturaleza.

⁴⁸ Gisbert Teresa.1980. *Iconografía y mitos indígenas*. P. 20



Pasionaria Mística. Virgen de la Merced con Santos de la Orden

Anónimo, S XVIII

Perteneciente al siglo XVIII, el desplazamiento simbólico se traduce en una apropiación simbólica, como expresa la autora, que va a re significar la imagen de la Rosa Mística en un “símbolo, en este caso de la religiosidad andina

vinculada a la naturaleza y a la conexión visionaria con las divinidades”⁴⁹. En franca relación con los desplazamientos realizados para un mayor acercamiento a los naturales, los monjes reemplazan las flores europeas por aquellas cotidianas y conocidas en el mundo indígena. Es por ello que, nos induce a pensar desde otro lugar esta imagen. Posiblemente los talleres donde se producía el arte colonial sirven de testimonio de la conquista de un espacio de mayor libertad. La autora citada percibe en estos cambios el germen de la autonomía creativa de los pueblos evangelizados, lo mismo será registrado en las Misiones Jesuíticas del *Guayrá*, en las piezas escultóricas o en la ornamentación de los templos.

La imagen de la Virgen de la Merced con Santos de la Orden tiene sus prefiguraciones iconográficas a partir del siglo XVI, siempre con su manto blanco portando en una mano los escapularios ofrecidos a los fieles y en la otra los grilletes, estos hacen mención a la redención de los esclavos y cautivos salvados por intercesión de ella y sus santos. Esta devoción viene desde el siglo XIII. En 1814, o sea después de pintada la imagen de la *Pasionaria Mística*, el pintor peruano Gil de Castro, la representa con los clásicos atributos respetando la distribución de las figuras, que en la imagen siguiente podemos apreciar. (16)

⁴⁹ Mardones Bravo, Camila. “*Pasiflora Mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced*”. *Aiethesis*, N° 52. Pontificia Universidad Católica de Chile. Septiembre 2012



Gil de Castro. 1814. Virgen de la Merced con santos de la Orden

Por lo que hemos analizado en la Pasiflora Mística, dentro de la gran cantidad de imágenes coloniales, nuestra flor indígena y barroca para esta época, ya había conquistado un espacio tan profundamente americano que, en la mencionada exposición en Chile, se la presentó como “La Pasiflora Mística”.

4.4 Los motivos florales en los Templos Jesuíticos. Decoraciones.

La decoración en los templos jesuíticos del Guayrá acompañó la evolución constructiva de los edificios ornamentando retablos, púlpitos, altares y columnas. La flora de la selva circundante brota también en las paredes de asperón, talladas por manos guaraníes.

Sustercic, 2014, señala, en la obra sobre los Templos levantados en las Misiones de Guaraníes, que la documentación de la Compañía de Jesús al respecto, relata la evolución en varias etapas, desde las primeras construcciones que eran chozas de barro pero muy ornamentadas, pasando por las iglesias “horcones”, hasta llegar a los grandes templos de bóvedas y cúpulas. El destino de ellos fue distintos según el lugar, por ejemplo los pertenecientes a la gran Chiquitania en la región oriental de Bolivia, fueron mejor conservados, con repintes y restauraciones sin poder evitar algunas pérdidas. Un conjunto de varios pueblos como San José, Concepción, San Javier de Chiquitos, San Rafael entre otros, se encontraban en esta región. En Paraguay, San Ignacio Guazú, la primera fundada, Santa María de Fe, San Cosme y San Damián, la Imponente Trinidad del Paraná y la conmovedora iglesia de Jesús de Tavarangué, entre otras, pasaron por diversos estadios y re fundaciones.

En Argentina, San Ignacio Mini, Santa Ana, Loreto, Concepción, Santa María la Mayor, Candelaria, atacadas y re fundadas tantas veces, son mostradas hoy, mediante el artificio generado con los espectáculos de luz y sonido, con los que se busca re vivir pálidamente aquel esplendor. Después de la Expulsión en 1767, (17), (18), los incendios y saqueos hicieron su obra hasta que la selva compadecida las cubrió con su manto verde y fresco. La ruinas de “los pueblos viejos”, así llamaban los lugareños a esos restos de la magnífica obra realizada por guaraníes y jesuitas, fueron desenterrados y restaurados. Las pérdidas son siempre lamentables porque cada fragmento encontrado, cada columna vuelta a levantar, nos habla de un tiempo que, solo en parte, podemos recuperar. Presentamos algunos motivos encontrados en las reconstrucciones donde la belleza palpita de manera singular y en los que apreciamos y comprendemos, aquello que el mencionado investigador llama de “esencialidad formal” y estilización” en el arte guaraní jesuítico. Esta relación

con la forma que percibimos, se encuentra también llena de la vibración espiritual que posee el guaraní al trabajar. La actitud de mística concentración que nos preocupamos en describir durante la confección de los diseños en la elaboración de la cestería.



Decoración de la fachada del Templo de Concepción, Santa Cruz, Bolivia. Con motivos fitomorfos, ángeles y columnas torneadas de madera. Joya misional según declaración de UNESCO. (Foto de la web)

Las imágenes siguientes forman parte de una serie obtenida en nuestros viajes a las Misiones de Paraguay y Argentina.



Trinidad, flores y guirnaldas con motivos fitomorfos del lugar sobre remate de pilastra, debajo del friso de los Ángeles músicos.



Jesús de Tavarangué., capitel de pilastra con flores y hojas de Guembé



Trinidad, Púlpito tallado en piedra de itaquí, con flores, guirnaldas y representaciones religiosas, dorado y policromado como los altares y paredes. Realizado por Padre Pedro Danesi y sus artistas guaraníes



Fragmento de ornamentación, parte de una flor, del Museo de Trinidad.



San Cosme y San Damián, decorado del techo del colegio, pintura original conservada, representa ramas del árbol de la yerba mate.



Jesús de Tavarangué. Hornacina decorada con flores y vena.



San Ignacio Miní. Puerta de la Sacristía. Flores y plantas



San Ignacio Miní. Portal hacia el patio de los padres con una rica simbología



Detalle de las columnas apoyadas del mismo portal donde se aprecia envolviendo el volumen de las mismas, el desplazamiento helicoidal y planimétrico de las lianas de la Pasionaria o *Mburucuyá*. Piedra itaquí.

San Ignacio Miní.

La Magister en Cultura Guaraní Jesuítica Marcia Yanina *Grun*, de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones UNaM, nos ha compartido información y la siguiente fotografía, sobre sus recientes estudios iconográficos en los Templos misioneros, donde registró desde las características formales, motivos fitomorfos que remiten a la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*.



Pasionaria en el Templo de Trinidad. Foto de la autora, 2015

El capítulo siguiente lo dedicamos a la Orden de San Ignacio en la región de los treinta pueblos, donde los padres de la Compañía, vivieron junto a los guaraníes una experiencia, hoy catalogada de única durante la evangelización, por varios factores que iremos analizando.

Capítulo 5: Mirar desde América. El Barroco. Los Jesuitas.

5.1- Un nuevo ciclo.

La Orden de la Compañía de Jesús, conocida como Jesuitas, arriba durante el último tercio del SXI a nuestro continente. Han dejado atrás una Europa convulsionada por las luchas y enfrentamientos entre monarcas sumados a las reformas religiosas y a las tensiones entre la monarquía y la Iglesia, como en el seno mismo de esta institución. La Reforma en 1520 con Lutero, quebró la unidad del mundo católico al atacar el dogma de fe. El posterior Concilio de Trento -1545- 1563- avanzó sobre la función y uso del arte como vía adecuada a sus intereses contra reformistas, al ir pautando y controlando la actividad artística siendo uno de los métodos, el definir el uso de las imágenes. La otra vía fue el tribunal de la Inquisición.

Tensiones que se dieron desde los inicios, cuando los Reyes Católicos aspiraron a ejercer patronazgo sobre la nueva iglesia de las Indias. Incluso el rey impartía órdenes sobre las pruebas que debían atravesar los religiosos antes de partir para Las Indias, sometiéndolos a la vigilancia real. La participación del clero regular y luego el seglar en la cruzada emprendida, no estuvo exenta de controversias. Luchas de poder, en las que en este trabajo no nos vamos a detener⁵⁰ para poder avanzar sobre la presencia de los jesuitas en nuestro continente, lo que produjo un cambio de orientación en las misiones del Nuevo Mundo. Por bula pontificia en 1540, el Papa Paulo III reconoció a la Compañía de Jesús como una orden preparada para difundir por el mundo el catolicismo y defender a la Iglesia. Por su esmerada formación humanística, vasta cultura, bien preparados en filosofía y teología, con un noviciado de dos años consagrados a los Ejercicios espirituales, durante los cuales se apartaban de la vida ordinaria y dedicaban a la meditación, muy pronto representaron la vanguardia misionera y lo más moderno en materia de educación. Abiertos y tolerantes fueron conquistando con su saber y disciplina, no solo Europa sino Asia y América.

⁵⁰ Para profundizar en este tema, ver Konetzke, Richard. *América Latina. La época colonial*. Vol. II. Además de este autor, existe amplia bibliografía sobre el mismo.

El padre Manuel Nóbrega es enviado en 1549 a Brasil para crear la Primera Provincia Jesuítica, al año siguiente arriba un grupo de cuatro jesuitas mas, entre ellos se encuentra el padre José de Anchieta quien fue el primero en aprender la lengua tupí-guaraní, creador de una gramática de gran utilidad para la tarea apostólica. Estos dos sacerdotes fundan, el primero la ciudad de Bahía y el segundo Sao Paulo.

Por el lado oeste del continente, llegan los jesuitas al Perú en 1567 para constituir la Provincia Jesuítica del Perú. Entre estas dos provincias, se extiende el corazón de América, Paraguay, donde están presentes los franciscanos y sus reducciones.

Los franciscanos fray Luis Bolaños,- quien daría grafía a la lengua guaraní-, escribiera la primera gramática, el primer diccionario y un libro de oraciones en guaraní, junto al padre Alonso de San Buenaventura, fueron los primeros en llegar en 1575 a la fortaleza de Asunción fundada en 1537. En 1580 organizan a seis kilómetros de ella, la primera reducción llamada San Antonio de los Altos, a la que siguieron varias mas.

En 1604, desde su sede en Roma, el Padre General de la Compañía de Jesús, funda la Provincia Jesuítica del Paraguay conocida como Paraquaria. Integrada por los actuales territorios de Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile mas la región del sureste brasileño del Matto Grosso. Incorporó también los actuales estados brasileños de Santa Catarina, Paraná y Rio Grande do Sul, con sede permanente del Provincial de la Orden, en la actual ciudad argentina de Córdoba.

Los jesuitas ingresan en la región del Paraná entre los ríos *Tebicuarí* y Paraná, la primera Reducción fue creada por el padre Marcial de Lorenzana en 1609, llamada San Ignacio *Guazú-(grande)*. Es un largo camino emprendido desde este momento, durante el cual llegaron a fundar treinta pueblos y sus estancias, muchos de ellos re fundados varias veces al ser destruidos por los bandeirantes Portugueses

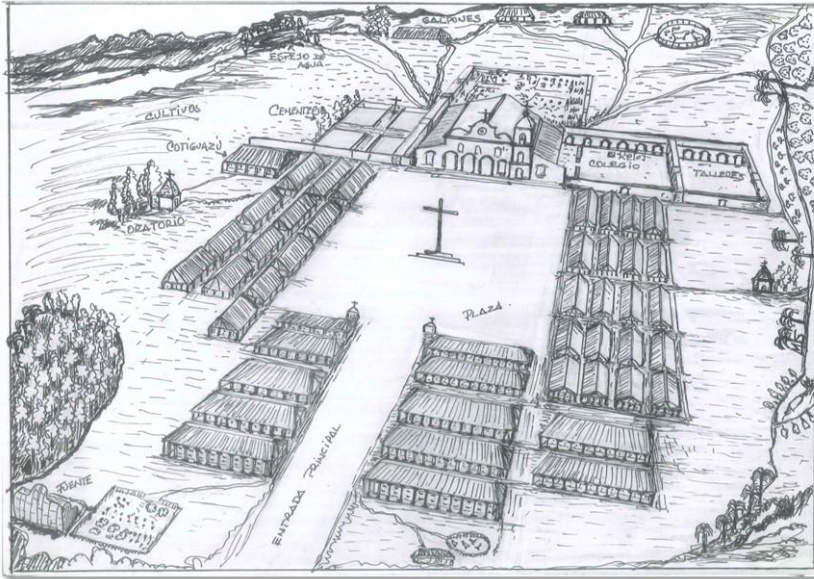
- 1) Yapeyú
- 2) La Cruz
- 3) Santo Tomé
- 4) San Francisco de Borja
- 5) San Nicolás
- 6) San Luis
- 7) San Lorenzo
- 8) San Miguel
- 9) San Juan
- 10) Santo Ángel
- 11) Apóstoles
- 12) Concepción
- 13) Santa María
- 14) San Javier
- 15) Mártires
- 16) San José
- 17) San Carlos
- 18) Candelaria
- 19) Santa Ana
- 20) Loreto
- 21) San Ignacio Mini
- 22) Corpus
- 23) Jesús
- 24) Trinidad
- 25) Itapúa
- 26) San Cosme
- 27) Santiago
- 28) Santa Rosa
- 29) Santa María de Fe
- 30) San Ignacio Guará



Reducciones jesuíticas

Las ruinas de muchos de estos lugares, una vez descubiertas, fueron motivo de intensas investigaciones y reconstrucciones en la medida de lo posible. Una pléyade de investigadores, historiadores, arquitectos, antropólogos y de otras disciplinas, desde donde se cruzan continuamente datos, ha dejado una enorme bibliografía. Consultas a las Cartas Anuas donde se reúnen las noticias oficiales de La Compañía de Jesús, cartas de los Padres Provinciales y Generales de la orden, escritos de los jesuitas expulsados o expulsos y el análisis de los documentos materiales hallados en las ruinas, los registros de la Junta de Temporalidades confeccionado con los remanentes salvados, después de la expulsión en 1767, forman un vasto corpus de conocimientos.

Es conocido el esquema de urbanización de los pueblos desarrollado en las misiones, donde los Templos se ubicaron sobre un eje principal, flanqueados por sacristía, talleres, habitación para los padres, patios y enormes extensiones destinadas a los huertos. Cabildo, capillas, cárceles, el *coty guazú*, cementerio, mas las habitaciones destinadas a las familias indígenas, conformaron la arquitectura donde se desarrolló una experiencia sin precedentes en la vida colonial.



Esquema distributivo de una misión. (M.S.)

Las misiones del Guayrá, vivieron una historia única que debemos conocer, catalogada como una experiencia de colonia dentro de la colonia, en los que se estableció una relación entre monjes y nativos como no existió en otros lugares. La autosuficiencia y el intercambio entre los otros pueblos, la creación de las estancias para el autoabastecimiento con enormes extensiones de cultivos y ganadería, permitió la exportación hacia la metrópolis de variados productos como la yerba mate.

Nos alejaría del motivo principal de nuestro trabajo continuarlo en esta dirección por lo que, enfocamos nuestro interés en las imágenes destinadas a los Templos tanto como a las producidas en los talleres misionales. Para profundizar en ellos, en el aspecto arquitectónico, la obra del Dr. Darko Sustercic⁵¹, analiza el desarrollo de la arquitectura misional desde los inicios, sus etapas y su historia.

Las misiones de los jesuitas fueron Reducciones (del latín reductio-oñis: acción de volver algo donde y como estaba), pero debemos aclarar que este término se usó en las misiones como sinónimo de "comunidad". El lugar donde se congregaba y reunía a los indígenas para alejarlos del peligro externo, representado por los paulistas, los encomenderos y conquistadores españoles

⁵¹ Sustercic Bozidar Darko.1999. *Templos jesuíticos guaraníes*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos aires. UBA

y sus relajadas costumbres, alejadas de la moral. Estos asentamientos, les garantizaban vivir con dignidad y cierta libertad, mientras aprendían un nuevo modo para organizar la subsistencia.

Alejados de estos peligros también se alejaban lastimosamente de sus aldeas, de sus *tekó a*, donde son lo que ellos son, donde vivían su manera de ser guaraní, ligada a una mística propia, a la espiritualidad que los ha definido, que es lo que en la actualidad, en medio de tremendas dificultades, luchan por conservar.

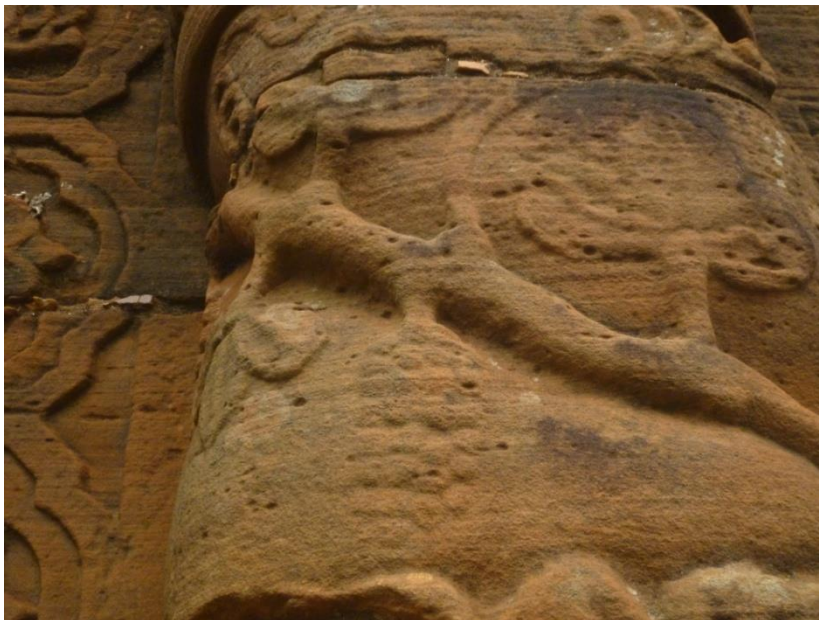
5.2-La Retórica Barroca en los pueblos misioneros del Guayrá.

Los guaraníes fueron pueblos en cierta forma dóciles a la evangelización, aunque ésta no se ejerció exenta de resistencias y luchas. No solo por las razones ya enunciadas sobre las características espirituales de esta cultura, sino posiblemente, porque en sus antiguas creencias tuvieron una figura espiritual guiadora y protectora de las etnias que integraban esta gran Nación, *El Paí Sumé, Chumé Arandú o Tomé*. Sus enseñanzas moralizadoras, y las relaciones sobre el uso de las plantas como la yerba mate, se mantenían claras al momento de la conquista. Tan parecidas a las cristianas que los jesuitas creyeron se referían a Tomas de Tolemaida, el apóstol de Jesús. Una deidad que podríamos relacionar con *Thunupa* o *Viracocha* en la región andina, o con Quetzalcóatl en México. De ella conservan sus huellas en piedra en el camino del *Ybituruzú*, planteándonos su experiencia visual, en una imagen venerada. Fueron expertos pintores, por lo que se llamaban a sí mismos,- “los hombres adornados”-. Las pinturas corporales, la cerámica, las máscaras y los diseños cesteros, vienen desde la época de los antiguos guaraníes, y es sobre ellas que nos detenemos cuando las metodologías utilizadas en los análisis iconográficos, nos presentan ciertas limitaciones.

Sobre estas creencias arraigadas en los pueblos nativos, los jesuitas buscaron realizar un desplazamiento hacia los principios evangélicos de la religión cristiana, mediante la impronta barroca y su retórica. De por sí, en la formación de esta orden ignaciana, la Retórica tenía un lugar destacado. Esta modalidad del discurso, contribuiría en la prédica religiosa, dando al Sermón religioso un

lugar de preferencia, al ser uno de los géneros más importante después de los devocionarios. Los Retablos con imágenes fueron los dispositivos sobre los que se ordenaba un esquema de comunicación y transferencia de contenidos que movilizaba la sensibilidad y la voluntad del oyente⁵² buscando convencer de esta nueva realidad generada intramuros de las misiones. La ornamentación de los mismos, fue desarrollándose hasta alcanzar un grado de relevancia, donde las imágenes que arribaban con los envíos desde España, aportaban detalles iconográficos. Inspiraban en los Talleres los trabajos de los *apohará* santos, nativos tallistas de talento, movidos y persuadidos de las enseñanzas de los padres.

En las paredes de los templos, en las columnas y portales inspirados en la fauna y la flora aparecen imágenes donde se mezclan frutos y flores americanas con roleos, guirnaldas barrocas y escudos de la Orden. Algunos ornamentos siguen la diagonal helicoidal en forma de espiral envolvente sobre el volumen de las columnas y pilastras.



San Ignacio. Portal hacia el patio de los padres.

⁵² Para profundizar sobre esta temática: González, Ricardo. *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*. UNLP

Como hemos visto en otras regiones, las estampas llegaron provenientes de la metrópolis a este mundo inmerso en un territorio selvático que le confería cierto aislamiento. También circulaban las estampas y las publicaciones una vez creada la Imprenta, entre los distintos pueblos de la Provincia Jesuítica.

Es importante ver los envíos de imágenes con destino a la Paraquaria, siempre han sido escasas las fuentes que los documenten, pero hemos podido reunir los siguientes, publicados en los Anales⁵³ del IAA. :

Envíos: 1663, en el navío San Pedro, que partió del puerto de Cádiz en el mes de abril con destino a las misiones jesuíticas. Arribó al puerto de Buenos Aires en el mes de julio. Integraban este envío cuatro imágenes de bulto de Nuestra Señora de la Concepción, cinco imágenes de bulto del Niño Jesús, dos imágenes de bulto de San Francisco Javier, sumadas a ellas las de San Pedro, San Nicolás, y el Santo Rey negro. Publicado anteriormente por José Torre Revello. *Un envío de imágenes con destino a las misiones jesuíticas*, en el Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos, en 1939.

En una reciente publicación veremos “como importantes obras de arte europeas,-especialmente españolas e italianas-llegaron a América de la mano de los hijos de San Ignacio de Loyola, que en sus múltiples viajes transoceánicos, fueron los encargados de efectuar estos intercambios. En este sentido, aunque no serían los únicos, los procuradores Provinciales de La Compañía de Jesús, se convirtieron en los principales agentes de estas importaciones artísticas”⁵⁴Esta investigadora citada, cuya mirada sobre la calidad de las obras de arte producidas en suelo americano no compartimos, presenta el valioso detalle de los documentos visitados, entre los que se halla el envío de doce lienzos de la vida de la Virgen de Montserrat patrona del colegio de Córdoba.

En los pedidos realizados por los sacerdotes a los Procuradores cuando viajaban a Europa existen datos muy importantes. Razones organizativas los llevaban a desplazarse buscando obras de artes, dedicándose a la

⁵³ Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estética. 1948. José Torres Revello N° 1.p. 87-95.Buenos Aires. UBA

⁵⁴ Rebecca Carretero Calvo. 2016.” Del más célebre pintor de Madrid. Mercado Artístico entre Europa y América durante el Barroco...”. En Arte y Patrimonio en Iberoamérica. P. 74. Castelló de la Plana. Universitat de Jaume. España.

incorporación de nuevos sacerdotes con destino a las Indias. Por ejemplo, el encargo del padre Pedro José Joffre al Procurador padre Juan José Rico, de un servicio de altar completo pedido a Génova. Integrado por un baldaquino, un altar de madera de nogal dorado, candelabros, y otros enseres para el culto. De otras publicaciones, la autora, extrae el envío de lienzos referidos a la vida de San Ignacio, el envío de una pintura y una escultura de la Virgen del Pilar para el Colegio de Buenos Aires.

Lo interesante de la investigación de Carretero Calvo, es el cruce de datos registrados anteriormente por Schenone y Ribera⁵⁵, con la documentación asentada en los envíos.

De ellos, se registran con destino a las Misiones del Paraguay, 9 cajones. El número 1, contenía imágenes de la Virgen, 14 láminas, doce láminas medianas de santos. Un contenido por demás interesante porque además de La Virgen y los Ángeles, asentaron los nombres de los santos de la Orden. En el cajón Numero 2 seis laminas de pintura en lienzo de los santos jesuitas. El numero 3: seis láminas grandes con destino a la Misión de Santísima Trinidad en Paraguay. Los cajones 4 y 5, con destino a san Ignacio Guazú, con objetos de decoración, el 6 y 7 a santa Rosa en Paraguay con similar contenido. El número 9, instrumentos musicales y partituras y tres láminas grandes de pinturas, otro tanto en el cajón 20 con pequeños objetos, cuerdas para guitarra y medallas. Referencias sueltas sobre una obra representativa de San Juan Nepomuceno. Todos estos envíos demuestran lo relevante del accionar jesuítico respecto al flujo de imágenes entre esta región selvática de la periferia americana y la metrópolis europea.

Al enunciar las diferencias de criterios sobre la calidad de los envíos, tenemos presente las investigaciones sobre las producciones Guaraní – Jesuíticas de Sustercic⁵⁶, que demuestran claramente el trabajo en los talleres misionales, las fuentes de apoyo en estampas y esculturas traídas, las etapas vividas en el arte producido, hasta el nacimiento de la imagen con característica propias en el barroco misionero.(19) La búsqueda de imágenes de calidad en Europa

⁵⁵ Historia general del Arte en la Argentina. 1983. Tomo II. Héctor Schenone. Cap.1 Pintura. Adolfo L. Ribera .Cap.2. Grabado. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes.

⁵⁶ Sustercic B. Darko.2010. *Imágenes Guaraní- Jesuíticas*. Centro de artes Visuales / Museo del barro. Asunción. Paraguay.

por los jesuitas, respondía a la necesidad de una buena obra que sirviera de modelo o cabeza de serie, conociendo por demás el anteriormente discutido talento de los guaraníes para reproducirlas con exactitud. Rita Segato en- *La Crítica a la Colonialidad* en ocho ensayos-, nos advierte , no es lo mismo pensar desde el Sur nuestra cultura que desde el norte, mas hoy cuando las pesquisas muestran, cada vez con más fuerza, otras realidades que no podemos ni debemos desoír.

5.2 La Imprenta misionera, herramienta para la difusión.

Hemos visto a los hermanos botánicos llegar al Rio de la Plata con sus inquietudes por conocer la naturaleza americana, de igual modo aquellos ya asentados en las doctrinas, entre los que había tipógrafos e imprenteros, estaban urgidos por la necesidad de tener material impreso para la prédica. Furlong⁵⁷ narra los viajes y reclamos para que envíen un hermano entendido en el arte tipográfico a las Misiones de la *Paraquaria*.

El padre Ruiz de Montoya solicitó en reiteradas oportunidades, una Imprenta a Europa, y algún hermano que supiera el oficio para poder publicar textos que sirvieran para la tarea evangelizadora en las doctrinas, como también la de escritos científicos que reflejaran las actividades y hallazgos realizados en los pueblos misioneros.

En 1536 se había instalado una imprenta en territorio mejicano, pero en los inicios del siglo XVIII se crea la primera Imprenta del Rio de La Plata en Loreto de las Misiones Jesuíticas. El gran legado del pueblo de Loreto pertenece al patrimonio intangible, es esta creación en medio de las selvas americanas de una herramienta para la difusión de material bibliográfico tanto en español, como en latín y en guaraní.

La decisión la toman, al no obtener respuesta a los reclamos, los padres Juan Bautista Neumann, José Serrano y Segismundo Asperger, quienes encaran la tarea de construir una prensa, valiéndose de elementos de la región. Todo era posible y estaba al alcance de estos esforzados creadores. Recordemos

⁵⁷ Furlong, Guillermo, S.J. *Origen del arte tipográfico en América*. pp. 135-149

que el padre Juan Bautista Neumann, fue el sacerdote austríaco compañero de viaje de los mencionados Sepp y Brassanelli.

Los tipos móviles fueron obtenidos de maderas duras de la región, al estaño y al plomo de vasijas y enseres domésticos y de labranza fundidos en hornos. El hierro extraído de la fundición de la piedra *itacurú*, para los tipos. La tinta, de soluciones preparadas con la yerba mate y el negro de humo del carbón. El papel, siempre escaso, llegaba desde Europa, acomodados en rollos dentro de vasijas en los navíos. Un ejemplo de lo valioso del papel, lo confirma el haber encontrado en las bibliotecas de los pueblos de la Chiquitanía en Bolivia, los libros forrados con partituras en desuso, reutilizadas para protegerlos, lo que por otro lado ha permitido recuperar muchas de las piezas de música barroca de la época.

Hay ediciones producidas no solo en Loreto sino también en Santa María la Mayor y en San Javier. Este dato ha creado ciertas incógnitas mantenidas hasta el presente. Las opiniones son varias, no se sabe si las piezas de la Imprenta fueron trasladadas para re armarse en otros lugares o se fabricaron otras en los lugares que figuran en las ediciones. Sí, es una certeza que los libros salidos de esta imprenta se adelantaron cien años a los de la de Buenos Aires y setenta años a la de la imprenta de Córdoba.

El primer libro impreso en estas latitudes fue el *Martirologio Romano*, le sigue el *Flos Sanctorum* del padre *Rivadeneira*, ejemplares que no llegaron hasta nosotros. El tercer libro, un incunable, denominándose de esta manera, a aquellos libros de la cuna de la imprenta de *Gutenberg*, fue “La Diferencia entre lo Temporal y Eterno, crisol de desengaños”, del padre Juan Eusebio Nieremberg y Otín. Obra traducida al guaraní por el padre Serrano, encontrándose un ejemplar en el Museo Udaondo de la ciudad de Luján en Argentina. Nuestro incunable salió, en medio de la selva, de la cuna misionera de Loreto.

El original, sobre el que se basan para hacer la edición misionera, estaba editado en Amberes ilustrado con grabados. Estos grabados sirvieron de inspiración a nuestros indios que cambiaron detalles y elementos reconocibles

de la fauna y flora, como también recursos en la composición de las imágenes como veremos más adelante.

Integraban esta obra cinco volúmenes, ganando en calidad las ilustraciones salidas de la mano de uno de los grandes artistas guaraníes, Juan *Yaparí* y probablemente de un grupo de sus ayudantes.

El cacique, notable escritor y músico *Nicolás Yapuguay* también edita "Sermones y Exemplos de la Lengua Guaraní", con la dirección del padre Paulo Restivo. Realiza esta publicación surgida de la propia experiencia espiritual en la que comenta pasajes bíblicos o sermones imbuidos de la profunda fe y religiosidad despertada en él. Yapuguay daba clases de guaraní y Latin junto a este hermano que fuera su compañero inseparable.

También se hicieron ediciones de libros no solo de Teología sino de otras ciencias, como los de Botánica donde registraban las plantas identificadas, tanto medicinales como ornamentales, de Biología, de Medicina, de Música.

La actividad gráfica desarrollada en Loreto permitió como resultado, contar con una destacada e importante Biblioteca. Su vida fue corta, solo funcionó desde 1700 hasta 1727, no se saben las razones del cese de la actividad, pero constituyó un tesoro de vanguardia dentro de la producción bibliográfica argentina rioplatense. Actualmente la Imprenta Misionera se encuentra en el Museo del Cabildo de Buenos Aires.



5.3 Readaptación y transformación de los grabados europeos en las publicaciones misioneras.

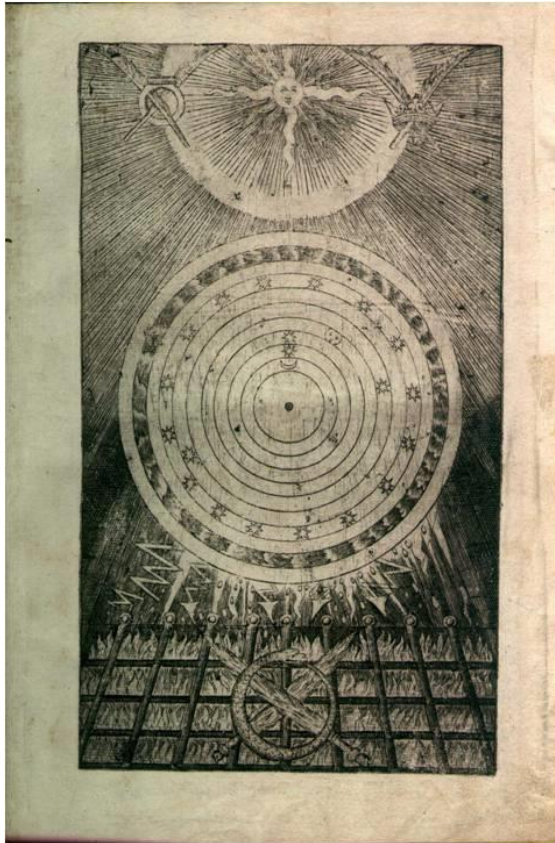
De la misma manera en que las imágenes para los retablos fueron abundantes, lo fueron también los grabados utilizados como fuente para las ediciones misioneras de varias publicaciones, una vez creada la Imprenta. Se editaron gramáticas y catecismos,⁵⁸

Consideramos la obra, que en 1705 sale de la prensa misionera, la única que llegó a nosotros, *La Diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaños*, del padre Nieremberg. Traducida al guaraní por el padre José Serrano de una edición realizada en Amberes en 1684 e ilustrada con Grabados guaraníes inspirados en los del belga Gaspar Bouttats,⁵⁹ de alto valor iconológico. Algunas de las imágenes de este grabador fueron a la vez tomadas del “*Evangelicae Historiae*” del padre Jerome Nadal publicada entre 1593-5, y del jesuita Francisco Aguado. Un total, además de los textos, de: 42/3 imágenes grabadas, 67 viñetas realizadas por el indio Juan Yaparí y otros

⁵⁸ Furlong Guillermo. 1953. *Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses. 1700-1850*. Buenos Aires. Ediciones Guaranía.

⁵⁹ González R., Schoenemann M. Picchi.H. 2008. *Una aproximación a la edición misionera de La Diferencia entre lo temporal y eterno*. XII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. Buenos Aires

guaraníes cuyos nombres no figuran. Esta obra fue estudiada y presentada en las Jornadas jesuíticas en el año 2008, donde se definieron cinco modos adaptativos en la “re elaboración americana” de los grabados europeos. Presentamos algunas de ellas.



1. El Universo Cristiano

2. Libro I. Cap. IV. Relato de San Juan Damasceno

1: Dios ilumina el universo y clausura el infierno.

2. Lámina del relato de San Juan Damasceno donde aparecen motivos guaraníes en reemplazo de los elementos de la obra original.

Devenida esta obra en original, sin duda alguna, muchos de los grabados guaraníes superan en calidad a los del grabador belga.

La figura 1, forma parte de las 4 introductorias, remite a la celebración y gobierno total del Espíritu Santo sobre el mundo, quien clausura la entrada al averno. Representada la Corona y la Compañía de Jesús como colaboradora fundamental en este triunfo.

La figura 2, se corresponde a la parábola de San Juan Damasceno en la que encontramos el relato de manera alegórica de los peligros y la fragilidad de la vida terrenal y lo inadecuado de confiar en los placeres mundanos. La lectura de la lámina presenta sus singularidades, cuyo lateral izquierdo reúne los elementos de la parábola y en el lateral derecho superior, la Santísima Trinidad, un mar embravecido, una barca entre el oleaje, y debajo una escena de dos personajes vestidos como los soldados españoles, donde uno está a punto de terminar con la vida del otro. Nieremberg describe a un hombre que huye en medio de peligros sosteniéndose de una rama para no caer en una profunda hoya, donde acechan los peligros.

Lo interesante, desde lo iconográfico, es el friso inferior donde se enfrentan un burro y un jaguar que adopta la forma de un yaguareté. El primero desconocido hasta la llegada de los españoles y el segundo un animal de la fauna local. Estos grabados muestran las adaptaciones de las imágenes en las que se reemplazan los animales o elementos de la flora europea, por aquellos cotidianos del ambiente circundante.

Consideramos innecesario, en este trabajo, profundizar en el rico aspecto iconológico de los grabados, los que han sido analizados y detallados en la medida de lo posible, en el trabajo de investigación que hemos referenciado.

La Imprenta y sus obras marcaron un hito en la historia de los pueblos misioneros desde 1.700 hasta 1727, fecha de la última de las publicaciones, aunque es probable que haya funcionado hasta la Expulsión en 1767 pero no tenemos documentación que lo asevere.



Parte III

Los pueblos guaraníes, habitantes del Guayrá

Capítulo 6: El Barroquismo prehispánico

6.1 Los guaraníes y sus diseños cesteros.

En el capítulo anterior hemos descrito el papel de las imágenes en la prédica cristiana como parte del sistema de enseñanza en la evangelización de los pueblos guaraníes. La existencia de piezas que ilustran la iconografía en la región del Guayrá, ha quedado fragmentada por los sucesos vividos durante los traslados de los pueblos buscando sostenerse ante los embates de los bandeirantes y posteriormente con la Expulsión de los jesuitas (20) donde aumentó la pérdida y los saqueos del patrimonio artístico de los pueblos que poco a poco fueron convirtiéndose en ruinas.

Tenemos entonces que considerar la estética presente en aquellas producciones que los guaraníes actuales realizan, sondeando la posibilidad de un mayor acercamiento a aquellas condiciones que los jesuitas detectaron y valoraron en estos artistas. Las expresiones artísticas de los guaraníes presentan singularidades sobre las que vemos necesario detenernos. (21)

El reciente interés por el estudio de los diseños cesteros de los Mbyá, es a nuestro entender un prometedor camino por donde profundizar las pesquisas desde un lugar de alta significación. Los diseños que engalanan rítmicamente las cestas de los Mby'a guaraníes de Misiones, Paraguay y parte de Brasil, por tiempo descuidados conforman una huella, desde donde buscamos establecer relaciones nuevas con otras manifestaciones artísticas.

Tanto desde lo formal, como desde las condiciones de producción y de los materiales utilizados en los cestos, es en los diseños de sus guardas y tramas específicamente, donde abrimos una perspectiva de estudio que nos conducirá a través del geometrismo que los caracteriza, hacia su cosmogénesis. Es aquí donde un complejo sistema de símbolos vibra en las fibras y los tintes del *Takuapi* y el *Guembepi*. Un universo sonoro se despliega en profundas y sorprendentes significaciones.

Largo tiempo enmudecidas, estas significaciones, circulaban solo entre los integrantes del grupo humano de los antiguos artistas de la selva. El mundo blanco o de los paisanos o *Juruá*, solo ponía atención en el uso o sea el fin utilitario de estas obras, que van desde un pequeño tamaño, apenas un puño, a mayores.

Las ideologías de época más bien preocupadas por salir de la herencia indígena devaluaron las producciones cesteras ignorando o invisibilizando el valor estético. Es recientemente, en el pasado siglo, cuando iniciamos un camino inverso cambiando el foco de nuestra mirada. Desde nosotros mismos fuimos transformando, modificando datos, e interpretándonos de una manera diferente. A partir del presente siglo, los diseños cesteros, han llamado la atención a un número cada vez mayor de investigadores. Si bien hoy, los guaraníes, están, tal vez, más colonizados que en el 1600, los *Mby'a* guaraníes junto otros grupos como los Paí-Tavyterá, los Avá y los Ache, con ciertas diferencias entre ellos, preservan celosamente su lengua sagrada, sus cantos, rezos, danzas y diseños, propios de un núcleo originario que los sostienen entre nosotros. Considerados como grupos menos afectados por la evangelización al resistir la empresa colonial de los jesuitas, aún mantienen, en algunos casos, fracciones de sus tierras ancestrales. No exentas del peligro del desmonte y la proliferación de cultivos transgénicos resisten apoyados en su *tekó*, en su modo de ser. En el siglo XVIII, ya advertía el jesuita Sánchez Labrador, sobre la destrucción de este hábitat que permitía el crecimiento de la población en los asentamientos humanos existentes en la antigua provincia de la Paraquaria.

Describimos su hábitat y su cosmogénesis para acercarnos a una interpretación contextualizada, con el propósito de ser consecuentes en la búsqueda de aquellos elementos que permiten llenar vacíos de información y abrir expectativas nuevas.

El recorte lo realizamos en las piezas elegidas para su análisis sin intención de fragmentar la unidad y la coherencia que estas manifestaciones poseen. Por lo mismo, tratamos estas obras reconociendo en primer orden, el valor estético, donde se conjugan las tramas cesteras con la poesía, la música, el canto y la danza.

¿De dónde proviene estos diseños y como construyen la imagen los *Mby'a*?, ¿son meras abstracciones geométricas?, ¿Es el tejido acaso solo un entretenimiento?, ¿Que vive más allá de lo visible en ellas? ¿Subyace esta impronta matricial en otras expresiones estéticas?

Dado que compartimos con Alejo Carpentier, el profundo reconocimiento a nuestras manifestaciones artísticas, también es su pensamiento una valiosa referencia. Cada vez cobra mayor vigor, aquello que enunciara sobre nuestra América: "América, continente de simbiosis, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre". Y no por una cuestión de estilo, es barroca por su modo de ser y por el espíritu que la anima.

-6.2 Descripción de los diseños cesteros.

Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo

Aportando a esto lo que fuera le está negando. (T. Adorno.T.E.p.25)

Entramos de lleno al terreno que nos interesa, el planteo de la construcción de la imagen en los *Mby'a*, en sus relaciones y condiciones de producción, ligadas al mundo mítico por un lado y por el otro a estrategias de sobrevivencia.

La imagen, llamada *Ta'anga*, es una representación imperfecta de los animales y plantas que habitan en un lugar sagrado, una especie de paraíso guaraní. Aparecen esas imágenes en diferentes objetos pero es en los cestos, llamados *Ajaká*, donde enfocamos nuestro interés. Los *Ajaká*, antiguamente eran, en la división de roles, realizados solo por mujeres. Se tejen para la recolección de frutos, en ellos transportan los tubérculos de mandioca y otros productos. Unos pequeños servirán para las semillas y las larvas. En la actualidad los roles han variado por motivos económicos. Los *Mby'a* han desarrollado ciertas

estrategias de supervivencia donde el hombre se incorpora como tejedor, comparte la producción de cestos destinados para la venta, si bien tienen muy claro que su hacer no es para obtener dinero, “hacer por el amor de la creencia no por la plata”, expresa el cacique Silvino Moreira de Fortín Mborore. Carlos Mordo.⁶⁰

Producen y transmiten sus conocimientos, en primer lugar, en espera de iluminar a la sociedad blanca. Es fundamental, para ellos y hoy creo que para toda la humanidad, dejar de destruir la naturaleza, amenazada por las acciones de deforestadores y por la contaminación debido al uso de agro tóxicos utilizados por los colonos. Sus diseños son, como varios autores lo percibieron y señalaron entre los que destacamos a Carlos Mordo, mensajes codificados, destinados al mundo de fuera de ellos. Señales de alarma porque fuera de ese mundo celosamente custodiado, no se entiende la relación hombre-naturaleza. Preservar la vegetación y la fauna de la selva subtropical es fundamental para la tierra y especialmente para el futuro del remanente de estos grupos nativos.

El complejo mundo simbólico guaraní se desarrolló y creció sobre la base vegetal de sus territorios donde consiguen recursos, como maderas, raíces, lianas y pinturas. Acompañado el trabajo del tejido cestero desde el mundo de los mitos que establecen un puente entre lo temporal y eterno, los impulsa a resistir y permanecer de cara un incierto futuro. La imagen atrapa la vida y la rebela contra lo corruptible procurando sostener, mediante el Arte y la repetición de expresiones simbólicas, el orden del universo guaraní.

En su tesis doctoral la Dra. Adriana Marelli, se propone vislumbrar “lo universal de esta cultura que late en lo singular de cada manifestación”⁶¹, elabora de este modo una instancia superadora de lo que Colombres en su obra, Sobre la cultura y el arte popular, señala como “sistemática negación de la diversidad”, desde las políticas culturales asumidas. En ellas no se reconoce el pluralismo de nuestra sociedad caracterizada por excluir lo nuestro a la vez de sobredimensionar la universalidad de lo que llega de la metrópolis⁶². Su

⁶⁰ Mordo Carlos. 2000. El arco y el cesto. Metáforas de la estética Mbyá guaraní. p.25 .

⁶¹ Marelli Adriana A. 2011. Herramientas para comprender el arte Mbyá-guaraní. p.16

⁶² Marelli Adriana A. Op.Cit. p.51

preciosa singularidad ha sido negada e invisibilizada, negando el mayor valor presente en estas expresiones y a la vez lo que configura el aporte real al patrimonio de la humanidad. Valioso como fueron tantos otros bienes intangibles entregados al mundo por nuestro continente, desde la farmacopea y botánica, desde los cultivos y demás tesoros del reino natural.

“El espíritu de los guaraníes se rodea permanentemente de metáforas poéticas y de un complejo de símbolos, tal vez con una vivencia más profunda que la de otros pueblos de la selva tropical”. Mordo⁶³. Mediante ellas custodian su raíz étnica, su ethos tribal y su pensar religioso.

Retomamos *el Ajaká*, el cesto, donde quien teje conjuga el virtuosismo técnico, con el que es confeccionado, con el sentimiento religioso que cada *Mbyá* posee. En Okulovich⁶⁴, el cacique Isabelino Paredes nos aclara “si no tienen cesto, no es *Mbyá*. Siendo *Mbyá* tiene que saber cestería, así varones y mujeres tienen presencia. Si no sabes cestería y no tejes, pierdes la forma de ser, se pierde la huella de los ancestros porque es presencia de nuestros padres”. Mientras se teje se reactualiza el mito del tiempo y del espacio primigenio, el *Arayma*, cuando y donde sus dioses lo hacían.

El trabajo cestero, como la danza, el canto y la música son rituales que muestran la fuerte presencia de estos mitos de los cuales, Meliá nos habla. Comparte con Mircea Eliade y a la vez Mordo lo afirma “Los ritos son el reflejo y la imitación de ritos que ya hicieron sus dioses principales” Meliá, 1976 en Ticio Escobar⁶⁵.

Realizaremos en una fase descriptiva, una síntesis de elementos desde lo formal:

Técnica: el tejido parte de un punto originario (*Para Ryve*) que remite al origen sagrado. Un punto negro en el centro y cuatro puntos blancos alrededor, o en forma inversa. Los cuatro puntos se relacionan con los cuatro puntos cardinales y el centro con la palmera ubicada en el centro del espacio tiempo

⁶³ Mordo Carlos. Op.cit.p.70

⁶⁴ Okulovich Eva Isabel. 2016. La cestería Mbyá Guaraní de la Argentina. Edit. . P.104.

⁶⁵ Escobar Ticio. 1993. La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. p.203.

primitivo. Desde allí se originan los otros diseños. También el punto se puede repetir y constituir el único diseño, el *Para pete'í* (dibujo uno).



El punto blanco y los cuatro puntos negros. Origen y direcciones.



El punto original repetido dando circularidad y cuerpo al objeto

La repetición rítmica, aparece como una constante en el entramado visual y táctil. El gesto mecánico de las manos del tejedor, llamado *Tenviapokuaa Ajaká*, el que da forma al cesto, responde a la vez al ritmo interior de sus reflexiones y pensamientos.

Confección del cesto:

- 1-Se inicia por la base cruzando hilos. Luego dan rigidez a la pieza con un armazón.
- 2-intercalan las tramas geométricas en el tejido del cuerpo del cesto.
- 3-Completamiento con bordes, asas y tapas si es necesario.

Materiales:

Takuapi, cuyo componente es femenino y *Gwembepi*, masculino. Son soportes metafísicos dado que participan de la raíz mítica y dan corporalidad al cesto. En este caso dar corporalidad es dar cuerpo a la mujer en el cesto y a través de ella la continuidad de la vida Mbyá. Una línea de generación va desde la caña *Takuapi* a la *Kuña*, la mujer, ella da vida al cesto *Ajaká* como si fuera un útero para engendrar y dar cuerpo al Mbyá.

La forma a concretar se teje de un solo material, de *Takuapi*, variedad de *takuara*, cortada y procesada para obtener finas cintas.

El *Gwembepi* se utiliza para los diseños pero además teje el diseño de las “palabras almas”, las recibidas en la ceremonia del nombre, el *Ñemongaraí*, especie de bautismo, dando lugar a la espiritualidad en el ser guaraní.

Estos adornos son traídos por cada uno desde la Morada del Padre Ñamandú al recibir el nombre.⁶⁶Es por esta razón que se sueñan o son inspiraciones recibidas desde el mundo espiritual.

Motivos (Pará):

Los *Pará* son motivos geométricos que representan los diseños que aparecen en las víboras (*Mboí pará*). La serpiente es una imagen prototípica de la cultura guaraní con la que representan el origen y la eternidad. Mientras tejen estos motivos se garantizan a sí mismos la continuidad de la vida en la presencia de los antepasados. Encontramos en las demás culturas del continente este motivo, es la serpiente mítica de mayas y mixtecas. Sus movimientos descienden por paredes de templos y esculturas en un fluir incesante como son tejidos sus dibujos una y otra vez en las tramas cesteras desde tiempos primigenios.

Mbo'i ichini para/ mbaraká para: serpiente de cascabel, la preferida como prototipo ideal por sus virtudes terrenales en la fabricación de medicamentos y supra terrenales ligadas a la inmortalidad. También he

⁶⁶ Okulovich Eva Isabel. Op.Cit. 81.

escuchado mencionarla en la aldea *Kokue Poty* por el *Mbyá* Bernardo, como *Mboi* campanita. Es notable como todo aquello que produce sonido o vibración se reviste para el *Mbyá* de connotaciones especiales.

1- -*Mboí pitá*: serpiente de coral. En tonos más claros o más oscuros obtenidos de las raíces jóvenes o adultas del *Gwembepí*, unas dan un tono y las otras el mismo color con otro valor. A veces al no encontrar ya estos estadios en las plantas reemplazan con *catiguá*, una planta de donde obtienen el color rojo.

2- - *Mboi curuzú pará*: serpiente *yarará* o de la cruz. Potencia creadora de la vida y de la muerte, lleva el signo visual del punto originario.

Estos diseños dibujados en los cestos protegen y dan pureza a los alimentos que en ellos se guardan o trasladan. La alimentación, a veces escasa, es sencilla y valiosa porque sustentan la vitalidad de los sagrados cuerpos.

Ritmo:

- a) Uniforme de textura táctil y visual.
- b) de contraste tonal. De figura-fondo.
- c) creciente y decreciente.
- d) Diseños reversibles o doble faz representando lo *Mbyá* y lo de los dioses.

La Dra. Adriana Marelli estudia la estética guaraní desde un enfoque integrador y para ello recurre a los principios de la sinestesia. No se puede fragmentar o desunir los sentidos ni la religiosidad del guaraní. El sonido de las cañas *Takuapú* rítmicamente golpeadas sobre la tierra por mujeres y niñas, la danza ritual *Jeroky*, el canto-oración y los diseños acompañan la ornamentación de cuerpos y ambientes como un todo en cada ceremonia.

Enunciada la cestería como un aspecto de un ritual mayor, esta autora, busca las correspondencias entre la cestería *Mby'á*, la lengua, la danza y la música.

Desde los estudios etnográficos ha sido complejo fragmentar los rituales para su estudio dado que la danza el canto, la música y la oración o esfuerzo (*mbae a a*) forman parte del mismo movimiento o acontecer. La danza es rezo que a la vez es danza, fuerza, simetría, circularidad y linealidad, movimientos rítmicos y continuos, de igual desarrollo expresado en las guardas cesteras. En el mundo guaraní todo vibra al unísono desde el *mbaraká*, la guitarra adaptada y adoptada y el *popoí* las dos varas cruzadas con las que se inician las ceremonias de uso también en otras ocasiones. *Mbaraká* también es el nombre de las maracas o sonajas rituales ceremoniales.

La perspectiva de estudio del universo de metáforas enunciadas en la estética guaraní es muy vasta. Estudios lingüísticos, musicales y filosóficos nos despiertan a un mundo ignorado hasta principios del siglo XX. Momento en que algunos estudiosos ponen atención en la religión y la espiritualidad del mundo guaraní que no pudo sustituirse, la religión de la palabra inspirada en éxtasis o soñada, expresada en el canto, la danza, los relatos míticos y demás expresiones como las que ahora nos motivan.

Nos adentramos a través de ellas en el territorio sagrado de una matriz cultural celosamente preservada, habitada por una cosmovisión cuya energía atraviesa tiempos y espacios.

6.3 El Ethos Barroco

Hemos mirado demasiado tiempo el mundo guaraní como un apéndice del mundo jesuita, sin desmerecer el valor y el legado dejado por la orden ignaciana. Hasta hace poco tiempo, prevalecía el concepto de lo poco que los guaraníes habían hecho en arquitectura y demás artes, apreciaciones que fueron cambiando a medida en que los estudios sobre ellos y sobre las ruinas descubiertas generaron una serie de investigaciones que nos han obligado a analizar desde otro lugar nuestro patrimonio.

Hoy sabemos su razón, el templo, el lugar de sus cosas sagradas era y es el monte, la selva. Demostraron su capacidad de construir a la par de los monjes de tal manera, que las primeras construcciones surgieron de los conocimientos

con los que ellos asesoraban a los jesuitas, inspirándose en las casas guaraníes tradicionalmente adaptadas al medio. En cuanto a las decoraciones, bastaban pocas sugerencias de los padres para realizarlas, quedando a cargo de las mismas los artistas nativos.

El Barroco europeo, aparece en las Misiones con la llegada del hermano José Brasanelli en 1689. Lo trae desde su Italia natal donde Borromini, Bernini y los artistas de la época eran fuente de inspiración. ¿Qué sucede en el corazón de este artista, comparado por sus propios hermanos de la orden con el Fidias griego, en su transitar entre guaraníes? Queda absorbido por la ritualización de los materiales y la compenetración en el trabajo que ellos tenían y trata de imitarlos. (22) Bajo su dirección se levantaron templos magníficos, frisos, decoraciones en las jambas de las puertas, columnas y capiteles barrocos inspirados en la flora y la fauna del lugar.

Después de la expulsión de los jesuitas, el tallista guaraní, *el apohará santos*, se refugia en lugares donde pudo seguir produciendo imágenes con un sello propio. Paradojalmente el guaraní, nunca antes de la colonización, construyó templos ni imágenes. Solo realizó sus viviendas, cestería, textiles y cerámica. La presencia de Brassanelli, en la sucesión de años de cultura nativa, fue una influencia, valiosísima, memorable, pero no logro transformar la esencia guaraní, más bien él se subsumió en ella.

Enrique Dussel al analizar el *ethos* barroco en Bolívar Echeverría, puntualiza como el *ethos* barroco, ese modo de estar y de ser, tiene un componente religioso inevitable. Al involucrar los sentimientos, logra contraponer el ser inmanente al ser trascendente, enfrentando al hombre a su propio drama existencial. Y Leopoldo Zea, a la vez señala que el barroco tiene su origen en una actitud vital cuya raíz está en la conciencia que de su propia humanidad van tomando los hombres.

En algunas de las mencionadas decoraciones, la idea de aquellas tramas cesteras organizan cierta matriz o patrón sobre los que tallan en la piedra de asperón o *itaquí* de los templos, imágenes como guardas geométricas, generalmente colocadas en las jambas de los portales. En el interior de estos

“caminos”, se hallan los motivos tomados de la naturaleza. Comparten capiteles barrocos jesuitas y algunas líneas más clásicas, pero están allí, semejantes al esquema de los diseños de las cestas con el agregado de roleos florales, propios del barroco pero inspirados en nuestra flora y fauna nativa.

Profundo vínculo con el camino y el andar, ese ir continuo, ensimismados, tanto como la sacralidad de la palabra sostenida en la caminata, son parte y de la vida del guaraní y subyace en los aspectos profundos de sus realizaciones artísticas, y a la vez configurando el fuerte sostén de su mística y de su existencia. Aspectos estos, que no se tenían en cuenta en la metodología de análisis de las imágenes en los clásicos estudios iconográficos.



Templo de Concepción. Misiones. Argentina. 1619-1818.

Cuando Alejo Carpentier, en su conferencia en el Ateneo en 1975, El Barroco y lo Real maravilloso, comparte con Martí el gusto por llamar a América de mestiza analiza el término barroco y barroquismo. Expresa con Eugene D'Ors, que lo que hay que ver en el Barroco es una especie de pulsión creadora que regresa cíclicamente, no solo en el arte. Todo lo que se refiere a la

cosmogonía americana es barroco, dado que surge en medio de una naturaleza, que de por sí, ya es exuberantemente barroca.

En una oportunidad visita el Templo de *Mitla* en Oaxaca, y queda impresionado por el barroquismo de la fachada maravillosa de esta arquitectura. *Mitla* pertenece al posclásico, se desarrolla entre el 750-1521, cuenta con cinco grupos de edificios, todos con relieves que muestran el apogeo y la caída de una cultura arrasada por la conquista. Fascinado analiza la volumetría equilibrada y la decoración de una serie de 18 cajones todos del mismo tamaño. Dentro de ellos aparecen formas abstractas constituyendo fuera de la simetría, una célula cada una, de una composición barroca perteneciente a un conjunto mayor. Además de sus evocaciones de *Beethoven*, *Schonberg* y las fugas de *Bach*, compara este estilo anterior a la conquista con el desarrollado por los artistas mixtecos dentro del Templo de Santo Domingo donde encuentra la proyección del mismo espíritu. La serpiente estilizada que representa a *Quetzalcóatl* se desliza entre los roleos del Árbol de la Vida invadiendo con su espíritu la representación cristiana.



Mitla .Cultura mixteca

Estos enunciados podemos aplicarlos a las manifestaciones artísticas de los guaraníes. Su espíritu barroco impulsa este ir y venir por un mundo mítico cargado de reflexiones rítmicamente repetidas, trenzadas y tejidas, las mismas que fueron esquematizadas en las guardas de los templos misionales.

En una suerte de audaz relacionamiento realizamos una valoración comparativa, de esta inspiradora experiencia de Carpentier, con nuestras

ruinas misionales que por entonces aún permanecían sepultadas en gran parte por la selva.

Mariel Ciafardo señala “el pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente”⁶⁷

Este espíritu que define a nuestro continente, lo encontramos en la actualidad en la producción de un grupo de artistas contemporáneos, que podríamos denominar neobarrocos, inspirados en las tramas cesteras como Andrés Paredes, Adriana Marelli, Miguel Hachen entre otros. Del mismo modo que se inspira Koki Ruiz, en los antiguos retablos barrocos para realizar sus obras colectivas.

6.4 Lo que todavía nos dicen los guaraníes

La autoridad de las obras de arte consiste

en que nos obligan a reflexionar. T.Adorno. T.E.

Bartomeu Meliá, Mallorca, España, 1932-2019, ha sido y seguirá siéndolo por haber vivido en épocas donde se mantenían muchas antiguas costumbres, uno de los investigadores que más ha escrito en defensa de los guaraníes. Ha vivenciado la vida de sus hermanos, como les llama, por quienes sufrió persecución y exilio del Paraguay refugiándose en el Mato Grosso junto a los *Enawene Nawe*. El título de esta parte del trabajo, es un parafraseo de su nota aparecida en el diario Última Hora de Asunción. Pueblo guaraní Mby'á. Enero 2003.

⁶⁷Ciafardo Mariel. Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. Octante N° 1 P.25.

Aquí Meliá realiza una arqueología del saber lingüístico porque al hablar de guaraníes es fundamental realizarla. Buscar desentrañar en esas voces antiguas sus significados para entender cómo, mediante la palabra, este pueblo comunica y transmite algo trascendente. “La lengua es su expresión más inmediata, su piel visible y al mismo tiempo, la envoltura de su ser profundo”⁶⁸, porque el guaraní se considera una palabra erguida sobre la tierra.

Es por esta razón que a lo largo de este texto se ha puesto especial dedicación en las palabras con las que nominan y dan sentido a sus actos, aunque oportunamente traducidas.

¿Es que nuestra civilizada sociedad tiene algo que aprender de ellos? Meliá nos habla del *Ñandé Rekó* guaraní, la forma de ser guaraní, en muchos de sus escritos y conferencias, Es el punto de partida para vislumbrar este mundo nativo. Conformado en una serie de actos comunicativos desarrollados en tres espacios o subsistemas:

- a) organización política basada en el parentesco y sus familia extensa-*aty*.
- b) Una economía del don de reciprocidad, *jopoi ñemu ha tepy*. Manos abiertas los unos a los otros.
- c) Una lengua donde se comunican palabras y símbolos - *ñe e*.

Este pueblo estructura su idea del cosmos en una organización cosmológica circular y plana donde la verticalidad asciende no mucho más allá de la copa de los grandes árboles de la selva, No existe un arriba y un abajo. En el Camino Guaraní, Meliá señala “Para los guaraníes la tierra es plana y su límite es un gran mar de difícil travesía, donde, sin embargo estarían los *tekoha*, morada de los entes divino, lugar de dioses y profetas que alcanzaron la perfección”⁶⁹.

Una especie de plataforma circular cuyas referencias son los puntos cardinales este y oeste donde se ubican sus dioses, aquellos que controlan los vientos y las lluvias, el trueno, relámpagos y el mismo sol. Esta horizontalidad está

⁶⁸ Meliá Bartomeu. Op.Cit. p.40.

⁶⁹ Meliá Bartomeu. Óp. Cit. P.48

también en consonancia con la búsqueda de la Tierra sin Mal, que es una tierra en la tierra, a la que se llega, no ascendiendo por experiencias místicas o después de la muerte, sino caminando y migrando por montes y valles hasta llegar al *Tekoha* real del buen vivir. Esta plataforma terrestre coexiste con un cosmos de diferentes pisos y dimensiones que la danza ritual les permite escalar.

La horizontalidad marca toda la existencia y el mundo de relaciones del guaraní. Fueron tildados de comunistas, de ser una sociedad contra el estado pero nada de esto describe la riqueza humana de esta cultura que aún se mantienen entre nosotros mostrándonos un camino diferente. Esto llevó a Meliá a decir que el guaraní es futuro, nos muestra la utopía vivida de un mundo más justo y solidario.

Probablemente lo que necesita nuestro mundo ante la falta de un refugio metafísico según dijera Lukacs, es un repliegue sobre sí en escucha de las voces internas e inspiradas. La actitud de los tejedores de cestos, en silencio, nos muestra como en ese repliegue sobre sí mismos, escuchan el despliegue de su mundo místico en una actitud definidamente barroca.

Hemos recorrido un camino, desde el mundo mítico guaraní, manifestado en los tiempos pre coloniales, en los tejidos donde destacamos para su estudio la producción cestera, hasta el presente. Junto con Meliá reconocemos que la sabiduría guaraní no se encuentra en los libros escritos sobre ellos sino en las manifestaciones artísticas que sostienen con alegría y esperanzas.

La intención que nos anima, dando respuesta a los interrogantes planteados en la elección del tema, es dar un sentido nuevo al análisis del arte guaraní. Aportamos el pasaje de los diseños de los tejidos a los templos guaraní - jesuitas para rescatar la esencia barroca del ser guaraní. Aquí el barroco no solo es pulsión creadora sino que permanece, se mantiene, no regresa cíclicamente como dice Eugenio D' Ors. Bulle en la mejor de las suertes, en un universo de sonidos, movimientos y cantos reactualizándose constantemente.

Es adecuado lo que nos dice en su obra -El Pliegue- Deleuze⁷⁰ al indicar que lo propio del barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, sino realizar algo en la ilusión misma o comunicar una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva.

Las tramas cesteras celebran los días de un tiempo mítico, son imágenes que piensan a través del alma y de las manos tejedoras del ser guaraní Mby'a. Este tiempo se reactualiza y se revela cada vez que alguien posa sus ojos y su corazón sobre ellas.



6.5 Carácter y mística guaraní. Los rituales.

El hermetismo es lo primero que encontramos dado que es una de las actitudes que asume el guaraní y especialmente la etnia Mby'a cuando se trata de sondear en los rituales, actitud de reserva que les ha permitido preservar lo sagrado de su cultura.

⁷⁰ Deleuze Giles. 2008. El Pliegue. Leibniz y el Barroco. p. 160.

Dice Meliá,⁷¹, 2016: “ los mantienen y los guardan y quien ha podido participar en ellos, no puede sentirse libre para dar y divulgar detalles”. Vuelve más adelante a afirmar, “el guaraní vive en un ambiente ritual, de tranquilidad y de paz profunda”⁷². Haber vivido con ellos tantos años, autoriza a este antropólogo jesuita a ofrecer datos certeros y valiosos sobre los cuales desarrollamos este texto. Envueltos en su mística, llamados por estudiosos como el citado, *teólogos de la selva*, se constituyen en personas auténticas, en verdaderos guaraní a través de la danza y el canto ritual, la poesía de los himnos y de las plegarias que brotan como rítmicas cascadas en las ceremonias.

Varias son las ceremonias organizadas por estos pueblos en un espacio destinado para ellas, un lugar especial de culto. Describiremos someramente algunas destacadas como las celebradas en la cosecha del maíz tierno, el *avatikyry*, fiesta a la que se invita a todos los miembros de la comunidad, es una fiesta donde se reúnen el *potiró*, de po, mano y *tetiró*, de todos, todas las manos juntas; y el *jopoí*, manos abiertas unos para otros, reciprocidad, junto a los cantos de alto contenido teológico. La fiesta por excelencia se festeja entre enero y abril, el *Areté*, cuando se cosecha el maíz tierno. Celebran el espacio tiempo originario actualizado en las cosechas

El Ñemongaraí, rito propiciatorio agrícola de bendición de los frutos, junto al *mitá mboery*, ceremonia del bautismo, momento de dar el nombre a la persona, dura varios días realizándose con un enorme esfuerzo para escuchar la palabra-alma de quien la recibirá. El oficiante entra en éxtasis para recibirla y a partir de ese momento, será ella misma esa palabra. El destino de cada Mbyá es ser una palabra erguida sobre la tierra. Acompañada esta ceremonia, siempre de cantos rituales.

Ticio Escobar, 1993⁷³, hace referencia a tres grandes ritos que abarcó con el título la Danza en la Tierra sin mal, danza oración *Jeroky Ñembo' e*.

Mitá pepy: ceremonia de iniciación en los muchachos donde se les perfora el labio.

⁷¹ Meliá Bartomeu, 2016. *El camino Guaraní*. P 138

⁷² Meliá, 2016. Óp. cit. pp. 141-156

⁷³ Escobar, Ticio. 1993. *Óp.cit. pp. 195-213*.

Tata pyau, el fuego nuevo, generalmente a fines de diciembre fiesta del año nuevo.

Forman parte de estos rituales, *la mbaraká* o sonaja, rematada en una borla de plumas de tucán, la flauta *mimby*, especie de silbato de cinco tonalidades, las varas de bambú llamadas *Takuapú*, portadas por las mujeres cual bastones de ritmo. Adornos corporales fabricados como los brazaletes con plumas, marcas pintadas en el rostro, fajas, ponchos cortos adornados con plumas son algunos de los elementos que portan estas fiestas rituales.

La marcada sinonimia entre rezo, canto y danza caracteriza el modo de ser guaraní. Cuando el guaraní deja de vivirlos, deja de ser guaraní se nos señala

La religiosidad que conforma la mística guaraní tiene su fundamento religioso desde los tiempos antiguos en:

- 1-La importancia de la palabra.
- 2 -El mito de la creación y la destrucción del mundo.
- 3-La danza oración.

Describiremos ahora un ritual que entró en franco conflicto con las imágenes traída por los sacerdotes jesuitas.

6.5.1 Imagen *payé* y el culto a los huesos.

En la nueva Reducción de Todos los Santos del *Caaró*, dos sacerdotes jesuitas, están colocando el campanario, el padre Roque González de la Santa Cruz junto al padre Alonso Rodríguez, quien con un grupo de indios trajera del monte un horcón para colgar la campana, trabajan para mejorar su iglesia. Es la mañana del 15 de diciembre de 1628. Los caciques consideraban al padre Roque como un poderoso chaman. Su fuerza, para ellos, estaba en una imagen-*payé*, la imagen de la Virgen pintada por el hermano Bernardo

Rodríguez, a quien llamaba- La Conquistadora-. Conquistadora de almas guaraníes, imagen que lo acompañaba y de la que nunca se desprendía durante sus múltiples viajes misionales.

Un hacha de piedra, *itaizá*, golpea la cabeza del padre Roque, quien cae a tierra perdiendo la vida junto a su Conquistadora, quien sigue igual suerte. Junto a él el padre Alonso. Incendian y saquean el lugar. El padre Juan del Castillo, muere dos días después, son ellos los primeros mártires del Río de La Plata.

Este hecho, ha sido citado y comentado cada vez que se trata de San Roque González de la Santa Cruz, y su martirio junto a sus hermanos, muestra la lucha de los jesuitas contra la resistencia de caciques rebeldes como *Ñezú*, instigador de su muerte.

El destino de esta imagen nos revela como detrás de una historia narrada de diversas maneras existe otra historia, surgida de la mano de la imagen. ¿Porque fue destruida en lugar de ser apropiada por el cacique? Conocida es la costumbre de los caciques y chamanes de hacerse de elementos de la liturgia para remedar a los padres. La destrucción de ella, fundamentalmente, deviene del poder que le otorgaban a la imagen, que por carácter transitivo le confería un poder especial al padre Roque.

Este relato es un vivo ejemplo de lo que los guaraníes consideran *payé*. Un amuleto, un encantamiento, que provee de fuerza y protección, creencia sostenida desde los antiguos tiempos.

Los nuevos *payés*, nos señala Sustercic, 2010, fueron a reemplazar al tradicional culto a los huesos⁷⁴, en general eran pinturas, delante de las cuales los padres enseñaban a orar y a respetar las enseñanzas. De las primeras imágenes han sobrevivido muy pocas, dado que fueron destruidas en

⁷⁴ El culto a los huesos viene del antiguo tiempo- *Yma*- delante de los cuales realizan rituales para que los antiguos los guíen: "hacer que los huesos estén a la escucha" para que les otorguen fuerza y perseverancia. De la boca del guaraní *mb'y'a*, Lorenzo Ramos, cuando era cacique político de la aldea *Marangatú*, escuchamos una narración interesante, ya no entierran mas a sus muertos en vasijas de barro porque el hombre blanco las destruye. Descarnados con el tiempo los cuerpos, con una técnica específica, trasladan los huesos en sus cestos cuando deben abandonar un lugar lo que nos muestra la pervivencia del culto.

incendios, en los ataques de los bandeirantes paulistas, o como en la ocasión de la muerte del padre Roque.

Las imágenes fueron catalogadas por este investigador como: *Conquistadoras*: la del padre Roque, cuyo autor fue el hermano Bernardo Rodríguez. *Fundadoras*: la tela de Los Siete Arcángeles de *Tayaobá*, con la que se funda la Reducción de igual nombre por parte de padre Ruiz de Montoya y pintada por el hermano Luis Berger. Posiblemente inspirada en un grabado de H. Wierix del siglo XVI. La pintura de Los Novísimos de *Itapúa*, también de L. Berger, la bellísima imagen conservada en el Museo de Luján, Retrato de la Virgen, pintado por M. *Habiyú*, en 1618, Itapúa y la imagen que ejerció una mágica atracción en los guaraníes, la Virgen de los Milagros de Santa Fe, 1634, de L. Berger, Iglesia de la Compañía en Santa Fe. Argentina.

Para cerrar nuestro encuentro con la imagen guaraní, que de ningún modo se agota en sí mismo, sino que abre posibilidades a futuras investigaciones, nos limitamos a casos paradigmáticos sin subvalorar lo ausente. La luz arrojada desde las ruinas de cada pueblo en estudio, hace emerger actualmente documentos valiosos, permitiendo paso a paso, como si realizáramos un zurcido invisible, documentar la estética guaraní-jesuita reconstruyendo aspectos importantes del pasado vivido.

En los distintos lugares analizados, hemos visto encenderse las luchas contra el poder de las imágenes. Son tópicos invariantes heredados de la metrópolis mostrando la crueldad iconoclasta.

Profanar. Quitar. Cambiar. Destruir lugares de culto, quitar los nombres guaraníes para bautizarlos con nombres españoles, profanar los huesos de los antepasados, devoción tan importante para los guaraníes que hasta hoy se mantiene, humillaciones públicas, todo esto fue lo acontecido.

EL Padre Ruiz de Montoya, quien amaba y admiraba a sus indios y ellos a él, conociéndolos profundamente y dedicando su vida a sus indios, en la *Conquista Espiritual*, (23) narra cómo descubre, avisado por indios evangelizados, un lugar alejado. Allí los de la resistencia, apoyados por

caciques y chamanes rebeldes a los cambios, tenían un refugio al que asistían a escondidas, donde veneraban los huesos de antepasados. Busca estos elementos de culto sin ser visto, los saca del lugar y quema en presencia de todos. Gruzinski, acertadamente nos dice” la iconoclastia es considerada por el grupo como una agresión colectiva porque expresa más que el rechazo temporal o definitivo de una representación. La iconoclastia es el “desenganche”, el corto circuito, la brutal puesta en entredicho de un imaginario mediante el abandono de una espera inútil y la denuncia de una impotencia”⁷⁵.

Ante estos hombres humanistas conocedores de los filósofos antiguos, inevitablemente nos preguntamos ¿de qué manera absoluta se impregnaba en sus mentes el deseo de imponer un ideal costare lo que costase, en los naturales del continente, que no pudieron percibir, salvo en contadas ocasiones, la belleza y el derecho a ella, de la imagen y los cultos pre hispánicos? Porque como dice Sustercic, 2010,⁷⁶ su mundo no estaba armado de abstracciones, sino de conceptos y de imágenes visuales con los que construyen los guaraníes su pensamiento.

Al mirar la imagen de la Virgen de Habiyú, pintada por un indio, tal vez la primera imagen de la Virgen de las misiones jesuíticas del Rio de la Plata, surgen fuertes sentimientos de admiración. Posiblemente realizada sobre un dibujo del padre Berger, nos mira a través del tiempo penetrando nuestras almas e indagando sobre nuestro destino humano, tan incierto, tan apabullante. Una energía nos recorre. La imagen recordamos nuevamente lo que nos dice Ranciére, nunca es una realidad sencilla.

⁷⁵ Gruzinski, Serge.2016. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019).*p.166.

⁷⁶ Sustercic, B.Darko. 2010. Óp.it.p368-372



Retrato de María. Museo Udaondo de Luján



Detalle del rostro donde apreciarse la mirada y los rasgos bizantinos

En el tratamiento de la pintura, el bizantinismo se define al iluminar la imagen desde los tonos oscuros hacia los más claros

Dentro de esa complejidad, en esta imagen cuya mirada de frente nos remite a los íconos bizantinos, Sustercic, 2010, se resume lo que Gadamer, 2012,⁷⁷ nos señala a propósito, ante la belleza de la obra de arte, -“en el encuentro con el arte no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y la posición ontológica del hombre en él-. Y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia”.

⁷⁷ Gadamer, Hans-Georg. 2012. *La actualidad de lo bello*.p.86. .

6.6 ¿Es el *Mburucuyá* parte de un ritual?

“El primer ser que cantó/ en la morada terrenal de
Nuestro Primer Padre [...] fue la *Yrypá*, la pequeña
Cigarra colorada. La cigarra colorada originaria esta
en las afueras del paraíso [...] es solamente una
imagen de ella la queda en la morada terrenal”.

León Cadogan.

Desde los registros gráficos y literarios como camino creado hacia la historia, la ciencia actual nos dice que el hombre crea el tiempo desde el presente, hemos creado un tiempo pasado y desde el configuramos el análisis de los atributos y funciones de la imagen religiosa. Desde los rituales a la imagen cestera como fuerza y patrimonio del ser guaraní, abordamos ahora las implicancias de participar la Pasionaria o *Mburucuyá* del mundo vegetal indígena.

Nuevamente nos referenciamos en los usos registrados de la planta en México donde identifican la posible participación en un brebaje compuesto por especies psicotrópicas. Se trata de la *ayahuasca*, de la que existen varias formulas de preparación, la receta tradicional está compuesta por el *Tepezcouite*, (*Mimosa tenuiflora*), y el agregado de la *Passiflora incarnata L.*

Sola nuestra planta es sedante, calmante, para el insomnio y cardiotónica, en estas combinaciones funciona como potenciador.

Lozaya, 2016⁷⁸, investiga 9 plantas psicotrópicas de uso entre los antiguos indígenas de México documentadas por Fray Bernardino de *Sahagún*. El monje señala que los *nahuas* eran precavidos al momento de pasar información de la Pasionaria, porque hacía “girar el corazón de la gente”, explica que, para ellos, el corazón es el lugar donde habita la conciencia. ¿Hacia dónde enfocaba y se dirigía esa conciencia? Esta actitud de reserva,

⁷⁸ Lozaya, Xavier. 2016. 9 plantas alucinógenas del México antiguo. masdemx.com/2016/11/plantas-alucinógenas-psicotrópicas-México-antiguo-prehispánicas. [Última entrada 09/11/19].

es lo mismo que encontramos en las parcialidades guaraníes Mby'a donde intentamos saber la utilización del *Mburucuyá* en algún ritual. En una de ellas, el informante solo asintió, sobre una pregunta realizada, con un gesto breve, que se trataba de la Pasiflora" roja", así la mencionó.

Chamorro, 2004⁷⁹, puntualiza que los guaraníes en su especial relación con la naturaleza hablan de "dueños" ya sea de montes, cerros, peñascos, selva, animales, cultivos y caminos. [...] "no se trata de que los guaraníes sacralicen animales y plantas, sino que por su intermedio son invadidos por la idea de un tiempo- espacio original, por la imagen de la "primera tierra" que emerge de la conciencia y da sentido a su existencia". Los indígenas del Guairá, cuando tejen, o esculpen un ornato barroco en la pared del templo, trascienden en silencio, la superficialidad de las tramas, o los relieves de asperón, para conectar con su profunda espiritualidad. El ser verdadero del *Mburucuyá* está en el Jardín de esa Tierra sin Mal, ellos a través de sus rituales al buscar superar la condición imperfecta, es posible traspasen los portales hacia las dimensiones que los separan de su origen, para escuchar el mensaje que el dios concentró en ella.

Lo que existe sobre la tierra es para el guaraní cosa imperfecta, de allí deviene la particular ética en su vida intentando alcanzar la perfección para acceder a esa tierra sagrada, donde habitan las cosas perfectas. Cadogan, 1992⁸⁰, recoge en la poesía *Mby'a*, en el capítulo III, los versos sobre la creación de la Primera Tierra, *Yvy Tenonde*. Describen los versos la creación de varios insectos y animales, señalando en ellos, que son solo una imagen de aquella que quedó en el paraíso de Nuestro Padre *Ñandé Rú*.

Regresemos a la bebida preparada con nuestra planta, que también pareciera ir mezclada en el tabaco fumado en algunas ceremonias, para actualizar las nuevas formas de nominarla, desde el campo de la antropología. El término alucinógeno, es considerado inadecuado, peyorativo, ante las prácticas de trascendencia chamanicas religiosas, esta palabra, remite a las experiencias

⁷⁹ Chamorro, Graciela, 2004. *Teología Guaraní*, pp. 117-140

⁸⁰ Cadogan, León. *Ayvu Rapyta*. Pp.58.74

psicodélicas de los '60, donde a través de drogas duras se buscaban estados alterados de conciencia. En la actualidad se emplea un neologismo, *enteógeno*⁸¹, del gr. *entheos*: que tiene un dios en su interior, inspirado por lo divino y *genos*: origen, tiempo, nacimiento. En su etimología alude a la posibilidad de –llegar a ser-, -volverse-; llegar a ser inspirado por un dios. Posibilidad de ser inspirado por lo trascendente, de acceder a niveles de conciencia y percepción de lo divino mediante el viaje o vuelo del alma a otra dimensión. Un término que perfectamente define los estados alcanzados por chamanes o mejor llamados –*opygua*- entre guaraníes mediante los cantos y la danza- oración en las ceremonias y las fiestas. Meliá, 2016,⁸² aclara que “el guaraní es potencialmente un profeta y un sacerdote, tiene la posibilidad de recibir la palabra inspirada, de participar de la danza y en su acto volverse oración, *Jeroky ñemboe' e*”. Creemos con estos argumentos encontrar respuestas a lo planteado en relación al ritual y a la vez evaluar la importancia de la Pasionaria o *Mburucuyá* como un elemento valioso entre ellos, al participar en momentos de sublime trascendencia. La planta aparece en las decoraciones de Trinidad en Paraguay y de San Ignacio Miní junto a las representaciones de la Yerba mate, tan resistida esta última por los jesuitas, hasta que pudieron cultivarla y utilizarla como un recurso económico. ¿Solo por su belleza fue representada en los relieves de los templos o fue una apropiación simbólica al conocer su uso pre hispánico? (24)

Desconocemos si existen representaciones en los templos de nuestra flor con los atributos cristianos, al menos no las encontramos en los sitios estudiados. Mucha información permanece detrás de esa - *neblina vivificante*- que surge en el monte nativo guaraní, cual humo del tabaco de la pipa usada en las ceremonias, el que los envuelve en los momentos de honda significación religiosa.

⁸¹ Propuesto en un artículo publicado en *The Journal Psychedelic Drugs 1979*, autores : *Carla Ruck, J Bigwood, R,G, Wasson, Jonathan Ott* y publicado en un capítulo en la obra *El Camino de Eleusis, 2003.Fondo de cultura económica*

⁸² Meliá, Bartomeu. 2016. Óp.cit, p 158.



Passiflora incarnata.

6.7 El Barroco misionero

A fines del Siglo XVI, la influencia barroca una vez llegado el padre Brassanelli a las Misiones de guaraníes, transformó la imaginería religiosa. El haber dedicado su interés en estudiar a este artista jesuita, permitió a Sustercic documentar el desarrollo y evolución de los rasgos formales y estilísticos de la estatuaria misionera.

La escultura, va desarrollándose desde las” estatuas horcones” que evolucionan hacia las “túnicas ahuecadas” propias de San Ignacio *Guazú*. Casi en simultáneo y de la mano de un maestro de la misión de Santa María de Fe en Paraguay, aparece el estilo bien americano misionero de los “pliegues aplanados”.

Reconstruye, a partir de una imagen doméstica, o sea hallada en un altar particular, los estilos autóctonos:

a-estatuas horcones que darán paso al siguiente.

b-el de las cabezas ensambladas.

-c-el de túnicas ahuecadas.

d-el de los pliegues aplanados.

Este último, nacido en los talleres misionales antes de Brassanelli, fue un estilo que permaneció durante su estancia en las misiones, y se mantuvo hasta después del período de mayor influencia del barroco brassaleniano.

El desarrollo de las imágenes de túnicas ahuecadas y de los pliegues aplanados es lo que permite lograr un "estilo barroco misionero exclusivo en la América colonial"⁸³, con autonomía en los talleres sin la intervención de los jesuitas.

Entre 1700-1730, ya poseen el sello de la influencia italiana. Los pueblos de Concepción de la Sierra, Loreto e Itapúa entre 1705 y 1720, es donde actúa este sacerdote. El mismo hermano Brassanelli desarrolla sus propios estilos donde sintetiza los aportes de su bagaje europeo con los de los talleres autóctonos. En este período actúan también sus discípulos nativos. Aparecen pliegues largos en los ropajes esculpidos en las imágenes, despegados del cuerpo de forma angulosa y rígida y otros curvos y cortos. Sistema de Zigzag y motivos geométricos y los rostros juveniles de mejillas redondeadas, bocas carnosas y narices respingadas.

Este es el periodo en que funciona también la tan elogiada prensa de la imprenta misionera cuyo funcionamiento llega hasta 1727-30. El alto nivel tecnológico alcanzado, se expresa claramente en la edición del padre Nieremberg de "-La diferencia entre lo temporal y eterno, crisol de desengaños" traducida por el padre Serrano al guaraní, mencionado anteriormente. Acompañan estos avances, la obra de astronomía del Padre Buenaventura Suarez y el maravilloso templo de la Misión de Santísima Trinidad del Paraná donde actuó el Hermano Primoli.

Se produce un regreso del predominio de los maestros guaraníes, entre 1730 y 1768, momento de la Expulsión. En la fachada de Concepción de la Sierra, se encontraban seis figuras esculpidas en piedra en estilo barroco misionero. Ellas

⁸³ Sustercic, 2010. Öp.cit. p.102

aun desperdigadas por diferentes lugares, y algunas de ellas mutiladas, son el testigo del nivel logrado en este estilo por los artistas guaraníes.

La expulsión de los jesuitas y el abandono y destrucción de los pueblos misionales interrumpieron el desarrollo no solo de la magnífica obra realizada entre guaraníes y jesuitas sino de la evolución de esta escuela del barroco americano misionero en la Provincia de la *Paraquaria*.

Hemos nombrado para describir someramente estas etapas en el arte de las misiones de guaraníes porque en ellos vemos claramente el barroco desde nosotros. La muerte del hermano *José Brassanelli*, en 1728 en Santa Ana, atenuó la influencia europea para volver con ímpetu a manifestarse lo conjugado en su obras, por hombres diferentes de cuya amalgama y superación, surge como nueva joya, el barroco misionero.



Angel. San Ignacio Mini.

La ritualización del material, utilizado para las esculturas en madera, para los frisos y esculturas en piedra, respondía al orden chamánico.” Consistía en evocar en un tronco de árbol y más tarde en la piedra, las figuras de un poder superior capaz de sugerir, canalizar o reproducir en quienes las contemplan la experiencia de lo sagrado”, Sustercic, 2010.⁸⁴ . Se evocaba a los dueños del monte quienes debían propiciar el corte de los árboles, generalmente de cedro, su árbol sagrado, con los cantos rituales evocadores de sus divinidades.

Las imágenes surgen, luego de preparar el material, desde la profunda contemplación de aquellas europeas, ofrecidas por los sacerdotes para la copia, luego de ser absorbidas y transformadas en su mundo interior, ancestral y sagrado.

Se caracterizan por los ritmos trabajados en las superficies, en las túnicas, cabellos, detalles de las figuras con tendencia hacia la simetría, superficie planimétrica como preferencia, posición frontal. Este enfoque nos permite acercarnos a ese mundo que ha sido invisibilizado en los análisis iconográficos, el de los artistas guaraníes, y el de la especificidad de los valores estéticos de su cultura. Probablemente necesitemos algo más que defina conceptualmente estos enfoques, una *agencialidad de múltiples dimensiones* donde estén presentes en los análisis, la obra, los materiales, los agentes y su mundo subjetivo espiritual y todo aquello que supere la relación imagen - soporte material.

Consideramos la idea de *agencialidad*, Arnold, 2016.⁸⁵ Cuando cita a Maranguello y García, al proponer el estudio la materialidad de las obras del arte y a sus sujetos productores, con los aspectos de su cosmovisión y religiosidad.

⁸⁴ Sustercic, B, Darko. 2010. Óp.cit. p 383.

⁸⁵ Arnold Denise. Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes. Estudios sociales del Noa /17. 2016.

6.8. La Tierra sin Mal

Hacia el Jardín de la Tierra sin Mal inaugura nuestro trabajo como una invitación a dirigirnos a un lugar de resonancias y de anhelos. La búsqueda de este lugar, del *Ivy mara'e'i* de los guaraníes nos sumerge en una práctica religiosa generada desde el orden profético y desde el tema tan discutido de las migraciones. Las tres fuentes seleccionadas van a completar una reseña desde los primeros escritos que la mencionaron.

Clastres, 1989⁸⁶, considera las apreciaciones de los primeros cronistas recorriendo un arco cronológico desde el S.XVI hasta el XX. Analiza estas opiniones, que en un inicio ligaban la práctica de las migraciones a supersticiones de características paganas, para profundizar en el pensamiento indígena y demostrar, desde la antropología, la coherencia del sistema simbólico tupi-guaraní, apoyado en la acción de los *karai* o profetas.

Describe el área ocupada por estos grupos pertenecientes al mismo tronco cultural. Los motivos de las migraciones, fueron confundidos muchas veces con intenciones políticas, hasta que se arriba al punto real desde donde partieron las siguientes investigaciones. Los motivos de esta búsqueda eran y son religiosos, alcanzar la Tierra privilegiada donde las almas danzan en compañía de los abuelos. Una danza que no cesa en una tierra que produce los más ricos frutos sin ser sembrada y en medio de la belleza de un Jardín extraordinario. La migración pre colonial de los chiriguano hacia la cordillera andina es una de ella, por lo tanto hace referencia a la búsqueda de un lugar físico.

La Tierra sin Mal, para los *Mby'a*, nos relata Chamorro, 2004⁸⁷, luego de analizar varios grupos guaraníes actuales, "es un lugar guardado y protegido, una tierra buena y fértil, un lugar donde existen las plantas y los animales que conforman el mundo original guaraní, donde las propias personas experimentan las condiciones favorables a la plenitud. Esta tierra no solo produce alimento, sino también inspiración para rezar y cantar". La vegetación

⁸⁶ Clastres Hélène.1989. *La Tierra sin Mal El profetismo tupí-guaraní*. pp. 33-36; 50-98

⁸⁷ Chamorro, Graciela. Op.cit. pp. 180-186

nace sola, allí está la palmera, el manantial de aguas puras resplandecientes, y todas las plantas y animales que existen aquí en la tierra. Allí está, por lo tanto, el *Mburucuyá* enjoyando con su delicada hermosura los bellos jardines del mundo original.

¿Porque nos interesa esta Tierra sin Mal?, al respecto Meliá, 2016⁸⁸ nos responde. “Es un tema que sobrepasa el contexto indígena original y permanece teniendo una enorme aceptación en el contexto neocolonial del que somos parte”. Experiencia religiosa ligada a la creación y destrucción del mundo, en la que tienen registrada una primera por un diluvio y esperan, de no mediar la condición ética imprescindible, el *Pytu*, la gran oscuridad de la nueva destrucción. Preocupación que compartimos cuando nos planteamos en el presente, ante el mal uso de nuestros recursos que ha herido a la naturaleza y a sus reinos: la falta de una ética colectiva profundamente humana y abarcante.

⁸⁸ Meliá Bartomeu. Óp. Cit. pp. 151- 159.

Capítulo 7: El regreso al presente. Neobarroco y Neo guaraní

7.1 Barroco y Vanguardias latinoamericanas

Ubicamos el momento en que empezamos a hablar del barroco en el área guaranítica, mediante el análisis de elementos de la retórica barroca en las representaciones del arte. El barroco, como vimos, viene a las Misiones del Guairá, de la mano del Hermano José Brassanelli cuando en 1691, arriba a estas tierras.

Muy pronto la influencia italiana se hace sentir en las construcciones y producciones misionales. El “insigne artífice”, como se daba en llamarlo, trae el barroco desde su Italia natal, sin embargo, a la vez que esto acontecía, se vería afectado prontamente por el espíritu y el trabajo de los nativos. Generándose transformaciones, tanto en este escultor y arquitecto, como en el modo de ver y de trabajar de aquellos que fueron sus admirados compañeros en las magníficas obras emprendidas, los guaraníes, los constructores de templos y viviendas y los *apohará santos*, imagineros, quienes lo sedujeron con sus rituales. (25)

Las obras surgidas desde allí en adelante, salvando el gran bache producido desde la expulsión hasta el descubrimiento de las ruinas de los pueblos misioneros, pareciera extenderse en su barroquismo hasta el presente y no por alguna influencia exógena.

La importancia de las Vanguardias como representantes en muchos casos del barroco, (26) la describimos desde un enfoque historiográfico. Se ha realizado un recorte necesario al tema abordado, que por su magnitud nos llevaría muy lejos si no lo hiciéramos, volviendo imposible abarcarlo. Por lo mismo nos hemos centrado en aquellas instancias donde germina y se reproduce o re significa este barroco tan caro a los latinoamericanos.

Cómo podemos definir y comprender el barroco en tierras americanas es una pregunta que nos introduce en la realidad de nuestro continente. Un tapiz de culturas que lejos de fragmentarse, aun sin ser homogéneo, encuentra en el barroco un espacio genuino de manifestación y en los talleres coloniales un

lugar donde permanecerá largo tiempo. Cada región aporta lo suyo y en estas fuentes, tratan de encontrar inspiración en la búsqueda de lo identitario, los artistas de la primeras vanguardias, de las vanguardias sesentistas y como veremos también en la actualidad. Tal vez tocados por el “Ángel de la historia” de W. Benjamin inspirado en la obra del pintor Klee “Ángelus Novus”, miramos hacia el pasado para buscar una respuesta ontológica a nuestro ser americano con la esperanza que el huracán deje de soplar desde el paraíso y la asentada calma regrese.

Es por algo que se mueve subterráneamente que vuelve al presente el espíritu del barroco que hoy llamamos misional en el caso de las misiones de guaraníes, o americano en forma más extensa.

Luego de un prolongado proceso de transculturación vivido mediante los traslados de lo europeo hacia América, a través, tanto de programas arquitectónicos e iconográficos, como de modelos de urbanización, el Barroco va a expresar una compleja síntesis. Esta se dará entre lo trasferido y lo que con ello se podría generar en nuestro continente. Los traspasos culturales europeos buscan consolidarse en un territorio diferente por un lado, y por otro, ante problemas surgidos por razones de contexto, en cuestiones técnicas y materiales. Las respuestas creativas y originales desde el lado del indígena, son claves. Nuevas realidades que llevaron al rechazo o modificación de lo traído desde la metrópolis. Este es el punto de luz, donde se encuentra el anclaje de lo que nos identifica. Aquí se ponen en juego las ideas portadas desde la metrópolis y el espíritu del habitante del suelo americano con su capacidad para generar transformaciones materiales y formales, pero, a la vez, dentro de una enorme tensión por sostener su esencia original.

El sacralizar las actividades humanas durante la evangelización, genera una integración plena entre el pensamiento indígena y la cultura barroca, al decir del arquitecto Ramón Gutiérrez. Este arquitecto argentino dio un golpe de timón mostrando una nueva dirección a las miradas, al instarnos a “Repensar el barroco” lejos de las cronologías y de los parámetros de análisis europeos.

Planteó reflexiones nuevas, desde nosotros mismos, al afirmar en el Congreso de 1982 en Roma, durante el debate sobre el barroco en nuestras tierras: “nuestro barroco no es ni provincial, ni bastardo, ni secundario”, es el hijo de contingencias vividas en nuestro continente y por nuestras culturas y sus contextos, por lo mismo es necesario crear nuevas metodologías y categorías de análisis para su estudio.

Las culturas nativas americanas, a diferencia de las europeas, fundamentan su cosmovisión en la relación de equilibrio entre su vida, la naturaleza y sus divinidades. La ritualización y el sentido lúdico, las ceremonias y las fiestas integran los códigos del barroco católico. Junto a estos códigos, la libertad de interpretación y de ejecución proviene de los indígenas, conocedores de las cuestiones materiales y la tecnología para trabajarlos.

Podemos hacer referencia al tema del barroco desde varios ángulos; considerarlo en principio un dispositivo estratégico donde se impuso la lengua, lo religioso, el mestizaje y la permanencia de apellidos españoles, el sentido mítico y evangelizador de la imagen. Un proyecto contrarreformista donde se legitima religión y políticas de estado. Este enfoque, genuino, ha sido hartamente analizado y caeríamos en una redundancia poco feliz. Otro enfoque estaría dado por los historiadores del Arte, quienes han analizado el Barroco americano desde Europa, centrándose en aspectos morfológicos y espaciales, específicamente enfocados en las producciones de los talleres coloniales, donde lo europeo inspiraba y se reproducía, y en la ornamentación utilizada.. Por lo tanto, la silueta ausente de lo nuestro, lo vuelve incompleto y poco integrador. De mayor interés, para este trabajo, es el analizar las épocas que fuimos transitando durante las cuales nuestro pensamiento fue gestando la idea de algo propio apoyándonos en estudios historiográficos.

Desde su llegada, tal vez esta idea del barroco en oposición a lo clásico, planteada por el crítico suizo Heinrich Wölfflin, encriptada en las tendencias artísticas que arribaron al continente, se despliega con fuerza en las producciones coloniales desde el S. XVII hasta finales del S.XVIII e inicios del siguiente siglo.

Los nuevos escenarios decimonónicos presentaron otra visión. Los idearios de la Ilustración francesa expresados en términos de libertad, igualdad y fraternidad, van a llevar en sus últimas décadas al eclecticismo arquitectónico, sobre todo en los grandes centros urbanos. Un clásico ejemplo de esto lo tenemos en la ciudad de La Plata, creada en 1882, donde en los palacios fundacionales conviven y se disputan hegemonía varios estilos europeos aunque matizados débilmente y siempre en segundo orden, por temas locales e indígenas.

Es esta época en la que se invisibiliza al barroco por estar ligado al arte colonial. Parafraseando a Gutiérrez Viñuales⁸⁹ se produce un desencuentro de los americanos con sus raíces. Los viajeros europeos y sus seguidores encarnan el Romanticismo, sin embargo entre los costumbristas populares americanos emerge como propuesta el recuperar ciertas esencias americanas. En el caso de aquellos seducidos por el exotismo de lo desconocido de nuestro suelo, potenciaron intencionadamente en algunos casos, los rasgos de la diferencia. Una serie de pintores se destacaron con sus cuadros de costumbres y paisajes en la búsqueda por consolidar un arte donde el gaucho, el rancho y los bailes en la campaña fueron representados profusamente dentro de un paisaje local. Los latinoamericanos, en esta época, como expresa Ticio Escobar: “tratan temas telúricos desde sistemas formales decimonónicos y el paisajismo localista se detiene con fervor en el rancho o en el rostro campesino con la mirada extraña de la academia”.

Uno de los enfoques más ricos proviene de los estudios sobre la arquitectura dado que los sistemas constructivos atravesaron procesos variados donde podemos encontrar más claramente la intención en realizar rescates de elementos para su re significación.

Al finalizar el S.XIX también en los Estados Unidos, la búsqueda de inspiración en raíces hispánicas y populares en la arquitectura, llevó al *Mission Style* o al *posterior Spanish Revival*, el primero oportunamente aparece en estados

⁸⁹ VVAA. Arte y patrimonio en Iberoamérica. Gutiérrez Viñuales, 2016. *Barroco americano y contemporaneidad*. P. 323

adquiridos como Florida, California o Nuevo México, potenciando un proceso de consolidación identitaria de esas regiones apropiadas e invadidas. Lo Neocolonial y lo neo indigenista se extenderá de norte a sur presentando diferencias relacionadas con factores étnicos y culturales

Nos acercamos al siglo siguiente momento en el cual las Vanguardias históricas consolidaron experiencias de la modernidad pero con raíces propias, valoraciones que fueron tomando fuerza con el tiempo. Se caracterizaron por poseer una gran originalidad, con planteos profundos sobre nuestra cultura, que deben leerse en su propia clave.

Al iniciar el S.XX, hacia fines de la primera década, en coincidencia en nuestro país con los festejos del Centenario, una serie de acontecimientos en lo político y en lo social germinarán en Iberoamérica, acompañados de una nueva perspectiva conceptual impulsando el desarrollo de la Modernidad. Ahora sí, del sur al norte, las reflexiones de tipo teórico y las manifestaciones artísticas brotan de intelectuales de la talla de *Mariátegui* (1895-1930) en Perú, fundador del Partido socialista, impulsa la vertiente historicista del pensamiento filosófico americano, de compositores como *Heitor Villalobos* (1887-1959) en Brasil, *Alberto Ginastera* (1916-1983) en nuestro país. Argentina cuyos festejos del Centenario reproducen el modelo eurocéntrico en poco tiempo más se integrará al movimiento cultural americanista, como mencionamos anteriormente.

En México estalla la Revolución contra la dictadura porfirista que duró treinta años, intentándose recuperar el pasado prehispánico mesoamericano. Se continúan con nuevas miradas los estudios arqueológicos y la recuperación de sitios patrimoniales e históricos. Cambios sustanciales que van a sentirse en todo el continente fortaleciendo desde entonces un eje que va a caracterizar a los movimientos de vanguardia latinoamericanos, la dupla arte-política. Al inaugurarse un período de conservación nacionalista de sitios y monumentos transcurrirá un tiempo hasta 1930 aproximadamente, al que le sucederá después una etapa de restauración, a gran escala de sitios recuperados, como: Uxmal, Tula, Malinalco Palenque, entre otros, donde se institucionaliza la conservación. Detalle de importancia debido a que, a través de las

investigaciones de los hallazgos en las ruinas, se generaran documentos relevantes acercándonos a antiguas culturas de nuestro suelo.

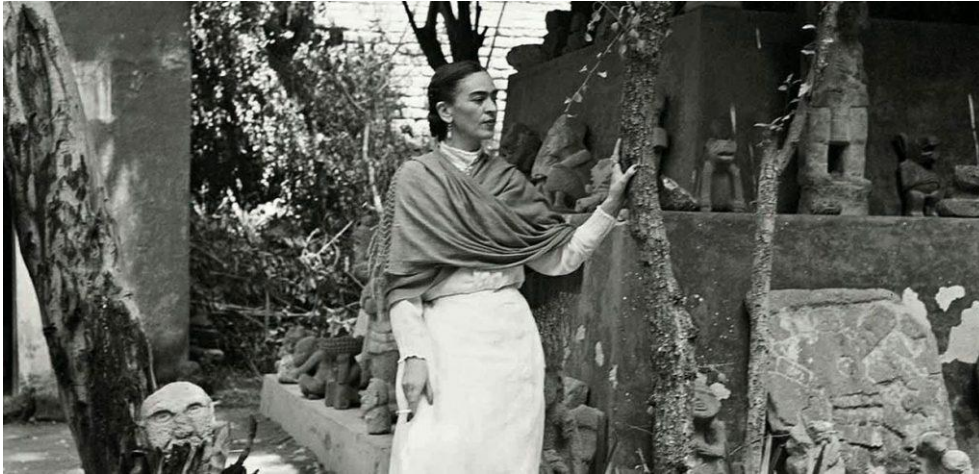
Otro factor decisivo en México será la fundación de la Secretaria de Educación Pública bajo la dirección de José Vasconcelos Calderón y la creación de la Escuela Internacional de Arqueología Americana bajo la dirección de Franz Boas y su colaborador Manuel Gamio.

Los planteos que presenta Samuel Ramos, quien en 1934 escribe su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, aportarán elementos para la configuración de un pensamiento filosófico mexicano.

Ramos, junto a Vasconcelos representaran la vertiente ontológica del americanismo filosófico proponiendo a través de sus obras y sus acciones una reflexión profunda sobre el ser americano.

En otras regiones del continente los debates de destacados pensadores llevaran a plantearse la existencia de una filosofía latinoamericana. Ellos vendrán de la mano de las obras del Rodolfo Kusch en nuestro país, del peruano Antenor Orrego, el chileno Félix Schwartzmann entre otros pensadores de igual importancia.

Los muralistas mexicanos, Orozco, Siqueiros y Rivera, elaboran sus obras en la confluencia de las ideas revolucionarias con el modernismo y el rescate de su pasado precolombino. Frida Khalo (1910-1954) fue una de las mayores representantes del arte fantástico mexicano junto a José Guadalupe Posadas y Julio Ruelas. Esta tendencia se comienza a valorar cuando André Bretón organiza la exposición Surrealista integrada por artistas europeos y mexicanos. En Khalo vemos manifestarse elementos del arte popular en los ex-votos y retablos traídos desde su cotidianidad para expresar un mundo lleno de angustias y sufrimientos.



Aparecen apropiaciones de espacios coloniales para re significarlos, en la mayoría de las veces con fines pedagógicos poniendo en vigencia prácticas antiguas, como es el caso del muralismo que pronto se expandirá también fuera de México. En las temáticas, entremezclados los temas revolucionarios socialistas con resabios de pinturas religiosas vemos persistir curiosamente la iconografía cristiana. Es el caso de José Clemente Orozco, de Roberto Montenegro, de Rufino Tamayo o de José Chaves Morado.

En Ecuador, destacan a los artistas indigenistas Oswaldo *Guayasamin* y Eduardo *Kingman* y la acción plástica conceptual de Víctor Mideros, pintor simbolista, en Quito. Mideros toma espacios conventuales y residencias para mostrar sus telas, de alto contenido religioso y espíritu simbolista, convirtiendo la capital en una ciudad-museo con la intención de recuperar temáticas y significados de la época colonial.

En nuestro país también se inicia el rescate de los conjuntos arquitectónicos de las antiguas misiones. Una larga historia transcurrirá desde la Expulsión de la orden ignaciana en 1767 hasta 1896, momento en que el agrimensor Juan Queirel visitó las ruinas y realizó el primer relevamiento sistemático de la reducción de San Ignacio Miní. Estos “pueblos viejos” como se los llamaba sufren continuamente el despojo, los saqueos y la destrucción, a veces ignorando el verdadero origen, extraen piezas pertenecientes a las magníficas construcciones construidas por los guaraníes y por los padres jesuitas. Grandes bloques de asperón, escalinatas enteras, y otros elementos de la

arquitectura, son llevados de los sitios de emplazamiento para emplearlos en casas de los nuevos colonos. El caso particular de San Ignacio Miní no es el único, a él le sucederán a partir de 1940, los siguientes once identificados, de los más de 30 del conjunto de lo que hoy denominamos La Ruta Cultural Misionera.

Probablemente estos hallazgos sumados a otros factores, hacen que en las primeras décadas del 20, se produzca un redescubrimiento del barroco. Arquitectos y artistas buscan vivir experiencias de contacto y compenetración con lo indígena y lo colonial, como es el caso de los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido. Este último es autor de diversos artículos y libros donde expresa la preocupación, no solo por lo arquitectónico, sino por el arte en general. El arquitecto Ángel Guido, pone énfasis en definir la obra de arte como un documento que "dibuja certeramente la silueta de un momento en la historia de un pueblo". Cuando dice que la obra de arte es la expresión desnuda del color familiar de un tiempo- espacio histórico", se plantea cuanto de lo indoamericano ha influido a la vez, en la misma arquitectura española como es el caso de la Cartuja de Granada, 1730-1760. Estas expresiones las vierte en "La influencia india en la arquitectura colonial", editada en 1929.

Lehonie Matthis (1883-1953), de origen francés, realizó a la vez, un registro iconográfico único de la arquitectura colonial sudamericana. El gran valor de estas imágenes reside en la utilidad como documentación para la posterior recuperación y puesta en valor de ruinas y monumentos olvidados, como sucedió en las misiones

Ricardo Rojas, (1882-1957), reflexiona sobre la condición humana influido como Vasconcelos por Blavasky y Edouard Schure, en su obra de carácter estético en la que se define como un intérprete del mestizaje. Inspirado en los procesos de simbolización, intenta recorrer el pasado y profundizar en el inconsciente para recuperar las raíces del folclore. Los lazos de solidaridad e intercambio intelectual con otros escritores como Luis Valcárcel, y Uriel García permitió a Rojas conformar un archivo de documentación arqueológica y

fotográfica de obras del mundo indígena. Las reflexiones teóricas de fuerte matiz americanista se traducirán en el arte de muchos artistas de la época.

En este mismo año 1924 regresan a nuestro medio desde Europa, el pintor platense Emilio Pettoruti Y Alexander Xul Solar con ideas renovadoras en la pintura por las cuales tuvieron que atravesar resistencias en los ámbitos académicos. Se publica la Revista Martín Fierro en 1924 y 1927 con la dirección de Evar Méndez, medio desde el cual el apoyo a las vanguardias del momento es incondicional.

Influidos por corrientes de reivindicación indigenista se destacan artistas como Jorge Bermúdez (1883- 1926), el entrerriano Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) más cercano al gaucho y a lo mestizo, Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961), Alfredo Guido (1892-1967), José Malanca (1897-1967), Florencio Molina Campos (1891-1959).

En la República Oriental del Uruguay, encontramos las obras de Pedro Figari (1861-1938). Al combinar diversas técnicas pos impresionistas, vuelve su mirada hacia lo local. Aparecen los negros uruguayos y los paisajes rioplatenses en los típicos cuadros sobre las costumbres configurando uno de los recursos genuinos.

En la década del 30, Joaquín Torres García conciliaba el diseño de estructuras no figurativas, en grillas geométricas con la presencia de símbolos universales en una original propuesta que denominó *Universalismo Constructivo*.

Recientemente en investigaciones realizadas sobre artistas platenses de la década del 20 al 30, vemos como esta convocante necesidad de conocer y analizar el pasado indígena, lleva en 1928, al dibujante José Martorell, como también lo hicieron Malinverno y Gramajo Gutiérrez, a viajar a Perú y Bolivia para realizar estudios atraídos por la decoración de piezas y textiles. Como él, muchos artistas desde diferentes ámbitos estéticos buscan estas genuinas motivaciones mostrando cómo la corriente indigenista y americanista encuentra terreno fértil en las artes plásticas, musicales y literarias.

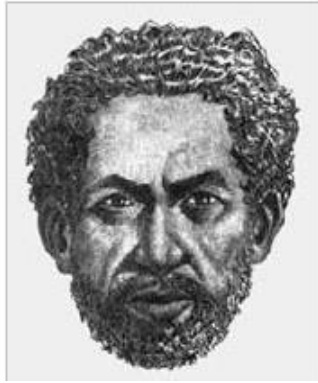
Alcides Greca, (1889-1956), escritor, jurista y cineasta santafecino, cuya infancia transcurre en contacto con los mocovíes, realiza viajes por el continente.

Chile y Perú lo subyugan, lo instan a reflexionar profundamente sobre la verdadera y ocultada naturaleza de estos “antiguos súbditos de los Incas”, artistas cuyos altares tallados, sus retablos, sus tejidos y cerámicas fueron ejecutados con tal maestría que no sabía a quién colocar el apelativo de bárbaro.

El film, “El último malón”, narra un levantamiento mocoví en su San Javier natal acontecido en 1904, y una historia de amor entre el indio Jesús Salvador y la mestiza Rosa Paiqui. Realizado en 1917, sin actores profesionales, comenta el historiador Couselo, reconstruye los hechos vividos en los lugares donde transcurrieron recurriendo a personas sobrevivientes que habían participado en el mencionado malón.

Los años, transcurridos a partir del 30 en nuestro país, marcan un periodo considerado una época de oro en la radiofonía, en los inicios de nuestra industria cinematográfica y en las artes visuales. Nuevas vanguardias van a ser representadas por el Grupo de París, “El llamado al orden” revalorizando el clasicismo y la Figuración, sumados a la Escuela de la Boca.

En Brasil, como referencias mayores, identificamos arquitectos como Lucio Costa, en las obras barrocas del siglo XVIII, particularmente lo que se llamó barroco *Mineiro* como emblema nacional. La figura de un extraordinario artista, comparado muchas veces con Miguel Ángel, Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, será revalorizada como signo de la primera modernidad brasileña de la mano del paradigma de la negritud. Su obra se destaca en el MOMA en 1942. En 1955 el argentino Horacio Coppola, publica un libro de fotografías sobre sus esculturas.

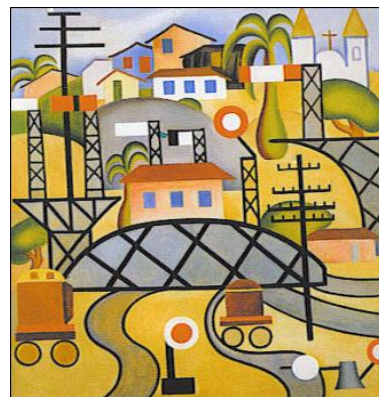


Retrato do Aleijadinho y una de las esculturas de Los Profetas esculpidas para la Iglesia de Congonhas do Campo.

Las capillas, iglesias y arquitecturas populares neocoloniales aparecen configurando referencias ineludibles en las obras de artistas de la Vanguardia como las del poeta Oswald de Andrade, la pintora Tarsila do Amaral, o de los modernos pero como ellos gustaban llamarse “modernos brasileños” de su tiempo y lugar, Emiliano di Cavalcanti quien al igual que Tarsila, pintaba escenas populares de factura simple pero de gran colorido, junto a ellos las obras de Anita Malfatti y *Lasar Segall*.



Religiosidad Brasileira I, 1926



Estrada del Ferro Central do Brasil, 1924



Abaporú. Tarsila



Baile popular, E. Di Cavalcanti

La obra *Abaporu* de Tarsila, encierra en su título dos vocablos, *Aba*: hombre y *porú*, ambos de la lengua tupí guaraní, cuya traducción, es “hombre que come carne humana”. Inspiró el *Manifiesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade. Este manifiesto junto al *Manifiesto literario Pau Brasil*, darán vida a la revista Antropofagia.

Las re interpretaciones del mundo barroco en este país tienen también su expresión en la utilización del azulejo portugués con sus características tonalidades azules y blancas. En esta época debemos mencionar al poco conocido pintor y arquitecto Paulo Rossi Osir creador de la empresa Osirarte. Injustamente olvidado por los historiadores hasta nuestros días, trabajó sobre sus propios bocetos o materializó los de los artistas como Cândido Portinari o Burle Marx, vinculando arte plástico y arquitectura al utilizar azulejos de inspiración colonial.

Otro destacado arquitecto, Oscar Niemeyer, más adelante, realiza en 1944 la iglesia de San Francisco de *Pampulha* con la colaboración de Cândido Portinari en la azulejería artística.

En el área andina encontramos a Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950). Este pintor boliviano decía “Pintar al indio con dignidad y al paisaje con gratitud”. Sus obras son representaciones del paisaje andino y de su gente. Estuvo en el frente durante la Guerra del Chaco, 1932-1935- donde realiza 300 apuntes y bocetos denunciando el sufrimiento inútil de la guerra.

En Perú, José Sabogal Diéguez (1888-1956) junto a un grupo de talentosos artistas crean el movimiento indigenista; en él se empeñan en resaltar las raíces andinas de su cultura. Trabaja como docente de dibujo en la provincia de Jujuy durante algunos años compartiendo con el argentino Jorge Bermúdez sus ideales artísticos. Su estética proponía valorar e investigar el arte popular con influencias del Perú antiguo y de la presencia hispana construyendo un repertorio de obras cuya ideología se asumía en la búsqueda de identidad con una postura crítica hacia Europa.



India del Collao. Xilografía de José Sabogal

Este grabado de José Sabogal es una obra del acervo patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti de La Plata.

En Guatemala Carlos Mérida, (1891-1984). Pintor y muralista guatemalteco, naturalizado mexicano, inició la pintura contemporánea de su país. Compartió con Orozco, Siqueiros y Rivera su afición por la pintura mural pero de una perspectiva geométrica y abstracta. Realizó obras para algunos edificios públicos con la misma intención pedagógica que sus compañeros.



“La salud protegiendo al pueblo”, en el edificio IGSS de Guatemala

Tiempos de Manifiestos y de propuestas utópicas como la de generar un nuevo lenguaje, de este modo surge de Borges “El Idioma de los Argentinos”, la *panlingua* de Xul Solar o la *Lingua Brasileira* de Mario de Andrade.

Desde la Revista Martín Fierro, Oliverio Girondo (1881-1967) formula el manifiesto martinfierrista. Este poeta vanguardista registra, en sus textos primeros, el proceso de modernización en momentos donde los cambios eran vertiginosos, de grandes desigualdades y fuertes contrastes.

-“La cotidianidad nos teje diariamente una telaraña sobre los ojos”..

-“Prefiguras de ausencia

Inconsistentes tropos

Que tu

Que qué

Que queñas

Que hondonadas” (de Tropos. Oliverio Girondo)

En Chile, Vicente Huidobro (1893- 1948), fue uno de los poetas y fundador de la Vanguardia del país andino. Su propuesta giraba en torno a las transformaciones necesarias a vivir, ya desde su primer manifiesto “Non Serviam” de 1914. Aquí anticipa su poética creacionista y luego desde el

Manifiesto Creacionista, propone el abandono de la imitación de la naturaleza y la autonomía de la obra literaria. Sostiene una actitud crítica frente al Realismo. Su teoría estética fue revolucionaria, los críticos europeos lo consideran un representante del Dadaísmo.

“Y me rompo en pedazos de alma

Sobre el invierno

Caigo del viento sobre la luz

Caigo de la paloma sobre el viento”... (De “Fatiga”, Vicente Huidobro).

7.2 Las décadas siguientes.

Entre 1930 y 1945, los artistas investigan el mundo mágico y lo fantástico vinculándose con la difusión internacional del *Surrealismo*, obras donde aparecerán cuestiones oníricas mezcladas con visiones esotéricas o críticas encubiertas a la política. Se exploraba el azar y lo aleatorio fuera de la actividad consciente. El espíritu que impregnaba al surrealismo estará presente en la obra del cubano Wilfredo Lam después de su estadía en Europa y el contacto con Picasso y las producciones del arte de los negros de Guinea y el Congo.

Dice Alejo Carpentier de su obra definitoria, *La Jungla: “Aportación trascendental al nuevo mundo de la pintura americana...Lam empezó a crear su atmósfera por medio de figuras en que lo humano, lo animal, lo vegetal, se mezclan sin delimitaciones, animando un mundo de mitos primitivos, con algo ecuménicamente antillano, profundamente atado no solo al suelo de Cuba, sino al de todo el rosario de islas”*⁹⁰

Argentina, hacia fines de la década de los cincuenta, vive un proceso de modernización donde el proyecto “desarrollista” favorece el consumo, la difusión a través de medios como la TV tendrá una gran influencia en este

⁹⁰ VVAA. *Artes Plásticas en El Caribe. 1993. p 15-*

sentido, expandiéndose el área industrial y laboral, modificando a la vez, el nivel de vida de algunos sectores de la sociedad.

Tendencias Abstractas y no figurativas buscarán incorporarse al arte Internacional, desde los 40, Buenos Aires será uno de los centros más activos del Arte Concreto a través de tres variantes: el Madí, la Asociación Arte Concreto Invención y el Perceptismo. Posteriormente se da la expansión del Informalismo.

En el ámbito de la comunicación tendrá mucho peso el *Estructuralismo*, la semiótica, las teorías de la información, la sociología y el psicoanálisis formando un gran sustento teórico a manifestaciones artísticas como los happenings, el arte óptico y el cinético. El Estructuralismo en Argentina implicó un cambio de paradigma. Ingresó desde el ámbito de la comunicación de la mano de Eliseo Verón y Oscar Massota, dos intelectuales con un perfil innovador quienes se involucraron en las experiencias analizando desde su interior las prácticas diferenciadoras de artistas como Roberto Jacoby, Marta Minujin o Eduardo Acosta.

Los medios de comunicación fueron vistos como genuinas herramientas para alcanzar el propósito de las vanguardias de realizar la conexión arte-vida por su alcance social, no solo local sino internacional.

Durante los 70 y 80, hundido el país en la violencia y el drama de la represión, cuyas secuelas aún vivimos, las artes reflejarán este clima a través de nuevas y diversas formas del Realismo, Hiperrealismo y Expresionismo.

En las vanguardias de proyección internacional se opera desde el CAYC, Centro de Arte y Comunicación, liderado por Jorge Glusberg. De alguna manera representa lo que fue el Di Tella en los 60 cuyo énfasis está puesto en el Arte de sistemas de posición *Conceptualista*.

Es en 1982 al realizarse el I Congreso en Roma sobre el Barroco Americano, cuando los replanteos sobre el Barroco en el continente llegan a un punto de inflexión. Participan pioneros de los estudios arquitectónicos en Latinoamérica como Graziano Gasparini. Un nuevo tiempo en este momento se inicia con un debate de gran importancia para los Historiadores del Arte al

atender a la crisis interpretativa vivida desde años anteriores. Desde la posición marcada por el arquitecto argentino Ramón Gutiérrez, citado anteriormente “Mirar a América desde América” es la clave para profundizar en las reflexiones llevándonos por un camino hacia nuestra identidad.

7.3 El Barroco y el Neobarroco. Resignificaciones contemporáneas.

*“Es esta dificultad que acompaña a la primera
experiencia moderna, para darse un nombre, la que constituye
la dimensión dramática de la misma y la que alimenta un doloroso escepticismo”*

F. Jarauta

A manera de preámbulo podemos decir que durante los años sesenta, cuando el mundo de las artes visuales vive el llamado “fin del arte”, se inicia el Arte contemporáneo. La pintura y la escultura abandonan sus lugares de privilegio al aparecer nuevos medios de expresión, nuevos lenguajes, nuevos soportes y dispositivos. Videos, performances, ensamblados, *happenings*, instalaciones, permiten a los artistas trabajar con materiales diversos y elementos tomados de la industria, textos y palabras.

Experiencias sensoriales, corporales, ideas y conceptos se combinan con las más diversas poéticas neofigurativas, con el pop y el minimalismo. Es la época del *Cinema Novo Brasileiro* constituyendo en este país un antecedente a la acción colectiva de los años sesenta donde aparecerán artistas como Lygia Clark- 1920-1988, o Helio Oiticica (1937-1980). Este último, con su obra *Tropicalia*, buscó por primera vez, dar una imagen brasileña a las nacientes Vanguardias. Artífice del *Tropicalismo*, ponía en escena la estética de las

favelas como símbolo nacional. En sus instalaciones ambientales invita a experimentar con el cuerpo y a percibir con los sentidos.

Es en esta época cuando el cubano Alejo Carpentier (1904-1980), quien en 1927 dirigiera la Revista "A llevar el ancla", difunde la idea de una América Barroca que transita con fuerza desde los códices mayas, las catedrales, monasterios y esculturas hasta la novela y el cine contemporáneos. Su influencia en la literatura americana ha sido fundamental no solo en el pensamiento cubano del S. XX sino en la estética de las vanguardias. Comparte la idea de Eugene D' Ors, sobre el barroquismo como una constante humana. Define al Barroco como un arte que teme el vacío y huye de las ordenaciones geométricas. En su notable conferencia "El Barroco y lo real maravilloso", ensayo esencial para entender las tendencias estéticas contemporáneas, señala que a América no llegó ni el Románico ni el Gótico que caracteriza gran parte de la cultura europea sino el Plateresco con su vitalidad y su fuerza. En nuestras tierras, el nativo, le agrega el barroquismo de su inventiva y sus motivos de la fauna y de la flora para llegar a la apoteosis del Barroco Americano.

Desde el campo literario, su coterráneo, José Lezama Lima sugiere a la vez que el Barroco deja de ser algo perteneciente a la historia para convertirse en una realidad permanente entre nosotros.

Las Vanguardias latinoamericanas tienen de original el ser una expresión de lo novedoso unido a la búsqueda de la identidad en el pasado barroco. En ellas no hubo rupturas como en las Vanguardias europeas, sino un re tomar las manifestaciones barrocas y re significarlas, ya sea desde el 20 en adelante, en los 60 y en la actualidad como veremos.

7.3.1 La Retórica del Barroco y Neobarroco.

Las reflexiones filosóficas sobre lo posmoderno han llevado a considerar nuestra era como Neobarroca. Esto generó, por lo mismo, una nueva y más acertada categoría para definir las manifestaciones estéticas actuales. Acertada, en tanto se consideran cuestiones no solo relacionadas a un período histórico de la cultura, sino fundamentalmente apuntando más a una cuestión de actitud, a un movimiento del espíritu y a modelos a los que responde nuestro tiempo. Se intenta comprender la genealogía de las experiencias del presente cuyo nacimiento como formulación teórica pareciera encontrarse en la filosofía de Walter Benjamin, quien en los años veinte señalara la importancia de la experiencia barroca para comprender la modernidad revalorizando el concepto de barroco, como también lo hiciera Baudelaire. Son representantes de esta corriente, Omar Calabrese, Christine Buci, Severo Sarduy, Deleuze, Francisco Jarauta, Mario Perniola entre otros autores.

Severo Sarduy en varios ensayos como, *Barroco* (1974) y *Simulación* (1982), va a aproximarse al Barroco desde el discurso de la ciencia donde analiza a Galileo, Copérnico y Kepler y al Neobarroco lo aborda desde la Teoría de la Relatividad de Einstein.

El Barroco y el Neobarroco comparten un lenguaje donde aparecen elementos retóricos que apuntan a sensibilizar al espectador, a captar sus sentidos e involucrarlo en lo complejo de su teatralidad, mediante metáforas y alegorías principalmente. La persuasión, la integración y la participación, como señala también Gutiérrez, son las propuestas del barroco y también del Neobarroco.

Recordemos lo que Dussel nos dice del barroco como logra involucrar los sentimientos, poner en tensión dos aspectos del hombre, el ser inmanente y el ser trascendente, ubicando al hombre dentro del propio drama de su existencia. Por otro lado, señala Leopoldo Zea, el barroco tiene su origen en una actitud vital cuya raíz está en la conciencia que de su propia humanidad van tomando los hombres.

Tal vez movidos por los sentimientos de pertenencia a este pequeño paraíso de la tierra americana: la antigua *Paraquaria* jesuita, o tal vez animándonos con cierta osadía, presentamos a continuación la descripción de un evento vivido hace pocos años. En él identificamos los elementos Neobarrocos descriptos apoyándonos en las palabras de autoridad citadas.

Presentamos algunas de las producciones de artistas actuales que inspirados en nuestra historia muestran la pervivencia de ese modo americano de ser, de estar y de crear, de regresar sobre las propias huellas de lo vivido. Posiblemente la intención es la de recuperar un territorio descolonizado en la creación artística. Inevitablemente, a la manera barroca deleuziana, se pliega y repliega en el sutil tejido del pensamiento esta disposición, para que desde las cavernas perforadas de la historia regresen los elementos convertidos en nuevos retablos, en nuevas imágenes y representaciones donde la naturaleza tiene el rol de mayor protagonismo.

7.4 El arte como dispositivo de democratización y participación

“El arte viene del pueblo y se dirige hacia él”

Cesar Vallejo.

En el año 2015, Paraguay, recibe la visita del actual Papa. Un artista, conocido por sus obras y labor docente, Koki Ruiz, (27) se embarca en la gigantesca tarea de crear un escenario a manera de Retablo para esta celebración, inspirado en los antiguos Retablos barrocos. Hace 20 años, Ruiz, trabaja en *Tañarandy,* “ciudad de los demonios o de los herejes”, así llamada en la época jesuita quienes consideraban de esta manera a sus habitantes porque se negaban a renunciar a su vida anterior y acceder a la vida dentro de las misiones. Eran los famosos irreductibles o herejes.

A su labor de docencia concientizadora y a su tesón, se debe el que hoy se traduzca como “Tierra de los irreductibles” desdibujando la anterior y

bochornosa nominación. Hoy exhiben ese nombre como algo que ya no asumirán, reemplazándolo orgullosamente por la de “Irreducibles”.

Movilizada la población entera, persuadida de la importancia de este hecho, participan pobladores de toda la zona aledaña trayendo, semillas de girasol para diseñar los rostros, 200.000 cocos de descarte, 32.000 mazorcas de maíz no comestible utilizado para balanceados, calabazas y zapallos producidos en la fértil y rica tierra paraguaya. Adultos y niños son convocados a esta puesta en escena sin precedentes.

Comprobamos entonces cuan real es la frase: “el Arte es uno de los mayores dispositivos de democratización”.



Retablo para la ceremonia de recepción del papa Francisco



Detalle



Mujeres del pueblo de Tañarandy, seleccionando el material que se utilizó en el retablo.



El artista trabajando junto a los ayudantes de su pueblo.

En el cine podemos apreciar algo semejante en el film *Cabra marcada para morir*, de Eduardo Coutinho, percibimos similitudes que entretejen los tiempos y los espacios del mismo modo que las imágenes realizan un tejido significativo. Los actores son los propios protagonistas participando en la construcción de un hecho artístico. Se integran voluntades y esfuerzos colectivos para producir una obra donde están presentes sus habitantes, a través en este caso, de su trabajo manual y sus sentimientos devocionales. Y en el del cineasta, en su relación con la cámara como testigo, hecho que lo llevó a construir de este modo sus películas con aquellas personas a quienes filmaba como co- autores participantes de sus obras. Gentes de la clase media urbana, proletarias, campesinas, inmigrantes, legándonos un conmovedor registro de retratos de las clases populares.

Regresando al Retablo de Ruiz, este hecho ha re significado aquellas fiestas barrocas de la época jesuita misionera. Fiesta y trabajo colectivo donde la sociedad se representa a sí misma. Si bien es cierto, debemos aclarar con buen ánimo, es posible encontremos una prefiguración en un tiempo pre-jesuita, las fiestas de la chicha y de la bendición de los frutos, celebradas hasta hoy por las parcialidades guaraníes.

Hemos mencionado los retablos, como portadores de iconografías y mensajes, desde los tiempos barrocos de la colonia, ellos se caracterizan por la recreación escenográfica de la vida de santos y mártires. Constituían piezas fundamentales a la evangelización, tanto pequeños, transportables, como mayores en los interiores de las iglesias. Gran fama tenían aquellos contruidos por el hermano Brassanelli en los pueblos guaireños donde realizó su obra evangelizadora y artística. Este notable artista a quien el padre Sepp llamó el “Fidas americano”, pareciera, trajo consigo bocetos, muchos dibujos y planos de Retablos Sevillanos, por entonces elaborados en Sevilla por Simón de Pineda.

El Dr. Darko Sustercic, nos acerca una lectura de valor sobre este jesuita ya mencionado, una teoría suya donde propone un análisis más justo sobre la tarea de Brasanelli en la Paraquaria. Escribió lo que podríamos llamar una reconstrucción biográfica y un recorrido sobre la vida en Italia donde se formó y luego en América al incorporarse al proyecto misionero de la Orden Jesuita en estas tierras. Los encargos recibidos, apenas llegado en 1691, fueron multiplicándose en razón de la difusión de sus trabajos requerían su mano de obra en los demás pueblos misioneros. Los Retablos barrocos por primera vez mostraron las columnas salomónicas en el Rio de La Plata. Realizó los de la Iglesia de la Compañía en Córdoba y el de la Capilla Doméstica. Trabajó junto con los guaraníes en los Talleres de Santa María de Fe y de San Ignacio Guazú en Paraguay, como también lo hiciera en algunos pueblos del otro lado del Paraná. En los pueblos misioneros en que actuó, construyó también retablos, lamentablemente perdidos en los incendios y también en los saqueos posteriores a la Expulsión. Las investigaciones continúan sobre fragmentos y repintes de piezas encontradas, pero de la misma manera en que muchas de las imágenes que esculpió, hoy luego de intensas labores de investigación, se las puede adjudicar a su mano, es posible podamos recoger datos y reconstruir algunos aun no identificados.

Sin duda, este mueble para las iglesias, nunca dejó de existir en la memoria del hombre nativo. En el presente continúan realizándose en países nuestros, en pequeñas escalas, debido al interés que despiertan sus figuras y decoraciones en turistas y visitantes. Son famosos los retablitos ayacuchanos

de Perú y los chilotas de Chiloé, encontrándose también en algunas ciudades del interior paraguayo.

Tal vez una de las razones de su permanencia pueda encontrarse en la conformación mestiza de nuestro continente, donde se abona un terreno propicio a complejas amalgamas de elementos en las producciones artísticas.

La última obra del artista paraguayo Koki Ruiz, está en marcha al convocar nuevamente a los suyos para elaborar un Retablo de rosarios con el que desean homenajear, la próxima beatificación de una mujer, nacida en Villarrica en 1925, María Felicia de Jesús conocida como *Chikitunga*.

7.4.1 Neoguaraní, una estética emergente.

Artes Entre fronteras.

“Las Alegorías, son en el reino del pensamiento,

aquello que .son las ruinas en el reino de las cosas” W. Benjamin

Atravesando fronteras políticas territoriales, retomamos el trabajo de otro artista, pintor y muralista, Miguel Hachen, quien nos propone también cruzar otro tipo de barreras, instándonos desde su actitud a dejar de ser observadores pasivos de nuestra realidad, en la que pareciera estamos aletargados, adormecidos. Es como si tuviéramos siempre que ir detrás de las cosas y rendir culto a actitudes ajenas en lo identitario dentro de los procesos de creación artística, en lugar de profundizar en las posibilidades de los diversos y ricos contextos, cada uno con recursos legítimos.

Actualmente en nuestra “América *neo barroca*”, de fronteras permeables cotidianamente transitadas en un fluir incesante de poblaciones disímiles, como es el caso de las tres fronteras entre Argentina, Paraguay y Brasil cobran vida los mitos, las leyendas, los ritos y las artes populares.

Abarca, evidentemente, mucho más que esa región donde la naturaleza a pesar del hombre, sigue siendo fuente de recursos materiales y espirituales.



Neoguaraní.

Detalle de mural con colibrí y flores



Yasy (luna) piahú.

Hachen ha realizado murales colectivos con otros artistas y alumnos que asisten a sus seminarios en diferentes lugares como Corrientes, Chaco, Itapúa y un mural de grandes dimensiones frente a la Plaza de la Paz de Foz de Iguazú. Leyendas, elementos de la rica flora y la variada fauna del lugar, la presencia cotidiana del agua donde representa la leyenda de las Cataratas, sus números y personajes de mitos guaraníes, desfilan en una galería de

imágenes tejidas en un telar de significados profundos, vitales a nuestra identidad americana, elaborados con técnicas dominadas con maestría singular.



En el Manifiesto Neoguaraní desarrolla conceptos estéticos y filosóficos. Formula un nuevo lenguaje plástico y publica un documento a partir de sus vivencias y búsquedas. La obra de Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro*, le sirve como inspiración para designar su estética, aplicando este neologismo a las Artes Plásticas, Música, literatura e idiosincrasia de una extensa región, conformada por parte de Brasil, Paraguay y parte de Argentina y Bolivia.

“El artista es un nuevo guerrero, un combatiente, cuyos instrumentos de lucha son su arte y su cultura. Un nuevo guerrero, (guaraní se suele traducir como guerrero) que combate pacífica y silenciosamente la hegemonía cultural que comenzó hace cinco siglos y que hoy continúa colonizando las sociedades americanas”.

Ha realizado entre otras obras, el mural del Parque Tecnológico de Itaipú “*Ysy, Kuarahy he Ivytu. La madre del agua, del sol y del aire. 2012.*”

Para concluir reflexiono sobre las palabras de Bartomeu Meliá, antropólogo jesuita quien ha estudiado profundamente y convivido con los guaraníes de la región donde vive Hachen. Cuando dice “El guaraní es futuro”, nos convoca a mirar de otra manera al remanente de esta cultura y al mestizaje producido

desde los tiempos de la colonia. Destaca de ellos la búsqueda del *tekó porá*, la manera buena de vivir de los guaraníes, su espiritualidad, el valor dado a la palabra, aun hoy colonizados, agredidos, desconsiderados. La belleza de sus cantos, de sus danzas, sus ceremonias, impregna el aire y el suelo de esta tierra atravesando a sus habitantes. Descendientes de inmigrantes pero nacidos en suelo americano nos muestran en sus obras el color local de esta región en un nuevo giro barroco, donde aparecen las huellas del antiguo ser amalgamadas a los nuevos pasos de los artistas contemporáneos.

7.5 Matriz simbólica y arte contemporáneo.

Nos hemos planteado tener en cuenta la matriz cultural de los pueblos del Guayrá, tal como si en ese lugar existiera un gran reservorio de importantes significaciones simbólicas. El concepto de matriz cultural incorpora todo aquello que forma la cosmovisión, los valores, ideas y elementos simbólicos que configuran una cultura. Las culturas, y esta lo es, nos señala Colombres⁹¹, “son verdaderas matrices simbólicas con capacidad de reproducirse y renovarse por medio de su propia inventiva y de los elementos que toman en préstamo de otras, a los que dan nuevos sentidos y funciones”.

Consideramos esta matriz, no como un ente cerrado sobre sí mismo, sino como una energía cuyo dinamismo se mantiene en un constante fluir. Una de las evidencias de ligarse desde el presente a esta matriz, estaría manifestado, por un lado, en la presencia de la flor de La Pasionaria o Mburucuyá inspiradora de las obras presentadas. Desde otro lugar, las representaciones estudiadas se encuentran en estrecha relación con su presencia vegetal en nuestra vida cotidiana.

Al analizar el término matriz, del latín, *matrix-icis*, que adjetiva su función principal como “lo que genera”, nos lleva a aplicar esa potencialidad a las actividades humanas extrayéndola del contexto biológico para analizarla. Es un término usado no solo en lo anatómico, sino proyectado también en lo

⁹¹ Colombres, Adolfo. 2007. *Sobre la Cultura y el Arte popular*. Pp.177-178

mineral, lo mecánico, en la escritura como un molde que puede cargarse de diferentes acepciones, en las matemáticas ordenando símbolos y números.

Es interesante considerar la relación con el aparato reproductor femenino, su función generadora de vida, caracterizada por la fertilidad, la potencialidad de generar nueva vida. Hemos comprobado que nuestra Pasionaria o *Mburucuyá*, en su génesis, participa de la matriz fecundada de mitos y creencias muy antiguas en los pueblos guaraníes. Matriz que, nada casual, se relaciona con la madre tierra, el *Ivy Marae'i*, la *Tierra sin Mal*, donde se produce el encuentro con los seres celestes, en tanto es el dios *Ñamandú* verdadero el Primero, quien crea y otorga los atributos específicos a cada ser.

Intenciono considerar el aspecto generativo de dicha matriz, refiriéndonos a la fuerza, a la energía interna y en latencia que posee. Energía que se mueve subterráneamente haciendo sus sinapsis al activar la memoria de los artistas en el presente, vinculándose espacial y temporalmente, como evidentemente lo hizo, durante la historia recorrida. Hemos visto la flor de la Pasionaria o *Mburucuyá* ir y venir, subsumirse en cuestiones religiosas y volver a aparecer renovada, de ello se infiere su potencial de permanencia e identidad. Regresa desde la fértil matriz simbólica cultural guaraní, celosamente custodiada porque mientras ellos permanezcan entre nosotros, no será posible desaparecerla ni degradarse. Seguirá floreciendo de mil maneras diferentes, seguirá pulsando y pujando por estar.

7.5.1 Nuevas Pasionarias

Vamos cerrando nuestro viaje desde Puerto Madero hacia el Jardín de la Tierra sin Mal, para posibilitar que desde estas profundas vivencias, podamos regresar al presente, arribando esta vez a otra estación: la Estación del Correo Central de la línea E de los subterráneos de Buenos Aires. Vamos al encuentro de nuevas Pasionarias. Una flor americana ha generado este desplazamiento y a la vez otorgado circularidad a nuestras argumentaciones.

Marcela Cabutti está allí con su obra *–Pasionarias a orillas del rio-* de este año 2019.



Marcela Cabutti con uno de los elementos de las guías de Pasionaria

Estación Correo central Subte línea E

Podemos hacer una interpretación, de hecho platicada con la autora, sobre la imagen naturalista que nos ofrece en estas guías que cual frisos hermocean y alivianan el lugar, pero dejemos sea ella quien nos hable:

“Pasionarias a la orilla del rio, es testigo del paso de miles de personas que se trasladan buscando su destino, llevando a cuesta, sus deseos, sus ideales y también sus posibilidades.

Las flores y los jardines son para mí lugares de resistencia, de sentido y de anhelo plagado de trabajo.

Esta obra también homenajea a Dolores Ibaruri, La Pasionaria. Las pasionarias son las mujeres de las cuales vamos aprendiendo: racimos de madres, hijas, abuelas, hermanas, amigas y colegas, amorosas y sororas.

La ciudad se extiende de modo salvaje, la calle es un terreno de disputas sociales y las pasionarias surgen desde abajo de la tierra buscando la luz y floreciendo entre las escaleras. Como ellas, son reales y crecen como olas inesperadas y sorprendentes en cada rincón callejero, con el deseo de inundarlo todo.



Una de las flores instalada



Vista general

Marcela nos explica que más que funcionar como ícono, esta obra es una intervención en el espacio, donde le interesaba se reconociera la flor, pujando por salir de abajo de la tierra e invadir la estación por las paredes, atravesando los espacios cerca de los techos, desplazándose para salir por las puertas.

Convocada por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires junto a otras dos artistas, Marta Minujin para la estación Retiro y Gachi Harper en Catalinas participaron en la propuesta denominada -3 Mujeres 3-

Respecto a la especie representada, corresponde a la Pasionaria *Coerulea L.* aquella cotidianamente encontrada en primavera y otoño, trepando en muchos lugares. Marcela nos dice que eligió esta especie porque el color se fusiona y funciona muy bien, con el entorno donde ubicaron las guía de flores de metal. El material al que recurre está en función del proyecto abordado. Al diseño contemporáneo de la Estación, quiso ofrecerle una mirada más armoniosa, mas "amorosa", señala, y a nuestro entender le contrapone como en un sutil equilibrio, la imagen de la especie más silvestre y cotidiana de Pasionaria o *Mburucuyá*.

En octubre de este mismo año 2019, varios muralistas pintaron un muro ubicado en la cabecera del puente Roque González de la Santa Cruz, en la ciudad de Posadas, Misiones, a través del cual se accede a Encarnación en Paraguay, El EBY, Ente Binacional Yaciretá, organizó un evento sin precedentes bajo el lema "*Yaciretá nos une*", junto al Movimiento Internacional de muralistas *Ítalo Grassi*. Una convocatoria que reunió a muralistas posadeños, quienes junto a un grupo de artistas nacionales e internacionales pintaron el anterior polémico y frío, muro. El mural de 4.000 metros cuadrados ha sido transformado en el mural de la hermandad. Obtuvieron la distinción del Guinness Record, por ser el mural más largo del mundo. Dentro del grupo de Paraguay la artista Raquel Elizabeth Rojas Peña, representó todo el ciclo de la Planta de *Mburucuyá*, la danza de su desplazamiento sinuoso, los capullos, las flores y los frutos.



Al fondo en el ángulo superior derecho la flor de Mburucuyá



El colibrí libando de la Pasionaria roja

Con estas imágenes, recientemente conseguidas, finaliza nuestro recorrido ofrecido desde la belleza de las obras del arte contemporáneo y la delicada flor del *Mburucuyá*. Una imagen nos invadió de interrogantes y buscando las respuestas a ellos, iluminándonos, hemos transitado el complejo tiempo de la historia de nuestro continente, el del Sur que nos define.



Conclusiones

Llegados al término de nuestro trabajo, enfocado en la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá*, vamos a re considerar nuestros propósitos, objetivos y presupuestos para evaluar los alcances del mismo.

El título de nuestra tesis, encierra en sí, la posibilidad de un desplazamiento y el ir acompañado siempre su nombre de Pasionaria por su voz en guaraní, *Mburucuyá*, la dirección de ese viaje y en cierta medida nuestro posicionamiento.

La información, que a través de la imagen de esta flor americana, recogimos desde el presente en las producciones artísticas contemporáneas la confrontamos y analizamos con aquellas opiniones y saberes que de ella poseen las artistas que han trabajado el tema. Hemos visto que sus motivaciones vienen de diversas intenciones al momento de elegir esta flor, ya sean de índole conmemorativa, simbólica, técnica o ligada a cuestiones de género.

Pudimos comprobar que en este aspecto teníamos un campo de posibilidades poco exploradas, complementar sus conocimientos expuestos y enriquecer desde los estudios iconográficos sus emprendimientos artísticos. En ese sondeo reunimos varios ámbitos de trabajo, en los cuales esta imagen fue utilizada como un recurso de alcances sociales, tal es el caso de la moda, de la filatelia, el cine la literatura y los muros por donde trepa nuestra planta americana con su típico y elegante transitar imbuido de belleza.

Al abordar su temporalidad en un recorrido histórico nos auxiliamos de otras disciplinas como la Botánica y la Etnobotánica. Al tratarse de una planta de la flora de nuestro continente, los primeros en dedicarse a su estudio, fuera del mundo indígena de donde extrajeron sus saberes, fueron los botánicos y dibujantes de las Expediciones científicas a nuestro continente, a quienes debemos los primeros registros gráficos y literarios de la Pasionaria o *Mburucuyá*.

Durante esa travesía registramos los usos y las políticas asumidas sobre las imágenes en el ámbito religioso, en una cronología que abarca un extenso tiempo, desde el descubrimiento y los viajes de carácter científico para estudiar la naturaleza, nuestra fauna y sobre todo la asombrosa y exuberante flora nativa. Los mismos, tuvieron implicancias insospechadas, no solo por la diversidad y la belleza encontrada, sino también por las propiedades curativas de las plantas estudiadas que aumentó la farmacopea mundial en gran escala.

Analizamos la imagen-texto de la Pasionaria o *Mburucuyá* y la importancia de ella como recurso pedagógico debido al efecto que esta flor generó dentro de las órdenes religiosas y los botánicos de la península. Su difusión llegó a todos los lugares y ámbitos donde estuvo la Compañía de Jesús.

Por lo mismo, fuimos acercándonos a la región donde encontramos la matriz cultural del posible origen de nuestra imagen, dentro de la cultura guaraní. Describimos la actuación de los monjes botánicos destacando al hermano Pedro Montenegro, nuestro Dioscórides americano, con su *Materia Médica Misionera* editada en la Misiones, de uso hasta el presente.

Teniendo en cuenta a los jesuitas, analizamos su retórica barroca cristiana y el contexto donde se fundaron y refundaron los treinta pueblos guaraníes. Identificamos de qué forma recibieron el mensaje religioso y a la vez lo empaparon de su propia mística los apohará santos, como lo testimonian las obras talladas en la imaginería.

En la actualidad existe un remanente de estos pueblos donde la evangelización no los alcanzó, al menos en la profundidad vivida en otros lugares, tanto en Paraguay como en Argentina y que a pesar de algunos argumentos, conservan su matriz simbólica cultural. La puesta en valor de las ruinas de los pueblos misioneros y la creación de sus Museos, habilitó el trabajo de campo realizado.

Estas experiencias nos sumergieron en una realidad, que si bien es motivo de nuestros estudios desde hace tiempo, nunca deja de sorprendernos. Describimos los motivos hallados en los templos jesuíticos formando parte de

la ornamentación y especialmente la imagen de la Pasionaria o *Mburucuyá* en Trinidad del Paraná, Paraguay y San Ignacio Miní, en Argentina.

El acercamiento a la etnia Mbyá guaraní de Misiones, Argentina enriqueció nuestra experiencia en lo descriptivo e interpretativo. Nos llevó a reflexionar sobre los temas que inevitablemente se amalgamaron con nuestra vida contemporánea, llena de incertidumbres, descreimientos y nostalgias.

Hasta aquí elaboramos una síntesis de lo abordado en la investigación. Vamos a definir ahora el sentido que ella tiene dentro del ámbito de estudio en la Historia del Arte y la contribución a los análisis en las cuestiones iconográficas.

Los aportes se organizaron en los capítulos en los que consideramos la importancia de tener en cuenta otros registros visuales, como los que nos ofrece la cestería, los nuevos muralistas, y los hacedores de retablos actuales.

La cestería *Mbyá* guaraní se mantiene desde los antiguos tiempos del origen de la cultura guaraní hasta el presente, elaborada por las manos de las mujeres artistas guaraníes. La disposición a la vida contemplativa y reflexiva vivida en las caminatas hace del camino una metáfora de su mundo. “El guaraní se hace caminando” nos dice Meliá, 2016. Recordemos que fueron los primeros en diseñar una ruta atravesando la Amazonía para conectar los dos océanos a través del camino del Inca, el famoso *Peavirú*.

Un camino auto sembrado durante sus desplazamientos, al adherirse a sus pies la semilla de una planta que no permitía el avance de la selva sobre él, desdibujándolo.

Estos caminos recorren las guardas cesteras y los ornamentos de los templos al acompañar las jambas de los portales y de las columnas apoyadas en los muros, lo que explica a la vez la planimetría del diseño. Ellos en todo lo que producen están transitando su propia búsqueda de la perfección que los lleve hacia la Tierra sin Mal

Tanto para estas manifestaciones artísticas, como para la estatuaria religiosa y el uso de la planta de Pasionaria o *Mburucuyá* entre los guaraníes, proponemos un enfoque metodológico que considere otras dimensiones de análisis por las cuales arribar a la enorme riqueza que encierran. El concepto

de *agencialidad*, tiene su importancia en tanto nos propone estudiar la materialidad de las obras pero en los casos abordados, existe algo que *per se* no lo resuelve. La clave en el caso particular que nos convoca, se vislumbra en el poder sumergirnos, en la medida de lo posible, en los aspectos religiosos de los Mby'a. Compartir sus vivencias dejándonos envolver por la paz y la alegría de sus aldeas que desde nuestro mundo del consumo insaciable, veríamos demasiado sencillas. Es verdad que viven una vida de privaciones, de gran austeridad y colonizados tal vez mas que en el siglo XVI. Su fortaleza para crear las estrategias de sobrevivencia tan necesarias como las formas de sus guardas, sus cestos y pequeñas esculturas, se encuentra en la mística. En el *tekó á*, su modo de ser, su ethos, en esa paz reflexiva que al conocerlos, nos traen las palabras de Meliá, 2013 – “no pienses que puedes hacer por los guaraníes, [deteniendo el afán paternalista con que muchos se acercan],- piensa en lo que ellos harán contigo al menor roce de su profunda sabiduría”- Proponemos por lo tanto una *agencialidad de dimensiones múltiples*. A través de este concepto abarcaríamos todo aquello que concentran y guardan las obras producidas desde las manos indígenas y que supera la materialidad.

Las producciones de los artistas actuales nos acercaron a los planteos neobarrocos que la misma historiografía abordada nos explicitó.

La vida es una red de maravillosas conexiones sorprendiéndonos continuamente. Durante este año 2019, mientras elaboramos esta Tesis, la Pasionaria o *Mburucuyá*, volvió a brotar en la conciencia y el hacer de nuestra artista Marcela Cabutti y en un muro pintado por un grupo de muralistas en Misiones.

La vitalidad que este motivo tiene seguirá alimentada, a nuestro modo de ver, desde la matriz simbólica cultural, construida desde tiempos ancestrales, por una de las culturas originarias de Sud América.

Nuestro trabajo abre una perspectiva a nuevos estudios, a nuevos avances sobre los temas iconográficos y artísticos, dentro del ámbito elegido y fuera de él. Hay mucho por hacer, siempre que la incógnita nos interpele e impulse a buscar aquellas respuestas sobre lo que nos identifica como americanos del sur del continente.

Si se nos permite terminamos nuestro trabajo con unas palabras más. Mientras llega a su fin la escritura de esta Tesis, nos ha dejado Bartomeu Meliá el 6 de diciembre del 2019, en su España natal. El *Tamoi* o *Ramoi* de los guaraníes, el gran abuelo, como prefirieron llamarlo. Su defensa por esta cultura fue intensa y sus obras nos formaron a muchos. A través de su auxiliar, estuvimos en contacto con él para disipar dudas sobre distintos temas tratados en este estudio. Gracias Bartomeu, emprendiste tu viaje hacia la Tierra sin Mal que soñabas.



Anexo

1 - Notas

1. Manifiesto Neoguaraní. Miguel Hachen. <http://facebook/Neoguaraní.blogspot.com>
2. Gaudí, Museo Casa Vincens: <http://casavincens.org>. Web oficial.
3. Para Mariana Cortés.: www.juana.dearco.net
4. Para Guadalupe quiñones: www.morenatoro.com
5. Para Lili cantero: pagina de facebook Lili Cantero.
6. Ver para más datos, Anécdotas de churrasquero.blogspot.
7. Referencias sobre Pedro Cieza de León, 1984. *Crónica del Perú*. Lima.
8. Furlong Guillermo, *Historia Social y Cultural del Rio de La Plata*. Tomo 1. Arte.
9. La Materia Médica Misionera del padre Pedro Montenegro ofrece descripciones de las plantas de Mburucuyá sobre, usos, prescripciones y virtudes, p.p. 98-107.
10. La palabra cliché hace alusión a una palabra, frase o expresión, en este caso también imagen muy usada o repetida. Es una palabra que viene del francés: estereotipo, o tipo de imprenta. Quien nos habla de ellos es Didi Huberman en su obra- *Ante el tiempo*-, como sobreexposición o recurrencia de la imagen.
11. En la obra de Santiago Sebastián, *-El barroco Iberoamericano-* se encuentra un capítulo sobre la iconografía, no solo de las órdenes mendicantes, sino de las demás órdenes religiosas que llegaron posteriormente al continente, como los jesuitas.. Ver Capítulo IX, pp. 261-305.
12. Las primeras gramáticas y textos en lengua guaraní se los debemos a los franciscanos. El padre Luis de Bolaños, España 2550- Buenos Aires 1629- es quien da grafía al guaraní y escribe la primera *Gramática y Vocabulario* y traduce un *Breve Catecismo*. Posteriormente los jesuitas consolidan en una sola lengua, varios dialectos, el llamado guaraní misionero jesuita que fue desapareciendo y modificándose después de la expulsión El Jesuita nacido

en Lima, Antonio Ruiz de Montoya se dedica al estudio de este idioma, escribe *Tesoros de la lengua Guaraní, Diccionario Guaraní español* en 1639. *Arte y vocabulario de la lengua Guaraní, Gramática y Diccionario, Conquista espiritual del Paraguay*, impresos en las doctrinas en 1722. Su obra ha sido considerada una de las más importantes fuentes de estudio para esta lengua. Durante los siglos XIX y XX, el médico suizo y botánico Moisés Bertoni atribuye a los guaraníes, antes que a los europeos los vocablos que clasifican el género y la familia de las plantas indígenas. En 1910 publica el primer estudio fonético de carácter científico del guaraní. Sucesivamente fueron regulando los lingüistas el alfabeto y la escritura y desde 1992 es la lengua oficial transformando al Paraguay en el único país bilingüe de Latinoamérica.

13. Para ampliar este tema se sugiere ver la obra de Gruzinski, *la Guerra de las Imágenes*. Y en la zona andina a Gisbert Teresa, 2001. Sobre la tragedia del Taqui Onkoy.
14. Para ampliar se sugiere en la obra de Gombrich E. 1983. *Imágenes simbólicas*, ver- *Las Mitologías de Botticelli*.
15. En las páginas 163 y siguientes del texto de Teresa Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, para ampliar sobre la importancia del Jardín y el Paraíso.
16. Sobre Gil de Castro ver el número 8 de la Revista CAIANA. Primer semestre de 2016. Restauración de una imagen recuperada.
17. La Expulsión de los jesuitas de las colonias sucede por orden de Carlos III.
18. Sustercic, 2010, explicita: “después de ciento cincuenta años de labor misional, los misioneros fueron Expulsados, *Extrañados*, de sus fundaciones y llevados prisioneros a Europa, donde no se les quería dejar desembarcar. En esa larga travesía muchos murieron, y el “preñante mar” recibió sus cuerpos. Fue lo sucedido con el padre Pedro Danesi, aquel maravilloso amigo de los guaraníes. Salieron una vez de Europa como la avanzada espiritual que conquistaría el mundo con el Evangelio y regresaron como si fueran indeseables. P. 397. Meliá, 2016, expresa “llamaba la atención que ninguno de ellos se consideraba expatriado. Todos se sentían expulsados de su verdadera patria: las misiones de los guaraníes. Se consideraban exilados, desterrados o como decían en la

época, *Extrañados*, que justamente es el antónimo de lo puesto, de repatriado. P.398.

19. Para profundizar este tema hay varios autores entre los que se destaca, el padre Guillermo Furlong, 1994, pp. 165 y siguientes.
20. Ídem de lo anterior en Snihur, 2017. P.168 y siguientes. Y para las relaciones Iglesia- Estado, Konetzke, 1965, pp. 225-263.
21. Ver Adriana Marelli, 2011. Sobre sinestesia de los rituales, cestería, música y danza. Sobre Barroco misionero es indispensable la obra citada de Sustercic, 2010. Una vez definidos los rasgos que lo caracterizan podemos establecer relaciones con otros barrocos coloniales como el barroco mineiro para definir las diferencias. Sustercic, 2010, nos define algunas precisiones: “no es suficiente que como historiadores del arte descubramos todos los significados formales, iconográficos y simbólicos, ni las técnicas ni los estilos al hablar de las obras de las misiones [en este caso se refiere a los Frisos de los Ángeles músicos de Trinidad], si no situarnos en el momento de origen al finalizar el periodo barroco y los comienzos del rococó, del academicismo y la ilustración: las nuevas culturas de las elites. Fatalmente coincide con el fin de la experiencia jesuita” Ante un hecho como la Expulsión, y el encarar el análisis de las obras producidas durante la evangelización debemos situarnos y revisar exhaustivamente las coordenadas político culturales par a arribar a conclusiones de validez.
22. Respecto a la cestería, Marelli, 2011. Sobre la ritualización de los materiales Wilde, 2009. Figuras de la reversibilidad. Pp. 152-156.
23. La obra del padre Ruiz de Montoya, *Sílex del Divino Amor*, da testimonio de muchas facetas de este sacerdote limeño. Es de destacar que su propio maestro espiritual fue un guaraní, Ignacio *Piracyí*, de la Reducción de Loreto a quien el mismo padre pedía consejo al ver la serenidad del guaraní. Otro momento que destaca el amor que el padre Ruiz sentía por ellos, fue cuando murió. Había pedido que lo trajeran y sepultaran con su familia, los guaraníes. Desde Lima lo trajeron sus indios para ser sepultado en San Ignacio Miní, lugar al que arribaron durante el Éxodo Guaireño.
24. El padre Furlong, 1969. Pp. 563-565, sobre el tema de la yerba mate.

25. Ver la obra de Sustercic, 2017. José Brassanelli. Pintor, escultor y arquitecto de las Misiones Guaraní jesuitas. P 260 y siguientes.
26. Daniel Bellinche, 2011, en el prólogo de su libro *Arte, poética y educación*, señala: “los problemas del Arte y su enseñanza, no pueden abordarse sin considerar la colonización, las guerras por la independencia, los antecedentes de proyectos de unidad sudamericana, los modelos de país que se enfrentaron durante las guerras civiles y la influencia del ideario de la Europa capitalista en el estado liberal triunfante. P 11.
27. Koki Ruiz ha dejado en la red, colgados varios videos y narraciones sobre esta experiencia. <https://> Koki Ruiz, El altar de maíz. Agosto 2015./ [http//](http://) Koki Ruiz. Retablo de *Tañarandý*, entre otros.



2-Glosario de voces guaraníes.

Apohará santos: tallista de imágenes. Santero

Apohará retablos: constructores de retablos.

Arayma: el tiempo – espacio primigenio.

Avatí: maíz.

Avatí kyry: maíz tierno.

Areté: fiesta de la bendición de los frutos.

Mbae a á: plegaria, esfuerzo.

Mbaraká: maraca o sonaja, también guitarra de cuatro cuerdas

Mboi pará: diseño de serpiente

Mby'a: etnia guaraní cuyo nombre se traduce como gente.

Mburucuyá, en Mbyá, Mburukuyá: flor de, voz compuesta por *mbéru*: mosca, insecto y *kuyá*: criadero; traducción: lugar donde se reúnen insectos.

Cuaré potyyü suba yahara: dorador de imágenes

Curusuyá: el de la cruz, portador de un cayado con una cruz, curadores habilitados por los jesuitas como médicos y botánicos.

Eichú: enjambre de abejas

Epeira: nombre vulgar dado a una araña cuya tela es blanca.

Guayaivi: tipo de árbol .Terminalia

Guayrá: nombre dado a una región habitada por guaraníes. También nombre de un líder.

Guembepí: planta de Philodendron sellorum.

Igary: cedrela

Isy Kuarahy he Ivytu: madre del sol, el aire y el agua.

Itaguá o Itauguá: ita: piedra, roca, concha de molusco, guá: procedencia.
También nombre de un pez.

Itaquí: piedra de asperón.

Itaizá: hacha de piedra.

Ivy Marae'i: Tierra sin mal.

Jeroky: danza

Jeroky Ñemboé: danza ritual

Jopoi: manos juntas y abiertas para todos, reciprocidad.

Juruá: bocas con pelos, el hombre blanco barbudo.

Karaí: profeta, señor.

Kochí: cerdo montes.

Mandió: mandioca.

Mimby: flauta.

Mitá pepy:

Ñamandú: El verdadero Dios creador.

Ñanderu: Nuestro Padre. Ñandé: nuestro, de todos/ Ru: Padre.

Ñandé Rekó: Ñandé, nuestro, Rekó. Mantener una cosa en su ser. Nuestro modo de ser.

Ñandutí: tela blanca, de la araña ñandú. Ti: blanco, Ñandú: araña también para los Mbyá.

Ñemongaraí: ceremonia donde el Opygua recibe del árbol del que fluye la palabra, el nombre del ser durante la ceremonia del nombre.

Opygua: líder, sacerdote.

Pará: motivo.

Para pete'í: dibujo uno.

Pará Ryve: punto, origen. Punto originario.

Peavirú: pe, camino, chato, aplanado.

Popói: mariposa

Potiró: po, manos, tetiró: juntas

Yopará: mezcla, mezclanza.

Tatá: fuego

Tape Kué: el camino abandonado. Vía Láctea.

Tacuapí: caña de bambú

Takuapú: bastón de caña sonoro femenino.

Tamoi o Ramoi: abuelo, gran abuelo.

Tañarandy: lugar de la resistencia, originalmente, de los herejes o demonios resistentes a la evangelización.

Tekó: Es el centro de sus esencia. Lugar de su identidad según Meliá.

Tekó porá: esencia verdadera, bella.

Teko'a: aldea. "donde somos lo que somos.

Tenondé: principio de todas las cosas.

Tenvia pokuara Ajaká: tejedor de cestos.



3-Entrevistas

Estas entrevistas están conformadas por preguntas relevantes de apertura al tema: La Pasionaria o *Mburucuyá* como motivo para los diseños, en este caso sobre una de las Colecciones donde se incluye el *Ñandutí* paraguayo, se incluyen preguntas de focalización y ampliación del tema citado.

3.1 -Mariana Cortés. Juana de Arco.

Fecha: 18.09. 2015.-

Artista: Mariana Cortés Firma Comercial: Juana de Arco- Especialidad: Moda. Diseñadora. Buenos Aires, Argentina..

Datos Personales: Mariana Cortes

Formación: Diseñadora de Indumentaria (UBA)

1-¿Cómo definirías conceptualmente tu trabajo de diseño de moda? El concepto *Fashion Art Design*, ¿en qué consiste o que significación encierra en el mundo de los diseñadores o creadores de moda?

Definiría a Juana como atemporal, joven y ecléctica. Juana tiene su propia estética y es reinventada día a día. La forma que trabajamos hace que Juana sea genuina. Se hace continua investigación de color y textil, generando combinaciones nuevas, desestructurando la imagen. El resultado es divertido y fresco. En relación al Art Design, pienso que se relaciona con la característica de ser una prenda única, original y artesanal, ninguna prenda es igual a otra. Por más de que sea una prenda en serie, siempre tendrá algo diferente.

.2-¿Qué tipo de influencias reconoces en tus creaciones? (Época, técnicas, temática, materiales, etc.)

El arte y la naturaleza fueron siempre una inspiración constante en mi trabajo, así como también elementos de otras culturas. A través de ellas, Juana redescubre y resignifica lo popular. Esta inspiración se concreta en dibujos que

elaboro a mano y son plasmados en los textiles a través de la estampa, bordados y calados. Siempre que los elaboro hablo de un tema, los sitúo en un lugar, cuento una historia.

3-¿En qué contexto nacen tus diseños, podríamos llamarlos étnicos? ¿Crees que la Naturaleza juega algún tipo de rol, de ser afirmativo, lo puedes explicitar?

La inspiración de donde nacen los diseños es constante. En cualquier momento algo puede inspirarte a crear. Juana es un laboratorio de búsqueda diaria. Como dije anteriormente, la naturaleza inspira a Juana junto a otros elementos y la resignifica a través de las formas, colores y materiales. Se experimenta con materiales nobles que remiten a la misma: lanas naturales, materiales nobles como el algodón, lino, etc.

4- Te apoyas en la tradición, en las artesanías? ¿De qué lugares, temas y materiales y que razones tienes para hacer esta elección?

La razón es la inspiración misma que surge de momentos, recuerdos o viajes que realizo, en cualquier caso se toman siempre como punto de partida y se hace una interpretación propia. Por ejemplo la colección de este invierno se llama "Arribeños", que es el lugar donde nací. Se tomaron diferentes elementos que se ven plasmados en las estampas: trigos, gallitos, vaquitas, ovejas, molinos.

Desde los recursos, se plasman mezclando las estampas con bordados en lana multicolor, lentejuelas, patch de textiles, que resignifican elementos tradicionales como ser la pava y mate.

Desde las tipologías, se toma por ejemplo el poncho, el cual va variando de colorido, estampa y textil pero está presente desde siempre.

Me gusta recuperar técnicas textiles latinoamericanas. Mi partido no es tecno. Yo diseño a partir de los recursos y las personas. Trabajamos con tejidos hechos a mano por tejedoras de mi pueblo, Arribeños, todo tipo de bordados (proyecto nido) tejido de ñanduti, etc.

5-Al ser una persona creadora, comprometida con tus producciones, cómo definirías estos momentos de elección de temas y diseños? ¿Son conflictivos o gratos? ¿Qué cuestiones te planteas que puedan definir un compromiso con la identidad americana? ¿Influye el contexto social y político contemporáneo, de qué modo?

Estos momentos de creación surgen naturalmente, las ideas dan idas y vueltas hasta que decantan. Son momentos gratos ya que la inspiración proviene de conceptos y temas que me interesa profundizar y resignificarlos. No es un momento específico, es una búsqueda constante. En relación al contexto y la identidad, para mí es muy importante darle a las colecciones un contexto geográfico. Hace unas temporadas fui a Ushuaia y la colección se llamó "Juana esquía". Cuando salió "la 125" le puse "Viva el campo" y dibuje choclos, molinos, caballos.

6-Me puedes describir como está organizada la estructura laboral que diriges, ¿tienes un equipo? ¿Comparten tus ideales? ¿De qué modo influye tu trabajo en lo comunitario?

Más allá de la estructura laboral que organiza nuestro trabajo, Juana de Arco somos todos, es un gran equipo humano que funciona con los mismos ideales. Desde que una prenda se piensa, diseña, hasta que se materializa, pasa por muchas manos. Juana pone en valor el trabajo humano, funcionar en cadena, rescatar técnicas del arte popular. Lo propio y singular de cada uno.

7-Específicamente me gustaría me hables de la Colección, creo 2011 donde incluyes el *Ñandutí* para guayo: Sabes que entre los motivos de este tejido esta la flor del *Mburucuyá* o Pasionaria. ¿Si la has elegido, de donde la tomas, solo de los tejidos del *Ñandutí*? ¿Conoces la historia detrás de estos dechados o motivos del *Ñandutí*? ¿Crees que la Naturaleza influye en estas preferencias? , ¿Cuál es tu relación con el ámbito natural al vivir en Buenos Aires?

La colección se llamo "Juana Ñandutí" y tomamos al *ñandutí* como MANDALA. El *ñandutí* es un tejido artesanal típico de Itaguá, Paraguay, cuyos orígenes se encuentran en el encaje de soles de Tenerife. Un viaje familiar por Paraguay fue el primer acercamiento que tuve con este encaje, lo tome como recurso y se convirtió en un clásico de Juana. Se trata de un bordado de hilos finos de

algodón realizado a mano sobre bastidores circulares, y su dibujo nos recuerda a las telas de araña que cubren los árboles de los bosques (de ahí su nombre; que en guaraní significa "blanco de araña") *El ñanduti* narra la historia de cada colección. Se volvió una constante y es parte de la identidad de Juana. No tomamos un elemento existente (como esta flor) sino que hacemos un pedido de diseño, de elementos relacionados a la colección. La naturaleza siempre está presente, pero el diseño del ñanduti va cambiando colección a colección.

8-9 ¿Conoces que otros usos locales tiene esta planta, su flor, sus frutos, fuera del ámbito de la producción artística que conozcas? (medicinales, culinarios, cosméticos, etc.) -¿Puedes establecer algún vínculo en estos usos, incluyendo el diseño, con la época pre-hispánica? ¿Consultas algunas fuentes bibliográficas, o de saberes populares que tengan presente estas relaciones? (leyendas, transmisiones orales, etc.).

Sé que es una flor proveniente de Latinoamérica, y se la llama flor de la pasión. Igualmente en Juana, solo tomamos a la naturaleza como punto de partida. Cada colección cuenta una historia, que es narrada a través de las diferentes estampas que también son reflejadas en las piezas de ñanduti que desarrollamos con nuestras tejedoras. En nuestra última colección "Florida" se pueden encontrar piezas de ñanduti de delfines, colibríes, flamencos, así como también piezas ya clásicas de Juana: Corazón de ñanduti, y nuestro escudo "Juana de arco".

10- ¿A qué atribuyes la aceptación y proyección de tus producciones en la moda actual? ¿Conoces otras creadoras/es comprometidos con la búsqueda y uso de motivos de identidad americana? Ya sea en estas técnicas o en otras.

Creo que Juana tiene un estilo propio que la caracteriza y eso la hace que sus prendas sean únicas. Eso tiene mucho valor hoy en día en el mundo del diseño. Nuestras clientas tienen mucha sensibilidad, valoran el arte, tienen menos prejuicios, son seguras de ellas mismas y tienen conciencia social. Apoyan el trabajo argentino y no son víctimas de la moda sino que buscan la belleza, la funcionalidad y sentirse cómodas. Veo en el diseño argentino un gesto muy fresco y original en donde se ve reflejada nuestra identidad latinoamericana.

11- ¿Reconoces que en otros países son destacados estos diseños? ¿Qué propuestas elaborarías para que el contexto socio político colabore decididamente sobre la difusión de estas producciones contemporáneas?

Creo que cada vez somos más visibles mundialmente. Por ejemplo Juana, está presente en Argentina, con una gran presencia en el interior, también en el exterior: Estados Unidos, Alemania y Japón. Sobre todo los japoneses, quienes valoran mucho nuestros diseños.

Para que haya más difusión hay que seguir implementando el trabajo con cooperativas junto a políticas de generación de empleo consciente. Fomentar la enseñanza de oficios y valoración de trabajo artesanal.

La Plata. 18. 09.15

3.2 .Guadalupe Quiñones. Morena Toro

Fecha: 02. De junio 2015.-

1- Artista: Guadalupe Quiñones Firma Comercial: MORENA TORO -
Especialidad: Moda

- 1- Diseñadora. Asunción. Paraguay.
- 2- Prof. Mercedes Schoenemann. Trabajo de campo. Tesis.
- 3- Esta entrevista está conformada por preguntas relevantes de apertura al tema: La Pasionaria o Mburucuyá como motivo de diseño. Y preguntas de focalización y ampliación del tema citado.
- 4-
- 5- Datos Personales
- 6- Formación: UBA.
- 7- 1-¿Cómo definirías conceptualmente tu trabajo de diseño de moda?
¿El concepto FASHION ART DESIGN en que consiste o que significación encierra en el mundo de los diseñadores o creadores de moda?
- 8- Los diseños de las prendas Morena Toro son completamente atemporales y presentan un concepto de tendencia que perdura en el

tiempo como indumentaria « Fashion art design». Morena Toro sabe que su línea es especial ya que el valor agregado está en que cada pieza se convierte en obras de arte portátiles, que previamente fueron realizadas por habilidosas artesanas.

- 9- 2-¿Qué tipo de influencias reconoces en tus creaciones? (Época, técnicas, temática, materiales, etc.)
- 10-La mayor influencia artística que tengo como diseñadora es el art deco , las formas de expresión orgánica han marcado una línea más armónica y romántica en MorenaToro
- 11-3-¿En qué contexto nacen tus diseños étnicos? ¿Crees que la Naturaleza juega algún tipo de rol, de ser afirmativo, lo puedes explicitar?
- 12-El *ñanduti* no tiene nada de étnico en su técnica, si lo tienen las artesanas mestizas, los nombres que la cultura paraguaya le dio a una forma de elaborar encajes que tomaron de la naturaleza
- 13-4-¿Te apoyas en la tradición? ¿De qué lugares, temas y materiales y que razones tienes para hacer esta elección?
- 14-5-Al ser una persona creadora, comprometida con tus producciones, ¿cómo definirías estos momentos de elección de temas y diseños? ¿Son conflictivos o gratos? ¿Qué cuestiones te planteas que puedan definir un compromiso con la identidad americana? ¿Influye el contexto social y político contemporáneo, de qué modo?
- 15-A pesar de que los diseñadores y artistas elaborem productos que en otros ámbitos se consideran frívolos, no somos ajenos al entorno, al contrario, todo lo que suceda en nuestro país y en el mundo nos afecta y puede influenciar en la manera que elaboramos una obra, una colección.
- 16-¿Me puedes describir como está organizada la estructura laboral que diriges, tienes un equipo? ¿Comparten tus ideales? ¿De qué modo influye tu trabajo en lo comunitario?
- 17-No tengo personas trabajando conmigo en relación de dependencia, todos los trabajos están tercerizados, se le da trabajos a familias con pequeños talleres propios, a artesanas que trabajan en conjunto. El espíritu de compromiso cultural y económico es tácito.

- 18-7-Específicamnete me gustaría me hables de uno de tus diseños: la flor del *Mburucuyá* o Pasionaria. ¿Porque la has elegido, de donde la tomas, solo de los tejidos del *Ñandutí*? ¿Conoces la historia detrás de estos dechados del *Ñandutí*? ¿Crees que la Naturaleza influye en estas preferencias?
- 19-No tengo un diseño que se llame *Mburucuyá*. Las flores que más utilizamos son el jazmín, guabirá, arasá poty y trébol. Los elementos que seleccionamos van de acuerdo al diseño y al concepto estructurante de la colección.
- 20-Los nombres que se le dan a estos dechados están relacionados con la cotidianeidad de las artesanas y en su mayoría están en guaraní
- 21-¿Conoces que otros usos locales tiene esta planta, su flor, sus frutos, fuera del ámbito de la producción artística que conozcas? (medicinales, culinarios, cosméticos, etc.)
- 22-Solo como fruta, tiene la propiedad de ser un sedante natural y reduce la presión arterial.
- 23-9-¿Puedes establecer algún vínculo en estos usos, incluyendo el diseño, con la época pre-hispánica? ¿Consultas algunas fuentes bibliográficas, o de saberes populares que tengan presente estas relaciones? (leyendas, transmisiones orales, etc.).
- 24-La leyenda del tejido del ñanduti está relacionada a los mitos paraguayos, con un héroe guaraní y su amada, el personaje que finalmente realiza el milagro es la abuela con sus propias canas arma el encaje imitando el tejido de la araña
- 25-¿A qué atribuyes la aceptación y proyección de tus producciones en la moda actual? ¿Conoces otras creadoras/es comprometidos con la búsqueda y uso de motivos de identidad americana? Ya sea en estas técnicas o en otras.
- 26-La búsqueda de diseño en el producto cultural /artístico o artesanal s una tendencia mundial que ya está muy arraigada en algunos países, en Sudamérica se está insertando lentamente. Si hay muchas marcas en diferentes países que buscan utilizar técnicas ancestrales y handcraft. Incluso se respaldan en la IMAGEN PAIS como ser el caso de manos del *Uy* y Perú.

27-En Paraguay, hay marcas como *Pombero* y *Ao con el ao poi, Fio* joyas de filigrana, Cecilia Fadul que ha incursionado en estas técnicas desde sus inicios.

28-11- ¿Reconoces que en otros países son destacados estos diseños?
¿Qué propuestas elaborarías para que el contexto socio político colabore decididamente sobre la difusión de estas producciones contemporáneas?

29-Si, son muy valorados a nivel internacional, las propuestas se harían analizando el mercado al que van a dirigirse y teniendo en cuenta el costo y tipo de producto que pueda interesar ha dicho mercado.



4 Museos

Argentina:

- Museo de Ciencias naturales de La Plata.
- Museo Udaondo de Luján
- Museo Catedral de La Plata.
- Museo del Legislador. Cámara de Diputado de la Nación Argentina.
- Museo Provincial de Bellas Artes -Emilio Petorutti- de La Plata.

Paraguay y Argentina:

- Museo- Templo de San Cosme y San Damián
- Museo de la Misión de Santísima Trinidad del Paraguay. Paraguay.
- Museo de Jesús de Tavarangue.
- Museo de San Ignacio Miní.

España:

- Museo casa Vincens. Barcelona. (En línea)

5-Bibliotecas

- De la Facultad de Bellas Artes. UNLP
- Del Museo Emilio Petorutti de La Plata. MPBA
- De la Universidad Nacional de La Plata. UNLP.
- De la Universidad de Zaragoza. UNIZAR. (En línea)

6. Tesis consultadas.

- Chamorro, Graciela. 2004. *Teología Guaraní*. Hamburgo. Alemania.
- Grun, Janina, 2019. *La fe y la Flor*. Facultad de Arte y Diseño de Oberá. UNaM
- Marelli Adriana. 2011. *Herramientas para comprender el arte Mbyá Guaraní*.
Universidad de Granada. España.
- Larricq, Marcelo, 1993. *Ypytūma*. Construcción de la persona entre los Mbyá
Guaraní de Misiones. UNaM.
- Roulet, Florencia. 1993. *La Resistencia de los Guaraní del Paraguay*. Facultad
De Filosofía y Letras. UBA. (Publicada).

7. Diccionarios.

- Gesualdo V, Bignone A., Santos R. 1998. *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina*. Tomo 1.
- Jover Peralta A. y T. Osuna. 1984. *Diccionario Guaraní- Español / Español- Guaraní*. Ed. 1984. Asunción. Paraguay.
- Ortiz Mayans. *Nuevo Diccionario Español- Guaraní / Guaraní – Español*. Ed.
Universitaria de Buenos Aires.
- Rodas, J. J.: Kuaray Poty Carlos Benítez. 2018. *Primer Diccionario Mbyá Ayvu- Español. Español- Mbyá Guaraní*. Editorial Universitaria de la UNaM.

8-Revistas

AAVV Anales del Instituto de investigaciones Estéticas, 1948. N° 1.

AAVV Anales del Instituto de investigaciones Estéticas, 1951. N° 4

AAVV Anales del Instituto de investigaciones Estéticas. N°94

AAVV. Antiguos Jesuitas Iberoamericanos. 2019. Vol.7. Revistas UNC.edu.ar. Enero-junio 2019

Blanco Fernández de Caleyá, Paloma, 1995. *Los Herbarios de las Expediciones científicas al Nuevo Mundo*, [http: / Asclepio](http://Asclepio), Vol. XLVII. Revistas. CSIC. Esp.

Ciafardo, Mariel. 2016. Revista Octante. Papelcosido.fba.unlp.edu.ar. N°1. Agosto2016.

Colonial Latinoamerican Review. Vol.12 N| 1, 2003. *La Historia Natural del padre Bernabé Cobo*.

Gandler Stefan. *¿Porque el Ángel de la Historia mira hacia atrás?*- Acerca de la Tesis *Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*. Revista Utopía y praxis latinoamericana. Año 8. N° 20. Universidad de Zulia. Venezuela

Mardones, Carmen.2012. Aiesthesis. N° 52. University of Hamburgo.

Lozoya, Emilio. 2016. Plantas alucinógenas psocotropicas.Masdemex,2016/10

Meliá Bartomeu. La novedad Guaraní. (Nuevas cuestiones, viejas

Preguntas). Revista de Indias.2004. Vol. LXIV. *núm.* 230. PP. 175-226.

Meliá B. 2012. La palabra Guaraní, otra palabra es posible. Agenda Latinoamericana.

Olmedo Muñoz, Martin. 2009. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. N° 94.

Polibotánica. 2008. N° 025. Redalic. Universidad Autónoma de México.

Zea Leopoldo. *Nacimiento de una cultura mestiza*. En barroco. Correo de la Unesco. Año XL .Septiembre 1987.



Bibliografía

AAVV. 2016. Carretero Calvo. *Arte y Patrimonio en Iberoamérica*. Universidad de Jaume. España.

AAVV. 2017. *Jorge Acha, Una Eztetika Sudaca*. Buenos Aires. Ítaca Ediciones.

Alsina Franch, José. 1982. *Arte y Antropología*. Madrid. Alianza Editorial.

Arnold, Denise, 2016. *Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes*. Estudios Sociales del NOA / 17. 2016.

Bellinche, Daniel. 2012. *Arte Poética y Educación*. 1ra reimp. Edición del autor. La Plata.

Benjamin Walter. *Estética de la Imagen*. Fotografía, Cine y Pintura. Compilado por Tomás Vera Barros. Marca Editora. Buenos Aires.2015.

Borges, Jorge Luis.1984. *Funes el memorioso. Ficciones*. [Artificios]. En: *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé Editores.

Cadogan León. 1992. *Ayvu Rapyta.; textos míticos de los Mbyá Guaraní del Guayrá*. Fundación León Cadogan. CEADUG-CEPAG. Asunción.

Caturla María L. 1951. Zurbarán expone en Buenos Aires. I. A.A N° 4 .Buenos Aires

Clastres, Helene.1989. *La Tierra sin Mal. El profetismo Tupi- guaraní*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.

Cañizares Esguerra. 2008. *Católicos y puritanos en la colonización de América*.

[http://Book. Google.com](http://Book.Google.com).

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. En Fernández Cozman. Lectura estilística del Concierto Barroco. Universidad de San Marcos. De Lima. Perú. Revista electrónica de estudios filológicos. N° 7, junio 2004.

Colombres, Adolfo. 2007. *Sobre la Cultura y el Arte popular*. Buenos Aires.

Ediciones del Sol.

Couselo, Jorge Miguel. *Historia de la Literatura y el Cine nacional*. Tomo 4. Centro Editor de América Latina. 1984.

Chamorro, Graciela. 2004. *Teología Guaraní*. Quito, Ecuador. Ed. Abya Yala.

Deleuze, Gilles. 2008. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. 1° ed. 1° reimp. Buenos Aires. Paidós.

Deleuze G. y Guatari Félix. 1993. *¿Qué es la Filosofía?* Editorial Anagrama. Barcelona.

Didi Huberman, George. 2008. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Didi Huberman, George. 2012. *Arde la Imagen*. Fundación Televisa. México.

D'Ors, Eugenio. 1964. *Lo Barroco*. Ed. Aguilar. Madrid. España.

Dussel Enrique. 2012. *El Giro Descolonizador*. Conferencia en Noruega, Abril 2012.

Eco Umberto. 2002. *Como hacer una Tesis*. Barcelona. Gedisa

Eco Umberto. 2013. *Interpretación y Sobre interpretación*. Ediciones Akal. Madrid. España.

Eliade, Mircea. 1992. *Mito y Realidad*. Barcelona. Editorial Labor.

Eliade, Mircea, 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Paidós.

Eliade, Mircea, 2008. *Muerte e iniciaciones místicas*. Terramar Ediciones. La Plata.

Escobar Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Asunción, ediciones Museo del Barro, 1986.

Escobar Ticio. 1993. *La Belleza de los otros*. Asunción. RP Ediciones.

Furlong, Guillermo. 1969. *Historia Social y Cultural del Rio de la Plata. 1536-1810*. Tomo I. Arte. Tomo II Tomo III. Buenos Aires. Tipográfica Editora Argentina.

Furlong, Guillermo. 1994. *Los Jesuitas y la cultura rioplatense*. Buenos Aires Biblos.

Furlong Guillermo. 1969. *El origen del Arte Tipográfico de América. Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses. 1700-1850*. Buenos Aires. Guaranía.

Gadamer, Hans. 2012. *La Actualidad de lo Bello*. 1ra ed., 4ta. Reimp Buenos Aires Paidós.

Gandler Stefan. *¿Porque el Ángel de la Historia mira hacia atrás?*- Acerca de la Tesis *Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*. Revista Utopía y praxis latinoamericana. Año 8. N° 20. Universidad de Zulia. Venezuela..

Gesualdo, Bignone, Santos. 1988. *Diccionario de Artistas Plásticos Argentinos*. Buenos Aires.

Gisbert, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas*. La paz, Gisbert , 1980

Gisbert, Teresa. 2008. *El paraíso de los Pájaros Parlantes*. Plural Editores. La Paz. Bolivia..

Gombrich Ernst. 2001. *Imágenes Simbólicas 2. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid. Editorial Debate.

Gombrich Ernst. 2003. *Arte e Ilusión*. Madrid. Editorial Debate.

Gombrich, Ernst. 2013. *Lo que nos cuentan las Imágenes*. Barcelona Editorial Elba

González R. Schoenemann MM. Picchi A. 2008. *Una aproximación a la edición misionera de la Diferencia entre lo temporal y eterno*. En actas. XII Jornadas Internacionales de Cultura Jesuítica. Buenos Aires.

Groys, Boris. 2015. *Posdata Comunista*. Cruce Editora.

Gruzinski, Serge. 2007. *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona. Paidós.

Gruzinski, Serge. 2016. *La Guerra de las imágenes*. 8va. Reimp. Fondo de Cultura Económica. México.

Gutiérrez Ramón. 1982. *Repensando el barroco americano. Simposio Internazionale sul Barroco latino Americano*. ED. Inst. Latinoamericano, Roma, 1982.

Gutiérrez Ramón. *El Barroco, Integración, Síntesis y Modernidad en la Cultura Americana. Atas do IV Congreso Internacional Do Barroco Ibero -Americano*

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Barroco Americano y Contemporaneidad, Escenarios 1810-1945*. En *Arte y Patrimonio en Iberoamérica* Publicaciones de la Universitat de Jaume, 2016. Pp. 321-355.

Hachen Miguel. *Neoguaraní*. Material cedido por el autor. Imágenes de la Web. 2018.

Herrera María José. 1997. *En medio de los medios. La experimentación con los medios de comunicación en la Argentina de la década del 60*. En *Arte Argentino del siglo XX*. Segundo premio Telefónica. 1997.

Inoub, Roxana. 2014. *Cuestión de Método. Aportes para una Metodología Crítica*. Tomo I., CENCAGE Learning. México.

Jung, Carl. 1984. *El Hombre y sus símbolos*. 4ta. Ed. Barcelona. Caral Editores.

Konetzke, Richard. 1976. *América Latina. La época Colonial*. 5ta. Edición. Siglo XXI Editores. Madrid.

Kubler, George. 1983. *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica. México.

Larricq, Marcelo. 1993. *Ypytūma. Construcción de la persona entre los Mby'a Guaraní*. Serie: Los Tesisistas. Editorial Universitaria. UNaM.

Lozaya, Xavier. 2016. *9 plantas alucinógenas del México Antiguo*. México.

Marelli, Adriana. 2011. *Herramientas para comprender el Arte Mby'a Guaraní*. Editorial Universitaria. De Granada. España.

Meliá B. 2012. La palabra Guaraní, otra palabra es posible. Agenda Latinoamericana

Meliá, Bartomeu. 2016. *El camino Guaraní. Guaraní rapé*. Centro de estudios paraguayos "Antonio Guash". CEPAG: Asunción. Paraguay

Meliá, Bartomeu. 1986. *El guaraní conquistado y reducido*. Asunción, CEADUC.

Meliá Bartomeu. *La novedad Guaraní*. (Nuevas cuestiones, viejas preguntas). Revista de Indias.2004. Vol. LXIV. núm. 230. PP. 175-226.

Mesa J. Gisbert T. 2000. *El Retorno de los Ángeles*. Texto Catalogo. Exposición en el Museo Fernández Blanco

Montenegro, Pedro. *Materia Médica Misionera*.1945. Buenos Aires. Imprenta de la Biblioteca Nacional. (En línea).

Mordo, Carlos. 2000. El Arco y el Cesto. Metáforas de la Estética Mbyá Guaraní. CEADUC. Asunción. Paraguay.

Morner Magnus. 2008. *Actividades políticas y económicas de los Jesuitas en el Rio de la Plata*. Buenos Aires. Ediciones del Libertador.

Oliveras, Elena. 2007. *Estética. La cuestión del Arte*. Emecé Editores. Buenos Aires.

Okulovich, E. Isabel. 2016. *La Cestería Mbyá Guaraní de la Argentina*. Editorial Universitaria de Misiones. UNaM.

Olmedo Muñoz, Martín. 2009. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. N° 94.

Ortega Delfín. 2009. *Palabra, imagen y símbolo en el Nuevo Mundo*. Universidad de Extremadura. España.

Panofsky, Ewin. 1979. *El significado en las artes Visuales*. Madrid. Alianza Forma.

Panofsky, Ewin. 1982. *Estudios sobre Iconología*. Madrid. Alianza Universidad.

- Ramos, Lorenzo. 1984. *El canto Resplandeciente*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- Ranciére, Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Ribera, Adolfo L. 1983. *El Grabado en la Misiones Guaraníticas*. En Historia general del Arte en la Argentina. Tomo II. Academia Nacional de bellas Artes. Buenos Aires.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. 2016. *Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos Transoceánicos*. España. Universidad Jaume.
- Roulet, Florencia. 1993. *La Resistencia de los Guaraní del Paraguay. A la Conquista Española. [1537- 1561]*. Serie Los Tesistas. Universidad Nacional De Misiones. UNaM
- Sabino, Carlos. 1998. *Como hacer una Tesis*. 3ra ed. Ampliada. Buenos Aires. Ed. Lumen.
- Santiago Sebastián. 2007. *El barroco Iberoamericano*. Ediciones Encuentro. Madrid.
- Schavelzon Daniel, 1990. *La conservación del Patrimonio en América Latina. 1750-1980*. Edición del Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1990.
- Schenone, Héctor. 1982. *Retablos y Púlpitos. Imaginería*. Historia General del Arte en la Argentina. Tomo I. Academia Nacional de bellas artes. Buenos Aires.
- Schenone, Héctor. 1982. *Pintura*. Historia General del Arte en la Argentina. Tomo II. Academia Nacional de bellas artes. Buenos Aires.
- Schmidl Ulrico. 2016. *Derrotero y viaje a España y a Las Indias*. UNER. Paraná. Entre Ríos
- Segato, Rita. 2015. *La Colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo. Buenos Aires.
- Sepp, Antonio. 1971. *Relación de viajes a las misiones jesuíticas* Eudeba ediciones. Buenos Aires.

- Siracusano, Gabriela. 2008. *El Poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las Prácticas Culturales Andinas. SXVI a XVIII*. FCE. Buenos Aires.
- Snihur, Esteban. 2007. *El Universo Misionero Guaraní. Un territorio y un Patrimonio*. Misiones. Golden Company editores.
- Sustercic B. D. 2010. *Imágenes Guaraní Jesuíticas*. Centro de Artes Visuales/ Museo del barro. Asunción .Paraguay.
- Sustercic B.D. 2014. *Templos Guaraníes*. Instituto "Julio Payró". Universidad de Buenos Aires. UBA.
- Sustercic, Bozidar Darko. 2017. *Brassanelli, Pintor, Escultor y Arquitecto de las Misiones Guaraníes Jesuíticas*. Ediciones del autor y el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro. Asunción.
- TriadóTur, J., Ramón. 2013. *Gaudí*. Edición Genios del Arte. Susaeta. Barcelona.
- Todorov Svetan. 2008. *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Trostiné, Rodolfo. 1949. *El Grabado en la Argentina durante el período Hispánico*. Edición del autor. Buenos Aires.
- Vidal Mesonero, Ana. 2012. *Nuestra Época*. Universidad de Zamora. España. Abril, 2012.
- Warburg, Aby, 2019. *La pervivencia de las imágenes*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires. Ed. Miluno.
- Wilde Guillermo, Alfred Gell. 2016. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires. Sb Paradigma Indicial.
- Wilde Guillermo. 2009. *Religión y Poder en las Misiones de Guaraníes*. 1ra edición Buenos Aires. Sb. Paradigma Indicial.
- Woods Yolanda. 1993. *Compilación de varios Autores. Artes Plásticas en el Caribe*. Editorial Pueblo Educación. La Habana, Cuba.

Zatonyi, Marta. 2005. *Aportes a la Estética desde el Arte y la Ciencia del* .
Buenos Aires La Marca.

Zatonyi, Marta. 2011. *Arte y Creación. Los caminos de la Estética*. Buenos
Aires. Capital Intelectual. CI.

Zea Leopoldo. *Nacimiento de una cultura mestiza*. En barroco. Correo de la
Unesco. Año XL .Septiembre 1987.

