

CATALOGO

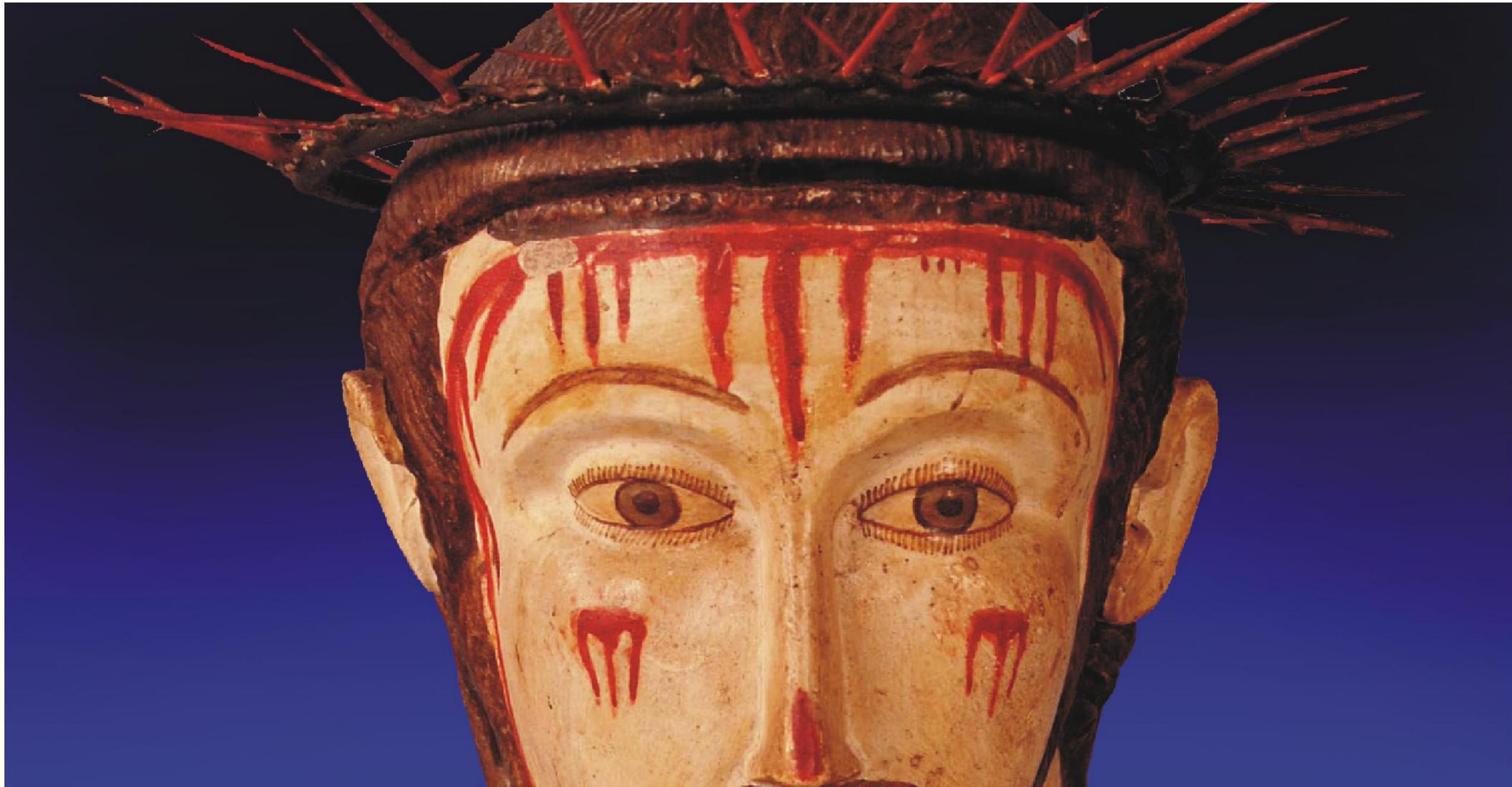
Imaginería Religiosa



CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO



The Getty Foundation



Catálogo Imaginería Religiosa

Publicado con el apoyo de



The Getty Foundation



**CENTRO DE ARTES VISUALES/
MUSEO DEL BARRO**

Asunción • Paraguay
2008

Catálogo Imaginería Religiosa

© **Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y los autores**

Director del Centro de Artes Visuales: Carlos Colombino

Director del Museo del Barro: Osvaldo Salerno

Director del Museo de Arte Indígena: Ticio Escobar

Calle Grabadores del Cabichuí entre Emeterio Miranda y Cañada

Asunción, Paraguay

Telefax: 595.21.607996

info@museodelbarro.com

www.museodelbarro.com

Las fotografías que ilustran los artículos de los autores corresponden a Susana Salerno y Julio Salvatierra. Cuando otro fuera el autor, se consignará. Forman parte del Departamento de Documentación e Investigaciones del CAV/Museo del Barro (DDI).

Catalogación: Ticio Escobar.

Documentación y fichaje: Lía Colombino.

Cuidado de Edición: Lía Colombino.

Diseño del Catálogo: Osvaldo Salerno.

Diagramación: Miguel López y Julio Cardozo.

Diseño de fichas y programación: Susana Salerno y Julio Salvatierra.

Fotografías: Susana Salerno y Julio Salvatierra.

Corrección: Derlis Esquivel.

Impresión: Arte Nuevo - Montevideo 1.665, Asunción, Paraguay.

Primera Edición de 1.250 ejemplares.

Asunción, Paraguay, Marzo de 2008.

Hecho el depósito que marca la Ley N° 1328/98

Catálogo/IMAGINERÍA RELIGIOSA

ACLARACIONES PRELIMINARES

Este catálogo registra, sistematiza y comenta las obras pertenecientes al acervo de arte sacro del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro: objetos producidos en las misiones religiosas y desarrollados luego como creaciones populares a través de diversos procesos de transculturación. Tal como se procedió para la clasificación de las piezas que integran las colecciones de arte indígena, en este caso se apela a criterios flexibles de ordenamiento buscando que ellos den cuenta de la especificidad de tales obras y faciliten el acceso a las mismas.

Según se fundamenta en los artículos teóricos que contextualizan las obras pertenecientes a las colecciones, las notas que marcan la producción de tales obras no pueden ser asimiladas directamente a las que caracterizan el arte occidental. Enredadas en funciones extraestéticas (religiosas, sociales, económicas) y animadas por complejos procesos transculturativos, las piezas que componen los acervos ahora catalogados requieren diversos criterios de ordenamiento y exposición que no siempre se compadecen con los de una lógica taxonómica rigurosa. Esta transgresión clasificatoria no resulta grave pues la informatización del catálogo permite que las búsquedas tengan accesos diversos.

El propio término “arte” aplicado a las piezas catalogadas supone un cierto abuso de la extensión convencional del concepto de arte, puesto que tales piezas no constituyen objetos estéticos autónomos, aunque no puedan ser desconocidas en su valor formal y

Vista de la sala de imagerie religiosa del CAV/Museo del Barro. Archivo DDI.





San Juan. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



Virgen de la Inmaculada Concepción. Taller franciscano. Caazapá, s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

su alcance expresivo. Las imágenes religiosas creadas por los indígenas y los mestizos, dentro y fuera de las misiones, no aspiran a constituirse en obras únicas y originales y no tienen, por lo tanto, ningún inconveniente en repetir soluciones y formas a lo largo de siglos; como tampoco tienen problemas en asimilar bruscamente innovaciones en cuanto las mismas coincidan con las demandas diversas de sus procesos culturales. La colección cuenta, por lo tanto, con muchas piezas que, aunque producidas de manera manufacturada, resultan formalmente similares entre sí. Ante esta situación se decidió -tanto como se hiciera ante las obras de arte indígena- imprimir sólo una ficha (o unas pocas) por objeto correspondiente a cada tipo, dejando registro del número de todas las otras piezas que comprende cada categoría. La descripción y el detalle de la totalidad de las obras de la colección aparecen expuestos en el disco que incluye cada catálogo. Ante la necesidad de buscar información acerca de una obra específica, se recurre al listado que acompaña cada tipo general o al sistema informático que, ubicado en el local del Museo, detalla esa obra particular y permite relacionarla con otras.

Para determinar las categorías básicas de clasificación obras, se optó por considerar en primer lugar los escenarios de la producción de imágenes “santeras”: el de las reducciones jesuíticas y de los pueblos de indios sujetos a misiones franciscanas, el de la

creación de obras realizadas fuera de los talleres jesuíticos pero influenciadas por éstos y el de la confección de piezas a cargo de artesanos populares, generalmente asentados en áreas rurales. En segundo lugar, se tomó en cuenta la producción de santeros conocidos, que no son muchos, tanto porque la práctica de tallar santos se desarrolló generalmente en forma anónima, cuanto por el hecho de que hoy sobreviven pocos exponentes de esta tradición. Por último, se clasificaron las obras en función de las representaciones religiosas sobre las que recayeron ellas (santos, crucifijos, vírgenes, etc.) , así como de los soportes (nichos, puertas) y las técnicas (pintura, escultura).

Observaciones finales referentes a la escritura de términos indígenas. Se utiliza la grafía del idioma guaraní solamente para escribir vocablos pertenecientes a esta lengua. Se mencionan las convenciones más comunes: la *y* indica la sexta vocal del guaraní, gutural; las diéresis colocadas sobre las vocales vuelven a éstas nasales; la *h* se pronuncia en forma aspirada, como en inglés, y la *j*, como la *y* en español; por último, en guaraní sólo se marca el acento de las palabras llanas: todas las que no llevan tilde son leídas como agudas (por ejemplo *kurusu jegua*, se lee *kurusú yeguá*).

Aunque provengan del guaraní, los nombres de vegetales incorporados al español no se ajustan a estas reglas; en estos casos no se los escribe en cursiva.

San Gabriel. Taller posjesuítico. s. XIX. CAV/Museo del Barro.



San Luis Gonzaga. Taller popular franciscano. Siglos XVIII y XIX. CAV/Museo del Barro.



La colección, Catálogo Imaginería Religiosa está constituida en base a piezas adquiridas por Carlos Colombino a lo largo de veinticinco años, creció con el aporte de obras donadas por Osvaldo Salerno y otros particulares e instituciones, así como con piezas compradas mediante fondos del Museo. En principio, la idea curatorial de esta colección se dirigía a reunir tallas religiosas producidas sólo por artistas populares mestizos a partir del s. XIX. Posteriormente, se decidió, por razones didácticas, incorporar además obras que conforman los antecedentes de las tallas populares: las producidas por los indígenas en las misiones jesuíticas y franciscanas y en los llamados táva, los “pueblos de indios” sujetos al poder civil (ss. XVII al XIX).

SANTO Y SEÑA

Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay

Ticio Escobar

INTRODUCCIÓN

Cuestiones

La escultura de figuras de santos cristianos confeccionada en madera, tallada y policromada, constituye uno de los fenómenos más interesantes de la historia de las artes visuales en el Paraguay y las regiones adyacentes. Esta práctica, iniciada con la llegada de los misioneros franciscanos y jesuíticos, ha consolidado una fuerte tradición que, sobre el fondo de sucesivos y diferentes registros culturales, continúa vigente, simultáneamente menguada en su producción y renovada en sus razones.

A los efectos de contextualizar y clasificar las colecciones de imaginería religiosa pertenecientes al acervo de un museo de arte (el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro), interesa plantear este artículo en torno al estatuto artístico de las piezas que lo componen. Esta cuestión es central para el análisis de

formas ocurridas en pleno frente de litigio intercultural. Las imágenes extranjeras llegan a América como puntales de una acción aculturativa y etnocida: los indígenas son forzados a cambiar sus figuras (o sus no-figuras) por estas potentes efigies que representaban mundos extraños, incompatibles con sus creencias y sus memorias. Y son obligados (o inducidos, en el mejor de los casos) a hacerlo en una clave de sensibilidad diferente a la suya y sobre códigos de representación desconocidos. ¿Hasta qué punto podría hablarse de arte en relación a operaciones que suponen una imposición, que implican procedimientos imitativos, que excluyen programáticamente todo principio de creatividad y libertad expresiva? El artículo recuerda esta pregunta a lo largo de su desarrollo. Una pregunta difícil de responder, pero indispensable para considerar el sentido propio de las prácticas periféricas.

La consolidación del arte popular, germinado en el centro de las reducciones, especialmente las franciscanas, asomado entre las grietas misioneras y afianzado en la intemperie que dejaron las misiones, anticipa posibles respuestas y plantea otras cuestiones.

Destiempos

La tensión entre los modelos metropolitanos y la producción de las periferias constituye, así, una cuestión indispensable para considerar tanto los procesos de pérdida como los de copia, adulteración, transacción y apropiación que se encuentran encontrados en la base de



Santa Ana. Taller popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.



Altar doméstico. Taller popular franciscano. Siglos XVIII y XIX. CAV/Museo del Barro.

ese ámbito incierto que llamamos “arte latinoamericano”. La colonización europea recayó sobre los territorios nuevos siguiendo un programa preciso de destrucción de las bases culturales originarias y reemplazo de sus signos por los europeos. Pero ninguna empresa de dominación puede ser cabalmente cumplida, porque son limitados los alcances del poder conquistador y obstinada la resistencia de las culturas conquistadas. Pero, también, porque esa empresa involucra imaginarios y moviliza jugadas simbólicas, y ningún proyecto cultural puede ser enteramente consumado en cuanto transcurre en la escena resbaladiza de la representación. Los procesos colonizadores, como los poscolonizadores, no pueden por ello sostenerse en la pura coerción: precisan, por una parte, persuadir y ser aceptados; deben, por otra, ceder, transar, asumir la persistencia de signos innegociables.

Aun los más severos procesos de conquista y colonización cultural, los más im-

placables movimientos etnocidas, no alcanzan a cubrir toda el área de la cultura y dejan, a su pesar, una zona vacante. En esa franja descubierta, los indígenas, y luego los mestizos y los criollos, lograron en muchos casos tergiversar el sentido de los signos dominantes y asegurar un cierto terreno donde asentar la memoria, resguardar cierto capital simbólico y apoyar proyectos propios. Desde estos lugares sobrantes pudieron ellos zafarse del destino espurio de constituir calcos degradados de verdades originales; es decir, pudieron en parte zafarse del proyecto dominante. En muchas ocasiones, pertrechados en esos márgenes, los indígenas colonizados comenzaron copiando aplicadamente los modelos europeos y terminaron transgrediendo sus cánones y sus códigos, una vez desmontado el sentido del prototipo: creando formas nuevas, sobre las ruinas; a veces, de las propias.

No siempre esa creación obedeció a procesos intencionales. Los trastornos que sufren los lenguajes metropolitanos al nombrar las historias periféricas se originan ciertamente en la oposición de un proyecto indócil, decidido a resistir la invasión, desviar sus embates o trastornar su sentido. Surgen, también, de equívocos y yerros, de la impericia en la copia de ejemplares ajenos (que requieren sensibilidades, técnicas y destrezas desconocidas) y resultan de los extravíos que produce el destiempo (los desajustes entre historias distintas, las demoras entre el momento del original y el del modelo). Proviene, por último, de las distorsiones provocadas por las sucesivas copias: ya se sabe que muy pocas veces trajeron los misioneros obras originales, por lo que las réplicas realizadas en los talleres se basaban en imágenes de segunda o tercera mano. Pero los desvíos del proyecto dominante o hegemónico derivan también de las concesiones que debe hacer el poder ante dos límites que se le presentan: por un lado, la imposibilidad de destruir ciertos meollos de la cultura subalterna; por otro, la necesidad de mantener o crear puntos de coincidencias en torno a los cuales los usuarios de esta cultura puedan identificarse con ciertos

momentos o figuras del proyecto colonial. Sin una mínima aceptación, a pura fuerza, no puede crearse un hecho de cultura; menos aún, un producto artístico.

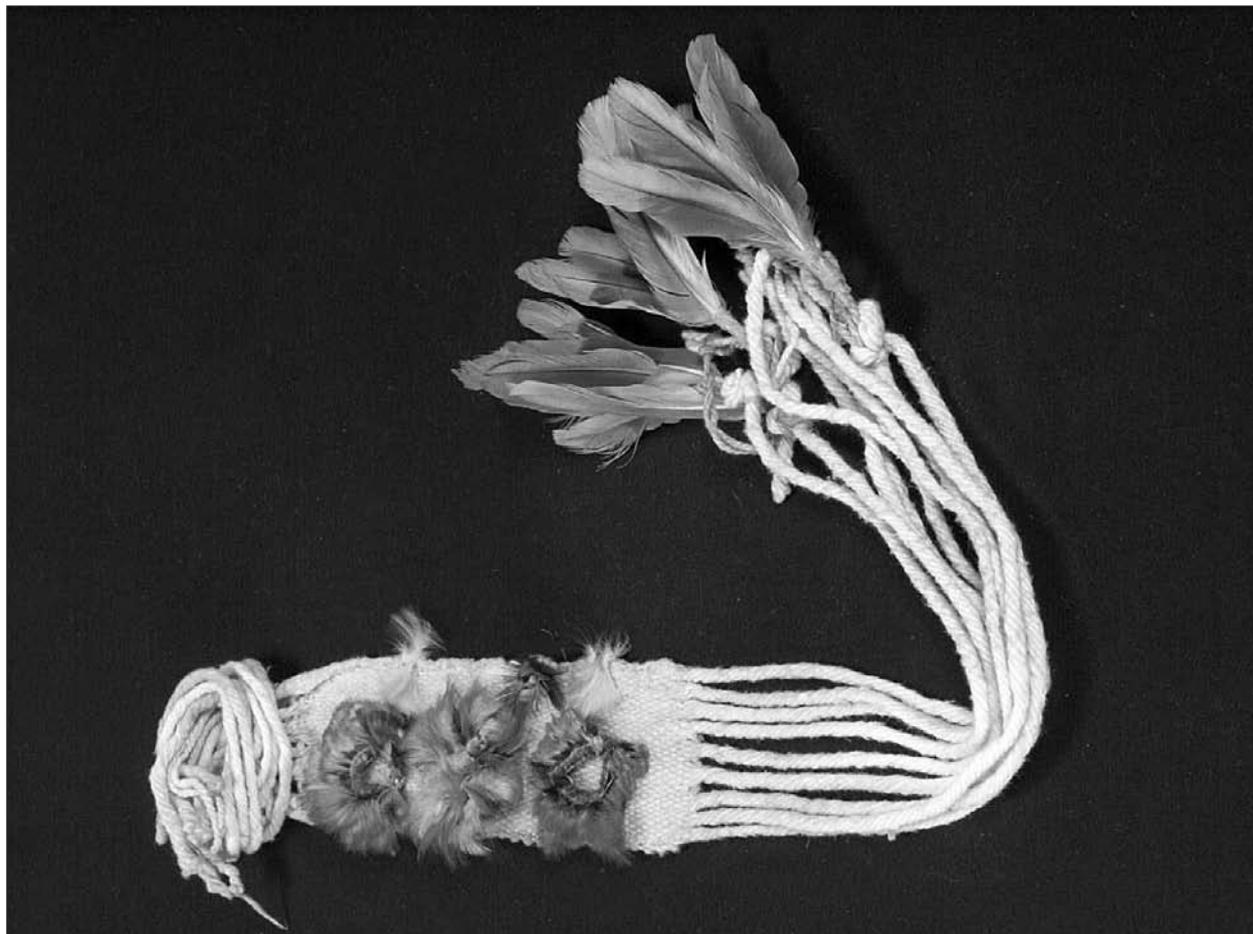
Todos estos factores provocan deslices en la práctica de la colonización cultural. Y abren desfases fecundos donde puede operar la diferencia, la base del arte popular que crecerá después.

LAS FORMAS DEL CAMBIO

La pérdida

El impacto colonial sobre las culturas originarias tuvo tres momentos, no sucesivos ni excluyentes entre sí. El primero, aculturativo, consistió en la represión y la devastación de grandes áreas de estas culturas, arrasadas por la dominación. Ciertas formas fueron aniquiladas y sustituidas por otras, impuestas. De entrada, los misioneros franciscanos y jesuitas identificaron y pasaron a extirpar, o a intentar hacerlo, ciertos dispositivos fundamentales de la cultura guaraní en cuanto no servían al proyecto de las reducciones: los rituales y ceremonias, la palabra mítica, los sistemas de creencias y valores de los pueblos reducidos. En el contexto de las misiones, muchas otras formas se desmoronaron solas cuando hubieron sido suprimidos sus contextos. Así, el arte plumario guaraní se apagó con el ocaso del poder de los shamanes y los guerreros, como la milenaria cestería se extravió una vez olvidadas sus funciones y sus empleos. Y, de este modo, la gran cerámica desapareció siguiendo la suerte de sus contenidos primeros (funerarios, antropofágicos, ceremoniales). En ese territorio arruinado, los misioneros instalaron las imágenes importadas de Europa, cuyos excesos y opulencia resultaban antitéticos

Akangua'a. Corona avá. Procede de Acaraymí, c. 1990. CAV/Museo del Barro.



a la templada sensibilidad de la cultura guaraní. En muchos casos, el choque se resolvió, como queda visto, en la emergencia de formaciones culturales sincréticas; en otros, en la extinción directa de acervos enteros. Este proceso, que a través de diferentes modalidades afectó a todos los grupos étnicos, continuó a lo largo de la Colonia y cruzó los primeros tiempos republicanos y los gobiernos independientes. Continúa, en cierto sentido, hasta hoy, provocado por la desidia estatal e impulsado por las muchas prácticas intolerantes y etnocidas, incapaces de aceptar la diversidad cultural. Pero, a los efectos de presentar el catálogo de las colecciones del Centro de Artes Visuales, este artículo sólo se refiere a la aculturación misionera recaída sobre los guaraní.

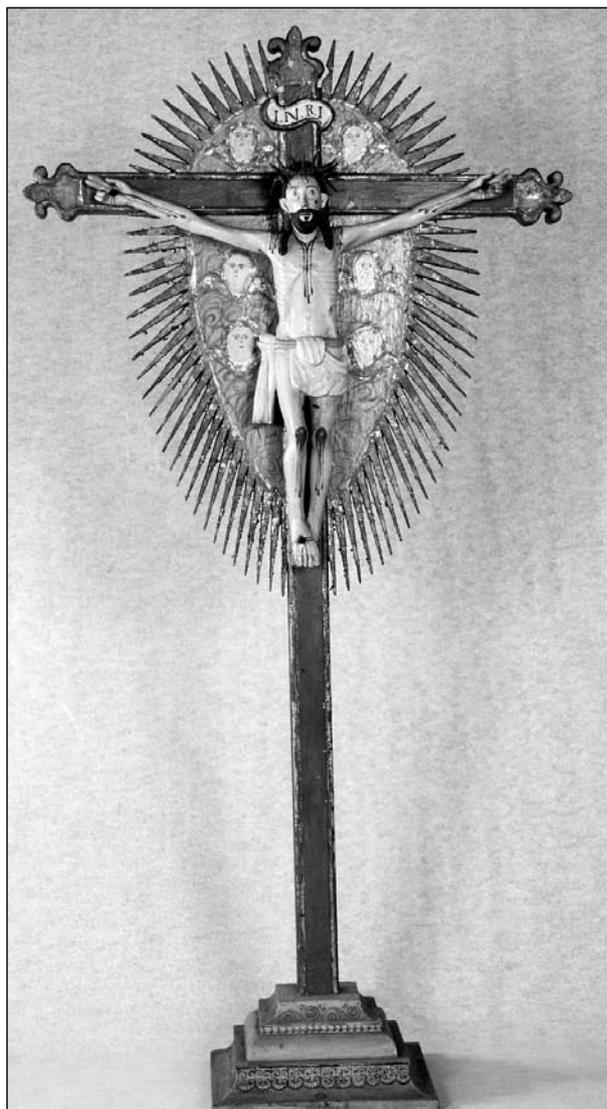
La defensa

El segundo momento marca una acción autoafirmativa: la resistencia indígena, tanto expresada en forma activa a través de rebeliones violentas como ejercida mediante diversas estrategias para cautelar ciertos mojonos de la identidad cultural. Los procesos de preservación de los acervos patrimoniales étnicos ocurrieron fundamentalmente entre los indígenas no sometidos a reducciones, pero, a pesar del control misionero, aun los guaraní reducidos lograron conservar cierta sensibilidad estética, así como determinado sentido de la expresión y una manera propia de concebir el espacio y plantear la forma. La defensa de la identidad cultural significa no sólo la preservación de prácticas tradicionales, sino el uso, intencional, de formas en torno a las que los indígenas se identifican y mediante las cuales se sienten expresados.

Las transacciones

En ciertas ocasiones, el acervo cultural se enriquece con el aporte de técnicas y materiales y la incorporación de usos y soluciones formales nuevas, pero las matrices de significación siguen siendo las mismas. Éste es el caso del momento autoafirmativo, tratado bajo el subtítulo anterior. El último momento, el tercero, se refiere a situaciones transaccionales. Por una parte, aunque la comunidad conserve una particular sensibilidad estética, debe reformular sus códigos simbólicos para asimilar imágenes demasiado diferentes a las que tramitan ellos. Así, acometidas por formas ajenas que fuerzan los límites de su horizonte simbólico, las culturas hacen un esfuerzo para poder absorberlas, vinculándolas con sus propias experiencias y adaptándolas a necesidades locales. Por otra parte, la colonización cultural, que no puede sostenerse a través de medios puramente coercitivos y etnocidas, debe reajustar sus estrategias para negociar ámbitos de encuentro. A veces los signos extranjeros son impuestos o

Crucifijo. Taller popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.



propuestos como sustitutos de figuras locales cuyo lugar continúa disponible y abierto; tal es el caso de formas acercadas por los misioneros, y asumidas por los indígenas, para que éstos reemplacen rituales, imágenes o certezas que han perdido, de golpe, vigencia. Otras veces, los signos ajenos no son impuestos, sino seleccionados por la comunidad, que no encuentra en sus repertorios tradicionales respuestas para enfrentar cambios históricos radicales.

Estos movimientos de reacomodo no sólo garantizan la supervivencia cultural, sino que enriquecen los patrimonios simbólicos. Es que, si el concepto de *aculturación* implica vaciamiento y pérdida, el de *transculturación* se refiere a la creación de nuevos hechos culturales producidos por la diferencia, el conflicto y, aun, la colonización. Si el primer término permite suponer la imposición triunfal de una cultura todopoderosa que recae sobre otra, sumisa y pasiva, vaciando y recargándola con sus formas, el segundo remite a posiciones complejas que deben negociar en torno al sentido.

Por un lado, las culturas dominantes o hegemónicas carecen del poder de aplicar en bloque sus modelos; deben obtener una mínima adhesión de las subordinadas. Por otro, éstas no se pliegan simplemente ante el avance de frentes expansivos: pueden esquivarlos o asimilarlos y hacer de estos movimientos principio de signos nuevos. No es muy amplio el margen de maniobra que tienen para hacerlo, pero en los resquicios que abren los desacoples del poder, los desencuentros de la representación o la resistencia cultural, pueden afirmarse gestos capaces de producir la mínima cuantía de diferencia que requiere el arte para operar.

De esta manera, muchas obras, destinadas en su origen a constituir remedos de los modelos centrales, pudieron conquistar su originalidad colándose por entre los resquicios que dejan los límites del proyecto colonizador. O en cuanto por yerro, desidia o insumisa obstinación desobedecieron el sentido impuesto por ese proyecto y alcanzaron a producir cierta obra propia en el medio de una escena avasallada.

Este artículo busca trabajar ese espacio marginal de producción: el correspondiente a sectores indígenas y mestizos crecido a lo largo de la sujeción colonial, consolidado durante el siglo XIX y proseguido durante el siguiente y el actual, a contrapelo de las condiciones hostiles que cada tiempo renueva.

Los escenarios coloniales

A partir del tiempo iniciado con la Colonia, a mediados del S. XVI, esos tres movimientos de aculturación, resistencia y transculturación actuaron simultáneamente. Lo



Virgen de la Inmaculada Concepción. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

hicieron trenzados en procesos desiguales que acentuaron uno u otro de esos tres momentos según los aires oscilantes de la historia y los empujes de sus protagonistas, opuestos casi siempre entre sí. A partir pues de aquel tiempo, la producción de imágenes ocurrió en diferentes escenarios, animados o interferidos por fuerzas discordantes. En primer lugar, el ámbito de los guaraní que, no reducidos, siguieron viviendo según su propia tradición, sometida a influencias coloniales varias. En segundo, el de los pueblos a cargo de curatos franciscanos, constituidos en reducciones o “doctrinas” y marcados por su talante corporativo propio y su particular inserción en la Provincia, con la que compartía vicisitudes y proyectos. Después, el espacio reduccional jesuítico, eficiente en sus cometidos, severo en sus pautas, separado del Paraguay provincial. Cada uno de estos espacios produjo inflexiones propias en la imagen “santera” colonial que hicieron de ésta una obra compleja, tributaria de diversas matrices estilísticas y memorias desiguales.

Aun considerando esa diversidad, difícilmente podrán ser desmarcadas tajantemente las obras producidas en cada uno de estos escenarios. En general, aunque existan diferencias entre las obras destinadas a las iglesias franciscanas y a las jesuíticas, unas y otras comparten franjas de producción y presentan márgenes confusos que impiden marcar en forma tajante divergencias entre unas y otras. Tampoco pueden ser distinguidas de manera concluyente muchas de las obras producidas al final de los tiempos coloniales, fuera ya del esquema reduccional. La dispersión de los artesanos de talleres jesuíticos, una vez expulsada la Compañía de Jesús en 1767, produjo, por otra parte, influencias que dificultan las distinciones claras. Hecha esta salvedad y suponiendo las ambigüedades recién enunciadas, bajo los siguientes títulos se resaltarán los rasgos diferenciales de los dos escenarios básicos donde sucede la producción de imágenes religiosas.

EL ESPACIO DEL MONTE

El primer escenario es el relativo a los indígenas que no fueron sometidos a reducciones, que continuaron sus modelos de vida tradicional y sólo superficialmente

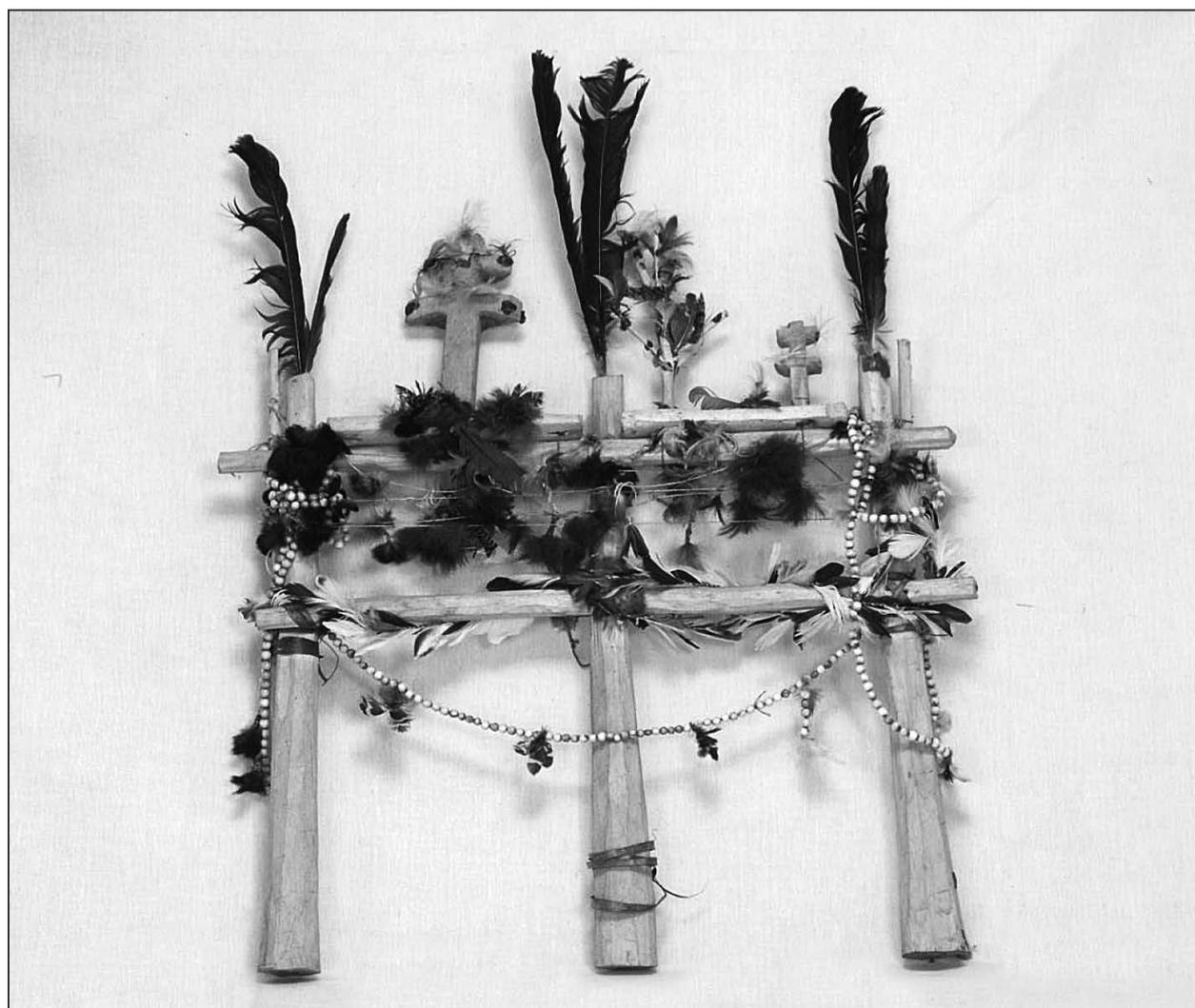


*Cristo de la Columna. Taller franciscano. s. XVII.
CAV/Museo del Barro.*

acogieron formas de origen colonial. Durante los primeros tiempos coloniales, los guaraní no reducidos, llamados entonces *avá montés* (“indio del monte”), componían dos grupos (los Karemá, de la región del Mbaracayú, y los Apyteré, de la zona Tarumá), ascendientes de los que pueblan hoy el Paraguay: los mbyá, los avá chiripá y los paĩ tavyterā. Tales etnias mantuvieron su autonomía política y sus identidades culturales aunque desarrollaron diversos procesos transculturativos a través de contactos mantenidos con la sociedad colonial, básicamente a través de los *táva*, los pueblos civiles de indios. Estos procesos también fueron afectando las culturas instaladas en el Chaco, pero en este artículo nos referimos sólo a los guaraní, pues la producción de imágenes religiosas sólo ocurrió en el ámbito de una influencia particularmente misionera, que no tuvo incidencia entre las etnias chaqueñas. En sentido estricto, tampoco la tuvo casi entre los guaraní, por lo menos de manera inmediata. La adopción de figuras talladas, en efecto, se circunscribió a la imagen de la cruz y la de ciertos elementos que pasaron a adornar el *amba*, el altar avá.

La figura de la cruz se encontraba ya difundida entre los guaraní desde épocas coloniales, a partir de sus primeros contactos con los blancos y los misioneros jesuíticos. Su adopción se habría originado en la decisión de asumir un símbolo ajeno para usufructuar sus poderes

Amba. Altar avá. Procede de Acaraymí, c. 1990. CAV/Museo del Barro.



mágicos¹. Talladas por los avá en madera de cedro (*ygary*, el árbol sagrado de los guaraní) y adornadas con pequeñas plumas, las cruces penden de las varas que levantan el altar *-tataendy'y-* o de los cordones emplumados que lo engalanan *-tukumbo-*. Según los actuales guaraní, las cruces provienen de la intersección de las varillas rituales llamadas *yvyra'i*, que así cruzadas indican los cuatro puntos cardinales. Los mbyá guaraní revisten las cruces con el milenar sistema ornamental “cestero” basado en el entrecruzado de tiras vegetales; pero esta operación corresponde más a fines estético-expresivos que a empleos religiosos.

Las esculturas zoomorfas, también talladas en madera de cedro, que hoy confeccionan todos los grupos guaraní, como, en general, las demás etnias en el Paraguay, también se basan en apropiaciones de imágenes coloniales. Una vez expulsados los jesuitas, en la segunda mitad del s. XVIII, muchos artesanos talladores de imágenes religiosas, llamados *santo apoháva* (los “hacedores de santos” o “santeros”), no sólo se diseminaron entre los pueblos provinciales, sino que, también, se acercaron a los monteses, aunque, luego de casi dos siglos de reducción, ya no pudieron readaptarse “a la vida de antes”. Este movimiento podría haber configurado una de las vías de influencia de las imágenes cristianas; pero la realmente efectiva fue la otra, la producida mediante el intercambio cultural entre los guaraní monteses y los pueblerinos o reducidos. La adopción de las imágenes figurativas, llamadas *kagka* en el guaraní tradicional y conocidas simplemente como *ta'anga* (“representación”, “imagen”) entre los indígenas mestizos, pudo prosperar en cuanto apoyada en ciertas prácticas propias de los guaraní, como la talla de los *apyka*, las banquetas ceremoniales y shamánicas talladas en madera de cedro. Desde las influencias coloniales, los asientos rituales -rigurosamente abstractos en sus orígenes- comenzaron a adquirir aspecto zoomorfo hasta, en muchos casos,

Apyka. Banqueta ceremonial paĩ tavyterā. CAV/Museo del Barro.



¹ “Los guaraníes veían en esta cruz un poder mágico, similar al que el shamán podía tener en su mano con la sonaja, la *mbaraká*, el instrumento musical que, según la creencia antigua guaraní, contenía en su interior un *aivú*, un alma, aunque fuera la de un shamán ya muerto; de esta manera, los guaraníes transfieren el sentido y el valor mágico del *mbaraká* con el *aivú* a la cruz que el jesuita trae en la mano, (interpretado) como un poder mágico y no como un fundamento doctrinario”. Branislava Susnik, *El Rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay*, Tomo I, Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales, Asunción, 1982, pág. 162.

configurar expresiones nuevas, independientes ya de las formas originales, que, sin embargo, siguen siendo producidas en forma paralela.

Ahora bien, los guaraní “monteses” incorporaron la figuración, pero no los códigos de la representación moderna. La sensibilidad esquemática y geometrizable de los indígenas forzó las figuras ajenas a un fuerte movimiento de ajuste formal: desde un depurado orden visual propio, aun las actuales esculturas zoomorfas producidas por los paĩ, los mbyá y, sobre todo, los avá, desconocen la concepción occidental del volumen y la proporción, privilegian los contornos y eliminan detalles y ornamentos. Toda pretensión realista ha sido sacrificada en pos de un concepto esencial de la figura. Para comprender mejor el desarrollo de la imaginería misionera y popular en el Paraguay, resulta importante recordar el ideal abstractizante de la estética guaraní, basado en la armonía y la proporción, la limpieza de la línea y la economía de la forma. Este mismo principio impulsó a los indígenas monteses y a los reducidos a esquematizar y resumir a lo esencial la forma de origen europeo. Los resultados fueron, obviamente, diferentes: los unos se encontraban libres de adaptar la imagen apropiada a sus propias categorías estéticas; los otros se hallaban forzados a imitarla, y sólo furtivamente, y no en todos los casos pudieron realizar recodificaciones interculturales. El arte popular termina reivindicando este principio que altera el de la representación occidental, aunque incorpore la figuración y se apropie de muchos sentidos suyos.

EL ESPACIO DE LAS REDUCCIONES

Los otros conquistadores

Iniciada en el s. XVI, la conquista de los territorios que después pasarían a constituir el Paraguay necesitó pronto el auxilio de los misioneros. La llamada “alianza hispano-guaraní”, basada en un sistema de reciprocidades y parentescos (unión de españoles con mujeres indígenas), no bastó para compensar los excesos de la explotación de los indígenas desarrollada principalmente mediante el régimen de las encomiendas². Las rebeliones de los guaraní, las violentas represiones y los enfrentamientos comenzaron a mermar en forma alarmante la población (la mano de obra) nativa y dificultar el dominio de las tierras. La expansión colonizadora requería, pues, otras estrategias basadas en transacciones y presiones ejercidas en el plano simbólico y, en general, en la negociación intercultural. Así, la llamada “conquista espiritual” no apelaba a la dominación violenta, aunque estuviera amparada por ella y la usara ocasionalmente, sino a principios de una autoridad construida hegemónicamente sobre la apropiación de ciertas figuras de la cultura tradicional guaraní y mediante un persuasivo sistema de manipulación de los liderazgos cacicales y la educación infantil, propuestas de concertaciones y juegos de amenazas, promesas, dádivas y efectos rituales³. La “conquista espiritual” fue *conquista* en la doble acepción del término: la de ocupación forzosa y la de seducción.

En ese sentido, ciertos autores, como Haubert y Necker, sostienen que la legitimidad de los franciscanos y los jesuitas se basaba en una estrategia que los hacía aparecer como los protectores de los guaraní ante la opresión colonial y como los continuadores de sus

² Amparada en una merced real, la encomienda, instituida ya a partir de 1556, consistía en una institución mediante la cual, en forma periódica y obligatoria, los conquistadores, y luego los colonizadores, disponían para su servicio de cierto número de familias con sus caciques. Como contrapartida, aquellos se encontraban obligados a proteger y promover la “civilización” de sus encomendados.

³ V. Guillermo Wilde, “Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebraciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes”, en *Revista española de antropología americana*, N° 33, 2003, págs. 203-228.



Nicho de viaje. Taller franciscano. s. XVII. CAV/Museo del Barro.

héroes culturales, sus jefes y sus shamanes, cuyos poderes sobrenaturales detentaban⁴. Por eso, una de las tareas más urgentes para los primeros misioneros, los franciscanos, constituyó la eliminación del poder de los shamanes históricos guaraní. Por otra parte, la organización económica misionera no alteraba radicalmente la guaraní precolonial, sino que reproducía en gran escala las relaciones económicas que unía a jefes indígenas con sus súbditos: relaciones basadas en la reciprocidad y la redistribución de los bienes y servicios⁵.

Ahora bien, aunque la estrategia misionera haya incorporado o sustituido ciertas figuras de la tradición guaraní, ciertamente lo hizo sobre el desmantelamiento de la matriz religiosa que las sustentaba. Los indígenas tenían conciencia de que las reducciones significaban el fin de un sistema de vida y de creencias, pero sabían asimismo que ellas constituían un mal menor en el violento escenario recién conquistado. La “conquista espiritual” fue eficaz sólo hasta cierto punto: logró indudablemente la sujeción de gran parte de los guaraní y aseguró el dominio colonial de sus fuerzas de trabajo y sus territorios; consiguió destruir una parte importante de la cultura tradicional y conservar algunas instituciones útiles para sostener el sistema colonial; pudo, en fin, bautizar, evangelizar y adoctrinar a los indígenas reducidos e instruirlos en el buen manejo de artes y oficios extranjeros, pero nunca pudo obtener la total identificación de ellos con la causa misionera ni, por lo tanto, extirpar un obstinado modo de ser diferente que continuó hasta el fin de los tiempos coloniales⁶.

⁴ Maxime Haubert, *La vida cotidiana de los indios y jesuitas en las misiones del Paraguay*, Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1991. Louis Necker, *Indios guaraníes y chamanes franciscanos. Las primeras reducciones del Paraguay (1580-1800)*, Biblioteca Paraguaya de Antropología, Vol. 7, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica, Asunción, 1990.

⁵ Necker, op. cit., págs. 193-195.

⁶ Según Susnik, “el resultado de la aculturación cristiana era externo y nunca significaba una adaptación sicomental de los indígenas”, quienes “conocían la doctrina sólo pasivamente”. “El rol de la iglesia en la educación indígena colonial”, en *Estudios Paraguayos*, Vol. III, N° 2, Asunción, 1975, pág. 154.

A mediados del s. XVIII, ya en ese escenario final, el jesuita Parras se lamenta del poco entusiasmo religioso de los indígenas reducidos: “a ellos jamás se les ve rezar un Ave María si no es en la iglesia, donde son muy puntuales; pero es por temor del castigo, porque cosa de devoción jamás he reconocido en ellos”⁷. Y más adelante, siempre en tono disgustado, refiere que: “en sus privadas conversaciones, se reduce todo a mantener sus tradiciones y antigüedades, para que de padres a hijos vayan pasando...”⁸.

El margen de irreductibilidad de la cultura indígena se expresaba no sólo en la indolencia religiosa y la furtiva continuidad de la tradición, sino en las constantes huidas de los pueblos misioneros, así como en formas solapadas de resistencia al trabajo y en el desgano y la torpeza en su ejecución, faltas que llevaban a considerar a los indígenas como naturalmente “propensos a la holgazanería”. Necker considera que el hecho de que los colonizadores, civiles y religiosos, “no consiguieron obtener la adhesión profunda de los *Guaraníes* al régimen colonial” se manifestaba en la resistencia, ahora pasiva, que los guaraní continuaron oponiendo a los españoles⁹. Es decir, las rebeliones de la primera época habrían dado lugar a una nueva forma de indocilidad: la desidia en el cumplimiento de actividades con las cuales el indígena no se sentía identificado y que, por lo tanto, no le interesaban.

En ese contexto debe inscribirse la producción artística misionera. Por una parte, los indígenas perciben el boato eclesiástico, incluidos los templos, esculturas y pinturas, en

Cabeza de querubín. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



⁷ Fray Pedro José de Parras, *Diario y derrotero de sus viajes*, Buenos Aires, 1943, pág. 171.

⁸ Op. cit., pág. 173.

⁹ Op. cit., pág. 190.

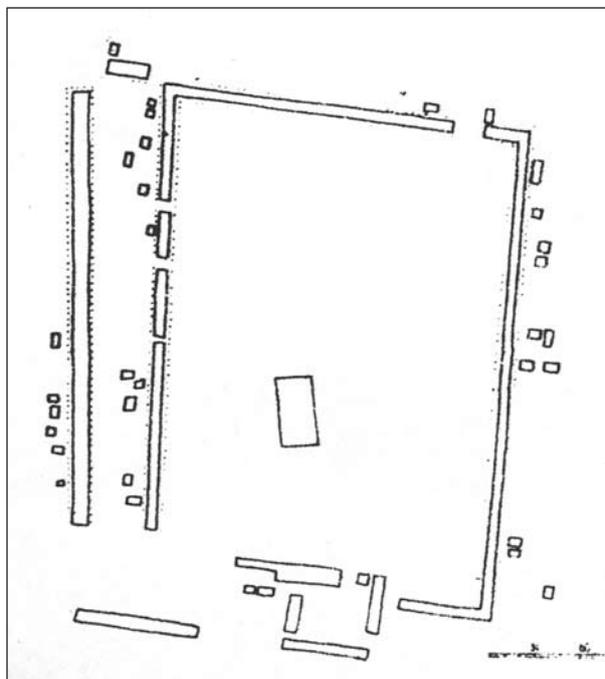
registro de aura cultural tradicional, ajeno al mensaje cristiano, poderoso por el puro poder de la imagen¹⁰. Por otra, ellos mismos esculpen y pintan con un entusiasmo que depende de las posibilidades de apropiación de las esculturas cristianas. La fuerza expresiva de las tallas misioneras varía según la convicción con que los *santo apoháva* las hayan asimilado a sus propios registros culturales, ya que los guaraní nunca terminaron de aceptar el horizonte de creencias que enmarcaba la producción de los modelos¹¹.

Reducciones

El sistema de concentración de indígenas en comunas separadas aparecía ya expuesto en las primeras Cédulas Reales y se encontraba reglamentado por el Consejo de Indias: los indígenas debían ser agrupados bajo la dirección seglar o religiosa para ser “civilizados y cristianizados”. Por eso, apenas iniciada la Conquista, se establecieron los primeros *táva*, pueblos/comunas basados en las figuras de trabajo colectivo, autosubsistencia mínima y periódica sujeción de los indios al servicio de la encomienda.

Aunque misioneros de otras órdenes llegaron a estos territorios, fueron los franciscanos, primero, y los jesuitas, bastante después, quienes se encargaron de aplicar la estrategia de la conquista espiritual. Lo hicieron, pues, inscriptos en el programa, llamado sin eufemismos, de las “reducciones”, sujetas a riguroso control y a procesos intensivos de evangelización. Las reducciones misioneras continuaron, de esta manera, el modelo inicial de la Conquista, pero lo readaptaron tanto a sus fines de evangelización como, según queda referido, a ciertas características de las culturas locales en cuanto resultaren compatibles con tales fines y facilitarían su cumplimiento. Las misiones constituyeron, así, eficientes dispositivos de dominación política, centros económicos de producción y poderosas instituciones de conversión y adoctrinamiento religioso. Pero también constituyeron medios de protección contra los inhumanos excesos de la encomienda; es posible que los guaraní “reducidos” no hubieran logrado sobrevivir sin la defensa misionera, que fue mucho más enérgica por parte de los jesuitas. Los franciscanos se opusieron, ciertamente, a los abusos de la encomienda, pero, a diferencia de los jesuitas, no cuestionaban la vigencia misma de esa institución.

Necker sostiene que la actitud de los Frailes Menores (los franciscanos) ante el trabajo indígena forzoso tuvo dos aspectos; por un lado, hicieron grandes esfuerzos, por lo menos durante las primeras décadas, para limitar la sobreexplotación indígena; por otro, “aceptaron y hasta defendieron las premisas de base de los colonizadores, según las cuales el peso del trabajo manual requerido por la agricultura, el comercio y la artesanía debía



Planta de San Francisco de Atyra. *Táva* (pueblo de indios administrado por la órden franciscana). Epoca colonial.

¹⁰ Según Haubert, las pompas del culto católico eran consideradas por los indígenas como expresiones del poder shamánico de los Padres. En op. cit.

¹¹ Susnik estudia los factores del rechazo guaraní a la doctrina cristiana; factores que hicieron incompatibles el pensamiento guaraní con los postulados misioneros y “que, en gran parte, explican las revueltas y su resistencia socio-religiosa que se prolongó hasta 1848, con la disolución de los *táva*, y que se puede notar incluso aun hoy día”. En *El rol de los indígenas...* Tomo I, pág. 196.

recaer principalmente sobre los indios, quienes podían... ser legítimamente obligados por la fuerza a cumplir este trabajo". Esta actitud, afirma el autor, se oponía a la jesuítica, que intentaba sustraer completamente a los indios de las exigencias de la encomienda ("aunque es cierto", aclara, "que los sometían a otras obligaciones coloniales")¹². Habría que considerar que la oposición misionera a los desmanes coloniales respondía no sólo a indudables principios humanitarios, sino a razones de competencia en torno a una mano de obra que ellos también usufructuaban.

Talleres

La "mano de obra" comprendía, ciertamente, el trabajo artesanal. En las reducciones misioneras funcionaban talleres donde los indígenas eran instruidos en diversos oficios y artes; entre estas últimas figuraban: básicamente la escultura, la expresión más desarrollada en esta zona; ocasionalmente el grabado, y la pintura. Pero ni a los jesuitas ni a los franciscanos les interesó desarrollar la creatividad ni el talento expresivo de los indígenas. Por una parte, es indudable que el sistema de trabajo en esos talleres se basaba en la imitación facsimilar de los modelos bajo severo control de los misioneros. Éstos asimilaban la producción de imágenes a los oficios mecánicos y valoraban su factura como pura destreza manual para la copia, despojada de cualquier veleidad estética e inventiva. De hecho, descalificaban cualquier posibilidad creativa de los indígenas: "Imitan como monos todo lo que ven", decía Sepp¹³, y Labbe: "no tienen estos indios genio inventivo; pero remedan toda obra que ven con admirable destreza"¹⁴, y remata Furlong: "parecería que lo que les falta de juicio, lo ha suplido la naturaleza con su incomparable instinto de imitación"¹⁵, etc.

Por otra parte, la producción de imágenes se encontraba destinada no a promover las destrezas expresivas del indígena, sino a acrecentar el esplendor de los templos para producir, a su vez, efectos estéticos que impresionasen al converso apelando a su sensibilidad¹⁶. Dicha producción se encontraba pues destinada por

Grabado en metal del libro de Nieremberg "De la diferencia entre lo temporal y lo eterno". Imprenta jesuítica. Santa María La Mayor, 1705..



¹² Necker, op. cit., págs. 141 y 142.

¹³ Antonio Sepp, S.J., *Continuación de las labores Apostólicas*, Tomo III, Ediciones críticas de las obras de Sepp a cargo de Werner Hoffman, Eudeba, Buenos Aires, 1973, pág. 270.

¹⁴ En Guillermo Furlong, S.J., *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, Buenos Aires, 1962, pág. 450.

¹⁵ Guillermo Furlong, S.J., *Antonio Sepp y su Gobierno Temporal (1732)*, Escritores Coloniales Rioplatenses, Edic. Theoría, Buenos Aires, 1972, pág. 28.

¹⁶ Reconoce el Padre Sepp que "antes que nada, es necesario provocar entusiasmo en los incrédulos por medio de tales artificios, así como, por medio de la pompa aparente en las liturgias; despertar e inculcar en ellos una real predisposición íntima para la religión cristiana". En Luis Augusto de Castro Neves, "El Barroco en el Mundo Guaraní", en *El Barroco en el Mundo Guaraní. Colección Latourrette Bo*, Centro Cultural de la Embajada del Brasil, Asunción, 2004, pág. 8. Y Peramas sostiene que "Era extraordinario, en todo sentido, el esplendor del templo, lo cual contribuía sobremedera a elevar las mentes de los indios y los invitaba a asistir con más voluntad y respeto a los sagrados misterios". José Manuel Peramas, S.J., *La República de Platón y los guaraníes (1732-1793)*, Emecé edit., S.A.B.A., 1946, pág. 36.

objetivos político-religiosos más que por pretensiones artísticas: buscaba transmitir mejor los contenidos catequísticos. Ya se sabe que la apelación al impacto de las formas constituía un recurso para vincular los brillos del rito cristiano con el poder aurático de los cultos locales. En ese sentido, la apasionada visualidad barroca se prestaba bien como “vehículo de doctrina”, aunque la recepción de tal doctrina haya ocurrido siempre desplazada.

Pero la práctica de los talleres de escultura y pintura tenía además otras funciones: buscaba mantener activo al indígena y frenar, así, lo que los misioneros consideraban una innata tendencia a la pereza¹⁷; y llegaron a hacerlo con tanto ímpetu que, según testimonios del padre Marimón, “no pocas veces, con el solo fin de evitar la ociosidad, se dejaba que los operarios se ocuparan de hacer cosas que después habrían de regalar o tirar”¹⁸. Por otra parte, esculpir tallas religiosas constituía un sucedáneo de la restringida



San Andrés. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

alfabetización, puesto que la enseñanza de escritura y lectura habría estado reservada básicamente a una aristocracia indígena conformada por hijos de caciques, sacristanes, mayordomos y jefes de obras¹⁹. Por último, aunque la producción escultórica y pictórica se encontraba sujeta al régimen de propiedad común reduccional, y a pesar de que a los *santo apoháva* les estaba prohibido vender en forma particular sus obras²⁰, ellos trabajaban para proveer imágenes a personas extrañas a la reducción según arreglos privados o en el marco de los *mandamientos* (trabajo público obligado a ser cumplido paralelamente al de las encomiendas)²¹. La confección de tallas y pinturas afectada a un mercado externo ocurría tanto en las misiones franciscanas como en las jesuíticas, aunque, con relación a éstas, Furlong se quejaba de la escasez de la demanda proveniente de extramuros²². Según Durán, los talleres franciscanos también proveían imágenes a los conventos e iglesias de Asunción, cuyos retablos, en su mayoría, fueron realizados por los carpinteros y doradores de Itá²³.

¹⁷ Los jesuitas se jactaban de haber suprimido, entre otras, tres nocivas instituciones de la cultura guaraní: la embriaguez (la exaltación ceremonial mediante la chicha), la poligamia y la holganza. “Para superar la borrachera implantaron el mate, para acabar con la poligamia hicieron que sus feligreses tuvieran un alto concepto del sacramento, y para eliminar la ociosidad crearon los más variados tipos de labor”. En Furlong, *Misiones y sus pueblos...*, op. cit., pág. 435.

¹⁸ En Furlong, *Misiones y sus pueblos...*, op. cit. pág. 454.

¹⁹ Castro Neves, op. cit., pág. 8.

²⁰ Branislava Susnik, *El Indio colonial I*, Asunción, 1965, págs. 152 y sgtes.

²¹ V. Necker, op. cit., pág. 186.

²² Furlong, op. cit., pág. 456.

²³ “En 1793 se comprometió Fray Tomás de Aquino a entregar hecho y colocado en el convento de los dominicos un retablo de San Vicente Ferrer por 100 pesos de plata”. Margarita Durán, *Presencia franciscana en el Paraguay, (1538-1824)*, Universidad Católica de Asunción, 1987, pág. 118.

El arte de las misiones: los jesuitas

La cuestión del arte

La circunstancia de que la confección de pinturas, retablos y, muy principalmente, esculturas misioneras se hallara sometida en los talleres a un controlado sistema de copias –sistema que no dejaba margen a la libertad expresiva del indígena-, así como el hecho de que tal confección estuviere orientada exclusivamente a fines extraartísticos, básicamente de evangelización, plantea dificultades a la hora de hablar de un “arte de las misiones”, como de un “arte colonial”, en general: todo el sistema de la Colonia desconoció esa posibilidad. Cuando se habla de “arte” pues, se usa ese término con cautela y conciencia de su arbitrariedad: sirve para nombrar aquellas prácticas o productos que, desde la manipulación de la forma sensible y el juego de la imagen, precipitan nuevos contenidos expresivos, verdades oscuras que aparecen, por un instante, vislumbradas. Es decir, el arte moviliza sentidos que trascienden la función (en este caso evangelizadora) del objeto. Éste es, obviamente, un concepto moderno de arte, pero resulta útil para encarar retrospectivamente objetos históricos marcados por un plus de significado, auratizados.

Volvamos, pues, a la cuestión: hasta qué punto puede hablarse hoy de artisticidad con relación a formas anteriores impuestas, copiadas y desprovistas de toda intención creativa.

Sala de Ñandutí del CAV/Museo del Barro. Mueble realizado en taller franciscano de Itá. CAV/Museo del Barro.





Detalla de talla de retablo. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

Resulta, de entrada, evidente el valor estético y expresivo de una parte considerable de la producción colonial santera. Al lado de muchas piezas inertes y deslucidas, producto desgastado de un trabajo obligatorio de taller o intento pretencioso de remedar el espíritu europeo, se afirman piezas originales, potentes en sus razones nuevas. ¿Dónde se habrían apoyado esas razones que no fuera en los ámbitos regidos por el programa misionero? ¿Cómo lograron colarse en un espacio tan estrictamente controlado?

Partamos del caso más extremo, por su eficacia reduccional, el jesuítico. La intención de los jesuitas era no sólo promover un arte (entendido en su acepción de “oficio”) basado en el calco de las obras europeas, sino mantener, aunque implícito, el sentido original de esos modelos; reproducir la sensibilidad y el gusto de las metrópolis, considerados paradigmas universales de lo estético. Los artesanos de las misiones debían adscribirse al ideal de belleza central y, sin intentar producir arte, transcribir los gestos, trazas y proporciones del arte copiado. Según el criterio de los maestros jesuitas, las mejores obras eran aquellas que más se identificaban con ese ideal ajeno. Sepp escribe que las pinturas hechas por los indígenas reducidos “son tan vistosas y magistrales que... se apreciarían en la Roma misma”²⁴ (“en una catedral alemana”, dice en otro lado²⁵). Desde este afán, las señales de identidad

²⁴ Sepp, op. cit., pág. 181.

²⁵ Ídem., pág. 185.

que por descuido, impericia o voluntad de autoafirmación dejare el indio copista, eran consideradas cifras de un extravío irremediable. Cuando el provincial Luis de la Roca realizó una visita a las misiones jesuíticas a comienzos del s. XVIII, ordenó que se cambiasen muchas de las esculturas y pinturas por obras “decentes”. Comentando este hecho, Furlong llega a esta conclusión: “Hubo, así, en las Reducciones, como fuera de ellas, la imaginería barata y popular”²⁶. Esta imaginería “no decente” sería aquella marcada por el estigma de la diferencia. Es posible que entre la obra descartada por el provincial se encontraran las piezas más significativas del arte misionero: aquellas capaces de expresar el breve margen de coincidencia o cruce entre lo que siente el indio y lo que quiere el misionero.

A partir del s. XVIII, muchas de las piezas decentes ya lograban coincidir con el original. En este contexto, Furlong refuta con orgullo el error de “considerar de procedencia europea las obras de rasgos más finos y de méritos más innegables, y considerar de factura indígena las más toscas y primitivas. Todas estas estatuas... son de origen americano, aun cuando en unas predomina el aire de la estatuaria italiana y, en otras, la alemana”²⁷. Pero es, sin embargo, en el s. XVIII cuando, paralelamente a la producción de las obras celebradas por los padres, se consolida lo que, forzando un poco el término, podríamos llamar “estilo” jesuítico. Es decir, “estilo” como sello de una tendencia formal específica, no como reflejo de una historia ajena. Retomemos la pregunta ¿cómo pudo colarse la diferencia en un sistema impermeable?

Los límites del sistema jesuítico

Debe considerarse que, aun poderoso, el orden jesuítico no podía resultar perfecto. En primer lugar, aunque aspirasen a encarnar en tierras bárbaras el arquetipo de belleza clásico o barroco, los misioneros sabían que, en las difíciles condiciones que imponían esas tierras, debían hacer la vista gorda ante ciertos descarríos de la copia. La ausencia de tradición figurativa del indígena (cuyas representaciones fueron siempre abstractas), así como su vocación visual escueta, su falta de pericia en esculpir y pintar y su desinterés en realizar una tarea cuyo alcance no compartía, le llevaban a distorsiones de la imagen que, por forzosas, debían ser toleradas. Indudablemente, luego de casi dos siglos de práctica, la capacidad de copiar el modelo -e incluso de comprender, si no compartir, ciertos sentidos suyos- acercaron al copista a los modelos. Pero a lo largo de ese tiempo, la destreza habría crecido y, con ella, la capacidad de expresión y aun el talento: ya se encontraba el artesano en condiciones de reinterpretar la forma impuesta, de domarla, de contaminarla con las cifras obstinadamente infieles de la memoria. También esta situación debía ser aceptada por los jesuitas, que ni ante las deformaciones de la imagen ni ante su expresión renegada podían hacer demasiado con los medios con que contaban.

La falta de recursos técnicos constituía, en efecto, otro problema que limitaba la escrupulosidad del sistema. Falta de materiales, en primer lugar, especialmente de pinturas (según Furlong, la escasez de tintes habría condicionado el predominio de la escultura en la región²⁸); carestía de obras originales que sirviesen de modelo, después: en la gran mayoría de los casos, los copistas empleaban estampas como muestras, lo que conspiraba contra la fidelidad de copia, sobre todo en el caso de que ésta requiriese soluciones tridimensionales.

²⁶ Guillermo Furlong, S.J., *Historia Social y Cultural del Río de la Plata (1536-1810)*, Tomo II, *El trasplante cultural: arte*, Tipográfica Edit., Buenos Aires, Argentina, 1969, pág. 315. Aunque Furlong sostiene que esas imágenes eran producidas en serie, aclara que no se refiere a la realizada en molde por Sepp; lo serial debe, pues, ser entendido en este caso como sinónimo de repetitivo, carente de originalidad.

²⁷ *Misiones...*, op. cit., pág. 494.

²⁸ Ídem, pág. 525.

Otro problema: el relativo a los maestros especializados. Éstos no abundaban ni abundaba el talento en ellos; fuera de Luis Berger y Luis de La Croix (o La Cruz, en ciertos documentos) en el s. XVII y Brasanelli en el XVIII –artistas medianos, aun ellos– no aparecieron en las reducciones tutores de nombres destacables²⁹. Quienes instruían en los talleres eran esmerados padres y hermanos, formados ellos mismos por presión de las circunstancias, ya que, como escribe Cardiel, “a poca aplicación y práctica salen maestros”³⁰.

Los jesuitas tuvieron que asumir estas restricciones, como otras tantas ocurridas en otros ámbitos. Al fin y al cabo, no se trataba de sacar artistas, sino de salvar almas y, para ello, de mantener ocupados los cuerpos en tareas decorosas. Y productivas. Cuando no había otro remedio que ser flexibles, los jesuitas sabían serlo: al comienzo de las reducciones toleraban muchas cosas para poder exigir después el cumplimiento riguroso de las otras, las innegociables. Con la copia de las imágenes fueron todo lo inflexibles que pudieron ser, pero aceptaron razonablemente las reglas del juego subtropical y apartado. Sabían que sus disculpas serían disculpadas: en 1865, casi cien años después de la expulsión de la Compañía de Jesús, De Moussay, luego de visitar la misión de Santa Rosa, escribe que, aunque hay mucho que objetar, “desde el punto de vista del arte...” “sus estatuas distan mucho de ser perfectas; los ornamentos no manifiestan un gusto puro, refinado...”. Sin embargo admite que “cuando se piensa con qué elementos, en qué país, y a qué distancia de Europa los Padres de la Compañía de Jesús han realizado semejantes maravillas, se queda uno profundamente admirado”³¹.

Ahora bien, por esas pequeñas hendiduras del bloque jesuítico pudo filtrarse el mirar desviado del indio copista. Esa mirada incontrolable permitió la aparición de contornos, de trazos, de sombras rápidas: evidencias, fugaces pero intensas, de encuentros y colisiones; de creencias readaptadas, impugnadas o porfiadamente cauteladas. El mundo guaraní tradicional se había roto y vuelto irreparable; quizá para expresar sus ruinas o compensar la pérdida



Virgen de la Asunción. Taller jesuítico s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

²⁹ Fuera de los nombres conocidos, ya citados, dice Josefina Plá: “de los jesuitas gestores del arte misionero sería imposible afirmar en general que fueran artistas notables... de la mayoría de ellos no nos consta siquiera que fuesen alumnos de un imaginero o pintor famoso de la época”. *El Barroco Hispano Guaraní*, Editorial del Centenario S.R.L., Asunción, 1975, pág. 67.

³⁰ Cit. en Plá, op. cit., pág. 67.

³¹ Cit. en Furlong, *Historia...*, pág. 580.

o nombrar casi en silencio los gérmenes de posibles signos nuevos, el guaraní misionalizado encontraba en las formas extranjeras un cobijo mínimo: una guarida abierta en los últimos rincones adonde no alcanzó a llegar el control misionero. Ésa es la base de la diferencia. Sin ella, todo el arte jesuítico no sería más que una copia adulterada de modelos mediocres. La fuerza de muchas esculturas jesuíticas se alimenta de las reservas bárbaras que cautelan los intersticios del sistema jesuítico: desde ese capital furtivo pudieron ellas desplegar con decisión sus formas imperfectas.

Estilos

Los modelos jesuíticos se basaban en tendencias diferentes; básicamente clásicas, tardo-renacentistas, manieristas y barrocas. Es posible que estas últimas llegaran tardíamente, a fines del s. XVII o, aun, a comienzos del XVIII³², pero devienen sin duda el componente más definido en la constitución de lo que podríamos llamar un “estilo jesuítico”. La desmesura barroca se encuentra en el extremo opuesto de la austera sensibilidad guaraní. Expresado fundamentalmente en las formas abstractas de la pintura corporal, el ajuar plumario, la cestería y la cerámica, el sentido estético nativo chocó enseguida con la figuración realista europea que suplantaba esas expresiones. El conflicto no provenía solamente de incompatibilidad de registros simbólicos, sino del hecho mismo de la sustitución, de un cambio forzado. Pero la divergencia de los sistemas visuales en pugna agravaba la violencia de esa imposición y exasperaba la tensión de las formas. Quizá esa misma tensión haya alimentado las fuerzas en juego y empujado las imágenes hasta el límite: la crispación extrema de la forma, en puja con un contenido o con otra forma, constituye un agente propulsor de hecho artístico. Quizá, producida a lo largo de tanto tiempo, la repetición del guaraní de la imagen extranjera le haya llevado a descubrir cruces rápidos con su historia nueva o a negociar acuerdos secretos con ella: el desconocido dramatismo que acercó el barroco, la flexibilidad de sus formas, su carácter teatral, su riqueza de recursos y efectos para conmover la sensibilidad, todas esas notas suyas, brillantes y seductoras, están preparadas para expresar experiencias, memorias y aspiraciones distintas, sobre todo cuando éstas ya han sido cribadas por las categorías de la misión. Aunque nunca el guaraní haya terminado de asumir el sentido del mundo cristiano,

Crucifijo. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



³² Sustercic afirma que el Barroco llega a las misiones de la mano de José Brasanelli, arquitecto, pintor y escultor que trabajó en los museos misioneros desde 1691 hasta 1728. Darko Bozidar Sustercic, “El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo”, en *El Barroco en el Mundo Guaraní*, op.cit., pág. 54.



Cristo de la columna. Taller jesuítico de Santa María, Misiones. s. XVIII. Museo de Santa María..

“esquema resulta barroco por su profusión pero no por su movimiento”, por usar una eficaz figura de Josefina Plá. Así, el complicado armazón tridimensional que sostiene la representación verista sufre un súbito lance de detención que congela el gesto, altera la composición y, por lo tanto, la proporción; endurece el diseño, modera la perspectiva y subraya la línea. La característica pieza de lo que se llama, con propiedad o no, “barroco hispano-guaraní” corresponde a una escultura cuya convulsión de pliegues, ondulaciones y curvaturas se resuelve en ángulos rígidos, planos y líneas rectas. A diferencia de lo que sucede con la típica escultura franciscana, cuyo andamiaje entero se esquematiza y simplifica, la jesuítica más representativa conserva la complejidad de su arquitectura interna, pero la descompone en diversas partes simplificadas una a una, de modo

luego de más de ciento cincuenta años de reducción tampoco era ya el mismo *avá montés*: de hecho, cuando intentó, no pudo readaptarse a “su vida de antes”. Ese indígena casi plenamente aculturado pero nunca totalmente evangelizado, a medio camino ya entre dos cosmovisiones estéticas, poseedor de destreza expresiva y conciencia de cierto status privilegiado de *santo apoháva*, pudo haber encontrado en la plasticidad barroca una posibilidad de expresar nuevos contenidos que aún carecían de imagen. De haber ocurrido, todo esto ocurrió a contrapelo del rumbo misionero, en sus intersticios como queda dicho, aunque aceptado en el margen de error que contempla el más calculado de los proyectos.

Ramiro Domínguez sostiene que el esquematismo visual guaraní, al verse invadido por la “orgía de expresión” y el patetismo del barroco, resiste tratando de contener los excesos de éste e imponer la tendencia depurada y lineal de su propia estética. En este proceso se habrían dado tres momentos: el primero correspondería al transplante directo de las pautas europeas; el segundo, a un sincretismo en el que coexisten elementos indígenas y europeos; y el tercero, al triunfo de las formas del indígena, que se autorrecuperan después de remansar la exuberancia barroca y purificarla según sus propios códigos³³.

El resultado es una obra cuyo fuerte valor expresivo ocurre en el límite de la brusca parálisis del movimiento realista, una obra cuyo

³³ En Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Tomo I, Colección de las Américas, Asunción, 1982, pág. 261.

que el conjunto entero debe apelar a nuevos principios de equilibrio: un juego de simetrías rearticulado mediante rígidos contrapesos geometrizados que niegan el dinamismo barroco. Surge así un nuevo sentido de expresión, no basado en el patetismo que proponen los modelos, sino en una elocuencia impasible y serena, restauradora en parte del antiguo ideal guaraní de la belleza.

Márgenes

Cabe consignar en este punto algunas aclaraciones que restringen el alcance de lo recién expuesto. La primera se refiere al hecho de que, obviamente, no todas las producciones de los talleres jesuíticos alcanzan un nivel de expresividad y ajuste formal que las convierta en genuinas obras de arte; la mayoría de ellas no constituye

San Miguel. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



Virgen del Rosario. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

más que réplicas, mejor o peor logradas, de los paradigmas europeos. Pero, tampoco, no todas las imágenes logradas en su fuerza expresiva y su valor formal se ajustan a esta modalidad barroco-guaraní; existe otro camino para asumir la oposición entre códigos antagónicos, como en ciertas magníficas piezas jesuíticas (por ejemplo, el Cristo de la Columna, del Museo de Santa María) cuya construcción rotunda y estricta evita la complejidad escultórica de aquella modalidad y hace que las obras adquieran un aire primitivo y arcaizante. Es posible que muchas de estas piezas hayan sido



San Francisco Solano. Taller franciscano. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

producidas en los primeros tiempos misioneros, pero la calidad de su factura y la potencia de su expresión manifiestan una muy bien adquirida destreza escultórica. Sustersic habla de “estatuas horcones”, cuya simplicidad se hallaba condicionada por la forma cilíndrica de los troncos de cedro (árbol mítico guaraní), madera utilizada para su factura. “Aunque muy raras en la actualidad, pues la reforma barroca arrasó con ellas, esas imágenes-horcones frontales, estáticas y simétricas, que constituían la antítesis del estilo barroco, prevalecían en los retablos misioneros del siglo XVII”³⁴.

La segunda aclaración precisa que no todas las imágenes realizadas por los indígenas en los talleres jesuíticos corresponden a las grandes esculturas destinadas al ornato de los templos. El autor recién citado diferencia entre éstas (que alcanzan una altura media de un metro y corresponden básicamente a las que han sido tratadas hasta ahora); las pequeñas tallas de devoción familiar, que oscilan entre quince y treinta centímetros; y las de santos “procesionales”, cuya altura alcanza entre cuarenta centímetros y un metro, y son utilizadas para presidir y proteger labores campestres (como las de San Roque y San Isidro Labrador y su esposa, Santa María de la Cabeza) o encabezar los viajes y

expediciones militares (San Miguel, San Rafael). La disputa en torno al barroco se habría dado sólo en las esculturas litúrgicas; las otras, menos sujetas al control de los maestros de oficio, habrían expresado con mayor espontaneidad la sensibilidad indígena³⁵.

La última aclaración: a efectos de compararlas mejor, se ha simplificado acá la oposición entre la imagen jesuítica y la franciscana, empleando casos extremos. Pero, según queda indicado, resulta difícil desmarcar tajantemente ambos estilos, en el sentido amplio en que se usa acá ese término escurridizo. No sólo porque coinciden en gran parte las condiciones que signan la producción de los talleres franciscanos (también impuesta como obligación comunitaria y también basada en la transferencia de modelos ajenos y con celo vigilada), sino porque la sensibilidad guaraní, compartida por ambos estilos, promueve actitudes y genera soluciones similares en ambos casos. Así, cuando se mencionan las respectivas particularidades de las obras provenientes de uno u otro modelo reduccional, debe asumirse la

³⁴ Op. cit., pág. 54.

³⁵ Ídem., pág. 60.

existencia de una franja incierta integrada por obras misioneras difícilmente diferenciables en su origen jesuítico o franciscano. Dando por supuesto este hecho, el próximo punto vuelve sobre las diferencias entre ambos estilos, tomando como referencia ahora la obra de los talleres franciscanos.

El arte de las misiones: los franciscanos

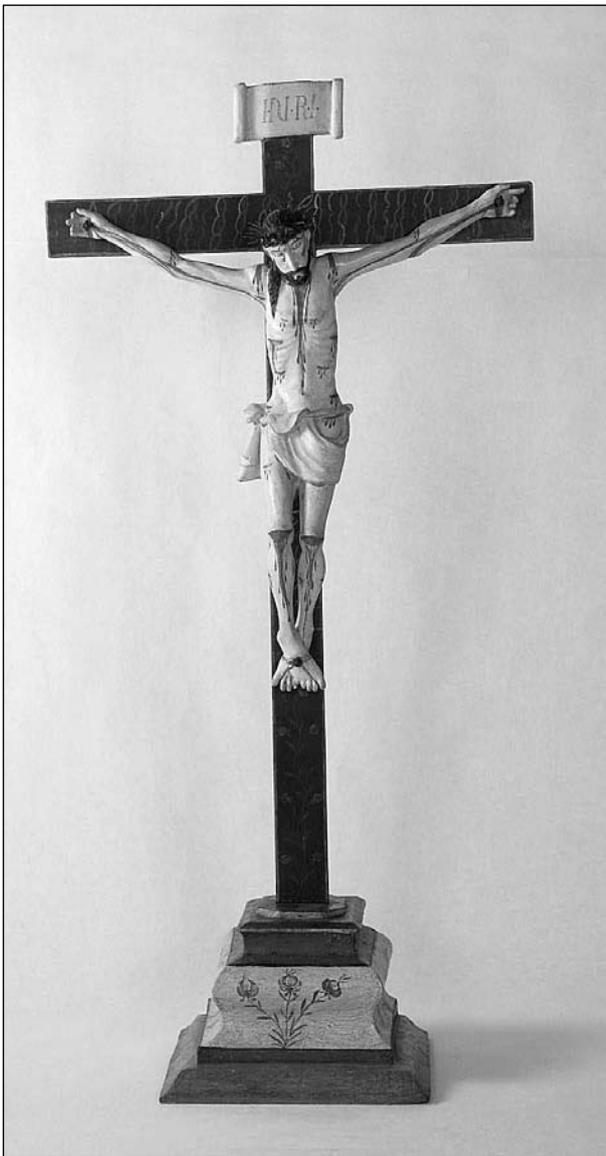
Las diferencias

Según queda expresado, en función de sus comunes objetivos evangelizadores, que suponían la desarticulación de las culturas nativas, las reducciones jesuíticas y franciscanas compartieron ciertas estrategias basadas en la readaptación de figuras precoloniales. Unas y otras organizaban su producción a partir de la separación entre el sector particular (*avá mba'e*) y el correspondiente a la comunidad (*Tupã mba'e*), sistema que, aunque aplicado a nuevas finalidades, no difería demasiado del precolonial. Y ambas conservaban instituciones vinculadas con la tradición guaraní (protección y asistencia política, principios de reciprocidad y redistribución), si bien apoyadas en la absoluta obediencia al cura. Aunque sin apoyo alguno en la tradición, también los regímenes de sus talleres resultaron similares. Sin embargo, las diferencias entre ambos sistemas marcaron sus producciones.

Las misiones jesuíticas se diferenciaban de las franciscanas en primer lugar, por su mayor cuantía numérica, autonomía política y poder económico, así como por su organización más estructurada y su centralismo, puntales de la eficacia del "cordón sanitario" que las aislaba del Paraguay provincial y los eximía de la encomienda (aunque no de otras obligaciones ante la Corona). Si bien lograron mantener una influencia continua sobre sus reducciones desde el ejercicio totalitario del poder, los franciscanos se distinguían por la descentralización y cierta horizontalidad en los vínculos con los indígenas: un trato característico basado en los principios de caridad y humildad de la Orden, que ayudaba a reforzar el carácter personal de tales vínculos; rasgo valioso para la cultura guaraní, sustentada en relaciones directas, parentales, y expectante de la generosidad de sus jefes. Tales notas marcaban ciertamente diferencias, pero éstas se sustentaban especialmente en el hecho de que los pueblos franciscanos, los *táva*, se encontraban integrados profundamente al destino histórico de la Provincia y comprometidos, por eso, con sus azares.



Sillón franciscano. Yaguarón, s. XVIII. Foto: Francisco Corral. Archivo DDI.



Crucifijo. Taller franciscano .s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

Apenas iniciada la Conquista, de acuerdo a lo que había sido ya expuesto, se establecieron los primeros *táva*, pueblos que, basados en el trabajo en común, concentraban a los indígenas para facilitar el servicio de la encomienda. Los pobladores de los *táva* conformaban, así, la fuerza principal de mano de obra para la Provincia y la base de los procesos de transculturación y mestizaje entre los indígenas y los habitantes de la misma (a su vez, mestizos y criollos en su mayoría). Consta que estos primeros asentamientos ya contaban con artesanos que producían diversos enseres para los españoles³⁶.

Las misiones franciscanas se inscribieron en este formato. Altos, la primera de ellas, fue fundada ya en 1580; a partir de entonces, los franciscanos establecieron, entre otros, los asentamientos que constituyen hasta hoy los considerados principales “pueblos tradicionales” del Paraguay: Itá, Yaguarón, Atyrá, Guarambaré, Ypané, Tobatí, Caazapá y Yuty, cuya traza original se mantiene (conforme a ésta, la Iglesia se encuentra ubicada en la gran plaza, alrededor de la cual se alinean las casas). Nótese, además, que estos pueblos -a diferencia de los jesuíticos, que llevan nombres de santos- mantienen sus denominaciones indígenas: este hecho resulta indicativo de una fuerte inserción local que presentaba alcances distintos.

A pesar de la reclusión de los *táva*³⁷, ellos, de hecho, se encontraban integrados al orden sociocultural, económico y político de la Provincia, no sólo a través del servicio de encomiendas, sino mediante los conchabos libres, el intercambio con los mestizos y los criollos y, en muchos casos, la directa vecindad de éstos. Deben, además, ser consideradas las huidas de los indígenas pueblerinos, la aspiración de las mujeres indígenas de amancebarse con criollos o mestizos para asegurar una descendencia libre de servicios y, ya hacia fines del s. XVIII, el avance de frentes expansivos colonizadores sobre los pueblos de indios. Por lo tanto, aunque jurídicamente incommunicados, dichos pueblos, de hecho, constituían una zona rural bastante homogénea socioculturalmente e integrada a la órbita de influencia económica de la capital, Asunción.

El sello franciscano

Los franciscanos se encontraban posicionados en el ojo de la tormenta, y este emplazamiento en zona álgida tanto presentaba alternativas mediadoras como conspiraba contra

³⁶ V. Necker, op.cit., pág. 165.

³⁷ A partir de las Ordenanzas de Alfaro, los españoles, criollos, mestizos, negros y mulatos tenían prohibida la entrada a los *táva*. Después de la Independencia, ocurrida en 1811, la restricción continuó rigiendo para todos los paraguayos, excepto la mediación de salvoconductos especiales en caso de misión oficial. La prohibición duró hasta 1848, cuando fueron disueltos los *táva* por Carlos Antonio López.

la autonomía política de sus reducciones. Así, la integración de éstas en el sistema colonial determinaba, por un lado, su presencia fuerte en los procesos de transculturación y, a la larga, en la conformación de cierta cultura popular paraguaya basada en el mestizaje; por otro, las involucraba en el libreto provincial: las comprometía con los intereses del poder laico desde el centro de una escena revuelta y promiscua, de la cual, ciertamente, se había sustraído el modelo jesuítico pertrechado en los dominios de su mundo aparte.

Los talleres franciscanos operaban aplicando el mismo sistema controlador, casi militar, de las reducciones jesuíticas (los talleres se encontraban ubicados en la misma casa del cura, lo que aseguraba la vigilancia de sus producciones), pero, los condicionamientos arriba mencionados marcaron su práctica con señas particulares. Así, a las limitaciones ya ilustradas, con relación a los jesuitas, se sumaban las propias: el talante flexible de los Frailes Menores y la laxitud del sistema provincial en el cual estaban enclavadas sus misiones, así como la merma de la población afectada a encomiendas y el número restringido de sus frailes, que impedía el establecimiento permanente de la orden en las reducciones y forzaba a veces a traspasarlas a curatos seculares. A todo esto debe agregarse que los talleres de los *táva* no funcionaban a tiempo completo, como lo hacían los jesuíticos, y nunca contaron con la especialización y competencia de éstos.

Tal como queda expuesto, estas limitaciones revierten su signo en el plano de la producción del arte: la falta de un control eficiente habilita un margen mayor para la emergencia de la sensibilidad indígena y mestiza; de hecho, funda las bases de lo que será el arte popular del Paraguay. Si el triunfo del esquema visual indígena sobre las formas jesuíticas se expresa, brevemente, en la detención del convulso gesto barroco, la apropiación de las formas franciscanas se manifiesta en la supresión del movimiento, la simplificación extrema de la estructura y la exclusión de recursos dramáticos y principios figurativos realistas. Los pliegues de los ropajes no sugieren el vuelo, los dobleces y ondulados que impulsa el movimiento barroco, sino que, trazados en forma de líneas rectas que conforman un plisado rígido, ayudan a sostener la estructura de la pieza. Ésta aparece resuelta en un volumen único, centrado en su composición por un eje vertical y decorado rítmica y simétricamente: los signos dramáticos de la representación (la sangre de los crucifijos, por ejemplo) se

Santa Rosa de Lima. Taller postjesuítico. s. XIX. CAV/Museo del Barro.





Virgen del Rosario. Taller franciscano de Caazapá. s. XVIII. Iglesia de Caazapá. Archivo DDI.

La mayoría de los *táva* provistos de talleres santeros, tuvo muy breve control franciscano³⁸ y sólo las reducciones de Itá, Caazapá y Yuty tuvieron durante mucho tiempo y en forma permanente presencia de frailes, ejercida a través de pequeños conventos o residencias que contaban con dos o más religiosos³⁹.

En 1767 fueron expulsados los jesuitas. Aunque, en teoría, sus talleres siguieron funcionando, resulta difícil suponer que a partir de ese año lo hicieran en forma rigurosa, no sólo porque quedaron, durante un tiempo, a cargo de curatos franciscanos, dominicos y mercedarios, que difícilmente se habrían encargado con entusiasmo de un proyecto ajeno y, ciertamente, no habrían asumido el temperamento jesuítico⁴⁰, sino porque además, luego del exilio de la Compañía de Jesús, gran parte de los artesanos, llamados *mba'ekuaáva* ("concedores del hacer bien las cosas", "diestros") o *santo apoháva* ("los hacedores de santos"), abandonaron las reducciones y se diseminaron por la Región Oriental del Paraguay asentándose como "indios libres" en las orillas de los *táva*.

³⁸ Altos, entre 1580 y 1598; Yaguarón, entre 1587 y 1598, y Atyrá, Tobatí, Ypané y Guarambaré, entre 1580 y 1600. V. Salas, op. cit., págs. 169 y 170.

³⁹ Itá fue reducción franciscana entre 1585 y 1820; Caazapá, entre 1607 y 1898, y Yuty, entre 1611 y 1786. V. José Luis Salas o.f.m., *La evangelización franciscana de los guaraníes. Su apóstol Fray Luis de Bolaños*, Edic. y Arte S.R.L., Asunción, 2000, pág. 169.

⁴⁰ Los franciscanos se hicieron cargo de diez de los treinta pueblos jesuíticos; tres de ellos se encontraban en territorio paraguayo Santa Rosa, Jesús e Itapúa; posteriormente se hicieron cargo de otros tres: Belén, San Cosme y San Joaquín. Esta tarea duró, en su tiempo más largo, sólo hasta 1824, cuando las órdenes religiosas fueron clausuradas, bajo el gobierno del Dr. Francia. V. Margarita Durán Estragó, *Presencia franciscana en el Paraguay (1538-1824)*, Universidad Católica de Asunción, 1987, págs. 199 y sgtes.

convierten en ornamento disciplinado; la expresión sufriente, en rostro hierático y calmo, exento de las crispaciones de la pasión, la culpa o el pecado. Es posible que la serenidad de la imaginería franciscana se apoye más en influencias tardorrenacentistas que barrocas; pero su síntesis formal y su sencillez expresiva parecen apoyarse sobre todo en el esquemático sentido guaraní de la representación, así como en cierto espíritu franciscano, más contiguo a la sensibilidad indo-mestiza que el refinado talante jesuítico. Pero esa sensibilidad podrá expresarse cabalmente sólo al margen del riguroso control de los talleres: lo que se caracteriza como arte popular paraguayo, en lo correspondiente a las imágenes santeras, se afirma como creación autónoma, básicamente a partir de fines del siglo XVIII, en el ocaso del sistema colonial.

EL ARTE POPULAR SANTERO

Los otros talleres

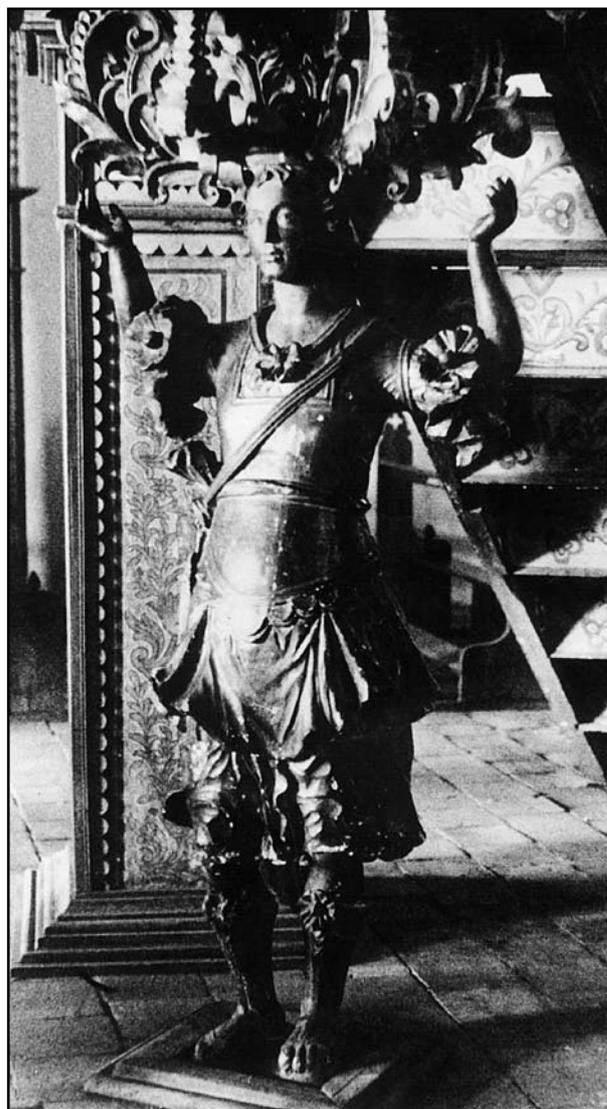
Si en parte se define la producción santera popular desde su posición marginal con respecto a los talleres misioneros, resulta importante recordar que éstos no se extendieron durante todo el tiempo de la Colonia.

En 1769, los franciscanos fueron intimados a cumplir una disposición de la Corona Española que, a mediados del siglo XVIII, había dispuesto la sustitución de las órdenes religiosas encargadas de los *táva* por curas seculares; los frailes tuvieron que aceptar su reemplazo, aunque lograron retener un número mínimo de reducciones o “doctrinas”⁴¹. Así, a fines del s. XVIII se encontraban funcionando poquísimos talleres controlados por misioneros; sin embargo, existió en ese momento una fuerte producción “santera”, realizada fuera del formato reduccional misionero. De acá parte formalmente la santería popular en el Paraguay, apoyada, por cierto, en la destreza de tallar santos aprendida en las reducciones.

Los siglos XVI y XVII, así como parte del XVIII, habían sido parcos en la producción de esculturas religiosas fuera del ámbito reduccional. Plá encuentra que esa retracción se hallaba condicionada por el temor a las depredaciones causadas por indígenas no sometidos, la poca importancia concedida a la artesanía, la pobreza de la Provincia, y el peso de las obligaciones que arrancaba a los artesanos de los pueblos⁴². Pero en la segunda mitad del siglo XVIII las cosas cambiaron un poco. Cierta alivio logrado en la castigada Provincia tras el freno de las incursiones de los indígenas payaguá, tanto como la suave recuperación económica generada entonces y, posteriormente, la expulsión de los jesuitas, propiciaron, entre 1755 y 1800, la ejecución de un entusiasta programa de ornamentación y enriquecimiento de veinte iglesias. Aunque sus arquitecturas seguían el modesto patrón al “uso general de la provincia”, todas ellas fueron ornamentadas profusamente con mobiliario e imágenes, cuya hechura requería un intenso trabajo de taller. Algunos de esos templos fueron levantados en *táva* aún a cargo de franciscanos, como Caazapá y Yuty, pero la gran mayoría lo fue en pueblos en los cuales ya no se encontraban los misioneros, como Yaguarón, Tobatí, Atyrá y Altos, o nunca habían estado a cargo de ellos, como Capiatá, Caapucú, Pirayú, Piribebuy y Valenzuela. Es decir, salvo las de Caazapá y Yuty, ninguna de estas iglesias fue levantada en pueblos que contaran con talleres controlados por misioneros.

La gran importante provisión de imágenes y retablos que requería esta empresa, así como la calidad que, en general, presentaban sus facturas, obliga a inferir la existencia de talleres pueblerinos no sujetos al firme régimen de control de las reducciones. Esta

Sansón. Atlante. Taller franciscano. s. XVIII.
Iglesia de Yaguarón. Foto: Francisco Corral. Archivo DDI.



⁴¹ V. Alberto Virella, Introducción del catálogo *Caazapá, las reducciones franciscanas y los guaraní del Paraguay*, Edic. Diputación de Granada, España, 1998, pág. 33.

⁴² Op. cit., págs. 219-221.



Virgen Dolorosa. Talla popular de bastidor. s. XIX.
CAV/Museo del Barro.

“santos patronos” o “abogados” constituyó una importante demanda de imágenes, tanto por parte de los criollos con mayor poder económico, que precisaban piezas más importantes para sus capillas particulares, como de los sectores populares, que requerían pequeñas esculturas para los nichos, oratorios o altares familiares. Algunos cronistas del s. XIX se refieren, con cierta curiosidad, a estos santuarios privados. Según Rengger, todas las viviendas habrían tenido “como adorno la imagen de Cristo o algún santo”⁴⁵; Baguet asegura que “en todas las casas que visitamos hallamos una estatuita de santo, generosamente hecha”, ofrecida al visitante

⁴³ Cit. en Plá, op. cit., pág. 225.

⁴⁴ Ídem, pág. 222.

⁴⁵ Cit. en Arturo Nagy y Francisco Pérez Maricevich, *Paraguay, imagen romántica (1811-1853)*, Edit. del Centenario, Asunción, 1969, pág. 51.

⁴⁶ *Ibidem*.

conclusión parece estar apoyada por un juicio de Francisco Aguirre, quien refiriéndose al artista portugués José de Souza Cavadas, autor de la decoración del templo de Yaguarón, escribe que “su visita dio ocasión a que mucho adelantasen los indios de esta región”⁴³, juicio que hace conjeturar el funcionamiento de talleres en cuyo contexto pudiesen adelantar los artesanos. Josefina Plá supone que el contingente de indios artesanos que abandonaron las reducciones luego de la expulsión de los jesuitas hayan tenido “participación no despreciable en la ejecución de la artesanía suntuaria... a partir de 1767”⁴⁴. Pero los rastros de lo posjesuítico, apreciables en numerosas expresiones de arte popular realizadas desde fines del siglo XVIII, son difícilmente detectables en la imaginería de los templos (que cuentan, sin duda, con algunas obras provenientes directamente de los antiguos talleres jesuíticos).

Por otra parte, la transculturación había generado una fuerte religiosidad mestiza, producto híbrido del catolicismo y la religión indígena. El culto privado de los llamados

Nicho policromado. Taller popular. s. XIX.
CAV/Museo del Barro.



para que la besara ⁴⁶(ídem). Robertson se refiere a una casa de criollo pudiente donde se veneraba una gran imagen de San Juan Bautista, “guardada como el más importante ornamento del salón principal”⁴⁷. Plá sostiene que hasta entonces las órdenes religiosas y las casas criollas principales importaban, en el margen estrecho de sus posibilidades, imágenes de España, Italia o el Altiplano, ya que las producidas localmente, aun en los talleres misioneros, “eran consideradas mamarrachos”, en el decir de Azara⁴⁸. La importación de imágenes se retrajo durante el s. XVIII, hasta terminar completamente durante los primeros años de la Independencia (comienzos del XIX) “cuando el cierre de fronteras obligó a iglesias y particulares a

Santa Librada. Talla popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.



⁴⁷ William Robertson y John Parish, *Four years in Paraguay*, Filadelfia, 1838, Tomo I, pág. 210 (Traducción libre; en inglés el original).

⁴⁸ Plá, op. cit., pág. 221.

⁴⁹ *Ibidem*.



San Miguel. Talla de Tomás y Zenón Páez. Tobatí, c. CAV/Museo del Barro.

recurrir a los artesanos propios”; es decir, a los locales⁴⁹. (ídem). Pero luego de la fuerte producción de esculturas religiosas que exigiera la erección y ornamento de las veinte iglesias tardocoloniales, los santos comenzaron a ser tallados básicamente para el culto privado en zonas rurales y suburbanas de la Región Oriental del Paraguay.

Continuidades

Los *táva* conformaron la base de la talla santera popular. Por un lado, simultáneamente concentraron al indígena y lo integraron a la cultura colonial, tanto conservando tradiciones como promoviendo activos procesos de transculturación. Por otro, los talleres de oficios y artesanías pueblerinos otorgaron al indígena muchas de las técnicas y repertorios coloniales que, conectados con la memoria guaraní, conformarían la base de las expresiones mestizas. Pero, aunque hayan constituido los *táva* la unidad básica de continuidad cultural, apropiación y transcul-



San Sebastián. Talla de Cándido Rodríguez. Capiatá, c. 1960. CAV/Museo del Barro.

turación -figuras componentes de la cultura popular-, el escenario del mestizaje fue más amplio y abarcó las zonas ocupadas por la gran población pueblerina rural de indios, mestizos y criollos que, “como sembrados por los campos”, según expresión de Azara, se extendían por amplios territorios de la Región Oriental paraguaya como peones, jornaleros, braceros y pequeños agricultores. De hecho, la posición del indígena de los *táva* se encontraba equiparada a la del asalariado rural indígena. Susnik distingue las siguientes categorías socioeconómicas provinciales: el hacendado, el chacarero, el peón y el indio, y concluye que las dos últimas vivían según las mismas pautas basadas en la subsistencia mínima y el bracerismo periódico⁵⁰. “Tampoco existía”, escribe en otro lugar, “un contraste cultural entre un poblador criollo y un guaraní pueblerino: ambos participaban de la misma configuración económica rural...”⁵¹. A pesar de este proceso de identificación del indio de los pueblos y el campesino mestizo, los *táva* constituyeron, a diferencia de las reducciones jesuíticas, la base de cierta continuidad cultural del guaraní. “Son estas comunidades”, escribe Velázquez, “las únicas en las cuales, en la época de la Independencia, se

conserva sin alteraciones substanciales el tipo guaraní”⁵².

El proceso de asimilación guaraní/mestizo se aceleró con el desparramo de los indígenas luego de expulsados los jesuitas en 1767 y la proclamación de la libertad del sistema de los *táva* en 1848. Exentos de las obligaciones comunales de los talleres misioneros, deambulando entre comarcas, estancias y chacras y arrimados a las zonas orilleras de los diferentes asentamientos y poblaciones dispersas, la presencia de los *santo apoháva* tuvo que dar, en uno y otro momento, sucesivos impulsos a la producción popular de santos. La introducción de la moneda metálica, que permitiera a los indios artesanos adquirir cierta independencia económica, también tuvo que incidir en esta dirección.

De este escenario promiscuo procede la asombrosa cantidad de tallas producidas desde fines de la época colonial hasta muy entrado el siglo XX, el corpus del arte popular “santero”, cuyas últimas estribaciones continúan hasta hoy.

⁵⁰ Branislava Susnik, *Los Aborígenes del Paraguay II. Etnohistoria de los Guaraníes. Época Colonial*, Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, Asunción, 1979, pág. 330.

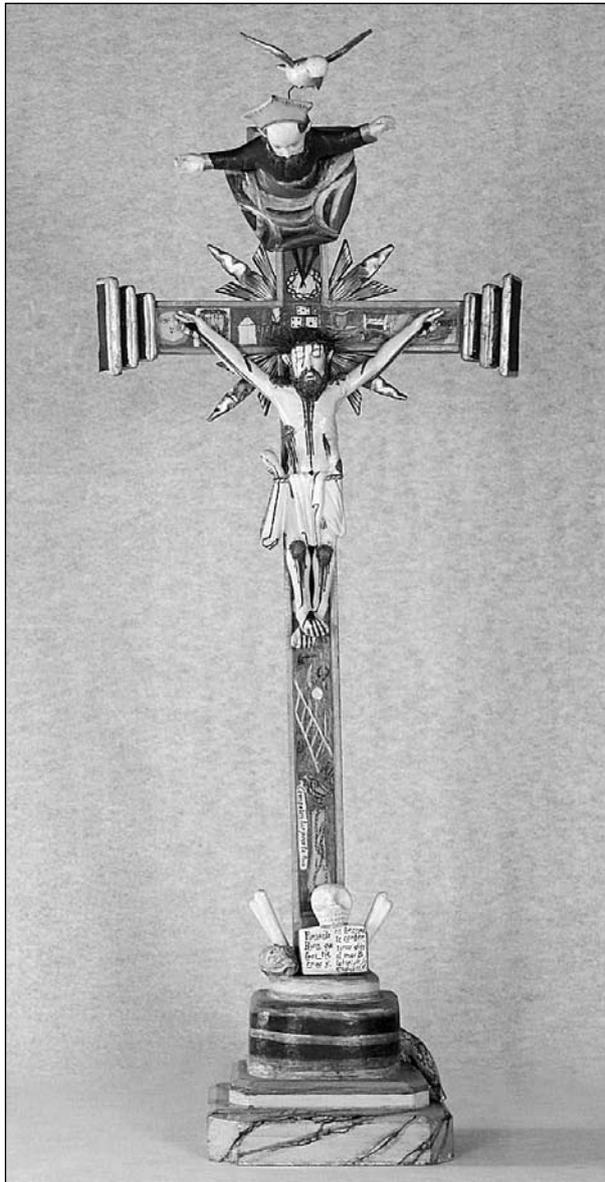
⁵¹ Ídem, pág. 224-225.

⁵² Rafael Eladio Velázquez, *Breve Historia de la Cultura en el Paraguay*, 7ª edic., Asunción, 1980, pág. 27.

La imaginería en cuanto arte popular (tres notas)

Gestada en los talleres misioneros, surgida como hecho artístico propio, consolidada durante el siglo XIX y desarrollada durante gran parte del XX, con derivaciones que llegan hasta hoy, la santería mestiza mantiene las características básicas del arte popular desarrollado en América Latina. Es decir, un arte surgido de la expansión de procesos coloniales y poscoloniales de “popularización” de lo indígena y de mestizaje e hibridación intercultural; pero, también, proveniente de la posición asimétrica que ocupan los sectores excluidos de una participación social plena. El arte popular se

Crucifijo. Talla de N. Benjamín. Tobatí, 1895. CAV/Museo del Barro.



Virgen Dolorosa. Talla de Cándido Rodríguez. Itaguá, c. 1990. CAV/Museo del Barro.

afirma desde la expresión de la diferencia. Y lo hace a través de las muy diversas prácticas de sectores marginados que precisan reinscribir sus propias historias para asumir los desafíos que impone o propone la cultura dominante o hegemónica, colonial o poscolonial.

Ya se sabe que, más que suponer una imposición forzosa ejercida por un polo dominante sobre otro dominado, el conflicto intercultural implica un conjunto de procesos que incluyen tanto la devastación y el sometimiento, como complejas estrategias de apropiación, resistencia y transacción. Lo popular se afirma ante el poder dominante o hegemónico no mediante la contradicción, sino la diferencia; es decir, no a partir de una situación puramente antagónica, sino desde una postura alternativa: la posición desventajosa de grandes mayorías o minorías que, relegadas de una participación efectiva en lo social (lo económico, lo cultural o lo político),



San la Muerte. Talla del Santero Francisco. Asunción, c. 1970. CAV/Museo del Barro.

producen discursos, realizan prácticas y elaboran imágenes al margen o en contra del rumbo hegemónico: antes, el establecido por la Conquista y la colonización; hoy, el indicado por la modernidad capitalista en formato globalizado. Concebido de manera contingente, el conflicto cultural admite desenlaces azarosos, salidas transitorias y posiciones variables. Pero también determina tendencias ambivalentes en el seno de la cultura popular que, tanto resiste los signos extranjeros como contemporiza con ellos y los incorpora a sus propios procesos de significación. Sobre este fondo, el arte popular presenta notas diversas.

Se caracteriza, en primer lugar, por un momento negativo que parte de la situación asimétrica en que se encuentran los sectores populares: marginados de una presencia plena en las decisiones que los involucran, excluidos de una participación efectiva en la distribución de los bienes y servicios sociales e ignorados en su aporte al capital simbólico de la colectividad. El arte popular es comprendido como el remanente de aquello que no puede llegar a ser culto o ilustrado. Desde los primeros tiempos coloniales, sus notas diferenciales, si no rechazadas, fueron aceptadas a regañadientes como estigmas inevitables, como un mal menor ante la falta de ejemplares cabales o el riesgo de la indolencia del indígena. Esta característica señala lo popular con los rasgos de la marginalidad y la exclusión.

Una vez fuera del ámbito de los talleres, que es cuando propiamente pueble hablarse de lo “popular” con relación a la santería, esta práctica no fue promovida desde instancias oficiales a lo largo del siglo XIX. El Dr. Rodríguez de Francia no impulsó las artesanías, en su aspecto expresivo y su dimensión religiosa al menos, pero el enclaustramiento promovido por él contribuyó indirectamente al incremento de la provisión local de santos. Las políticas culturales impulsadas por Carlos Antonio López y su hijo, el Mariscal Francisco Solano López, privilegiaron los modelos cultos extranjeros, en detrimento programado de toda expresión popular. La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) arruinó el país, lo devastó casi. Pero, porfiadamente, muchas manifestaciones lograron transponer la brecha hondísima que cortó la historia del país: la santería popular reaparece pronto, convocada quizá por la premura en reponer las piezas de un imaginario indispensable. Pero lo hace siguiendo impulsos propios, más allá del apoyo de cualquier programa de reconstrucción nacional, y así, marginal, sigue a partir de entonces. A mediados del siglo XX irrumpe el empuje del mercado; “empuje” comprensible



Reyes Magos. Talla Popular de Bastidor. s. XX. CAV/Museo del Barro.

en el doble sentido del término: por un lado, como ímpetu que estimula la producción según las demandas de consumos nuevos; por otro, como fuerza que embiste contra la tradición, la lanza fuera de su ámbito, la obliga a asumir desafíos regidos por la lógica del capital. Acá vuelve a repetirse el guión de cualquier conflicto intercultural: la producción santera se repliega en parte, se reacomoda a las nuevas situaciones, incorpora procedimientos y materiales nuevos, transita circuitos extraños a su historia y, quizá, su vocación, pero continúa su camino largo, menguado en parte, en parte enriquecido con repertorios e innovaciones técnicas.

La segunda nota del arte popular presenta un talante afirmativo. Ciertas discusiones provenientes de la teoría crítica cultural han permitido considerar el término “popular” no sólo mediante la figura de una carencia (lo marginal, lo excluido, lo subalterno), sino, también y sobre todo, a partir de jugadas activas que intervienen en la constitución de las subjetividades colectivas y la afirmación de la diferencia. Por eso, aunque la definición de “arte popular” parta de una omisión y marque una postura disidente (opuesta a las señales dominantes o hegemónicas), hoy ese concepto resulta beneficiado con el énfasis puesto en momentos positivos suyos: el arte popular implica una apuesta activa abierta a diversos proyectos de construcción histórica, interpretación del mundo y afirmación de identidades sociales. Tanto bajo el régimen estricto de las misiones como en medio de la intemperie tardocolonial e independiente, las comunidades y los creadores individuales movilizan memorias e historias propias a través del hacer de formas impuestas o toleradas, primero,



Demonio. Talla de Zenón Páez. Tobatí, c.1990. CAV/Museo del Barro.



Cristo de la Paciencia. Talla de Juan Bautista Rojas. Yaguarón, c. 1985. CAV/Museo del Barro.

aceptadas o apropiadas, después. Así tratadas, estas nuevas formas constituyen nuevos referentes de identificación y autoafirmación cultural.

El tercer atributo de lo artístico popular subraya, y reivindica, la diferencia de sus procesos y producciones. La creación popular tiene rasgos particulares, diferentes a los que definen el arte occidental, en sus versiones tardoclásicas, barrocas o rococó. Y en sus modalidades modernas luego. No trabaja la forma estética ni la belleza en la dirección del canon hegemónico, ni se adecua al modelo ilustrado de genio y creación, ni responde al ideal de originalidad. Pero sus mejores producciones logran fundar un nivel propio de seguridad formal y densidad expresiva que las convierte en hechos artísticos genuinos. Diferentes.

Así, surge un concepto propio del volumen plástico, la proporción y el conjunto. Libre del control misionero, el indígena, primero, y el mestizo después, han reinventado los modelos coloniales de acuerdo a impulsos que poco o nada tienen que ver con los argumentos primeros de la escultura europea. La armonía clásica se ha convertido en equilibrio estático: una nueva manera de comprender y plantear el orden, un nuevo sentido de moldear la expresión desde sensibilidades que aspiran al sosiego. La desmesura barroca se ha aplacado definitivamente en planos rígidos, líneas disciplinadas, semblantes llanos y miradas templadas, incólumes ellos a la conmoción de tanto conflicto y tanto drama, reacios al esquema de la representación realista; indiferentes a sus pretensiones de profundidad y movimiento, a sus viejos sueños de semejanza y mimesis. Es que, aun después de que tantas generaciones de artesanos trabajaran bajo la mirada vigilante y represiva del tutor, presionadas por culpas que nunca asumió y acopladas a creencias y certezas que siguieron siendo extrañas, el *santo apoháva* no terminó de hacer suyo el concepto del espacio occidental ni el sentido de la imagen religiosa europea. Ni siquiera terminó de observar las formalidades del santoral litúrgico católico: la tradición popular readaptó las pautas iconográficas y los atributos de los santos y, aun, creó santos propios, como San La

Muerte, protector de fugitivos, presidiarios y amantes despechados; Adán y Eva, abogados primigenios; Sansón (de San Son), dador de potencias que no darían los santos oficiales; los Santos Reyes Magos, que propician dones milagrosos y mercedes prosaicas, y Santa María Magdalena, comprensiva madrina de impenitentes y descarriados.

Rastros

Resulta imposible invocar tendencias o, menos aún, estilos para clasificar la prolífica producción de piezas populares santeras. Pero, apelando al sentido amplio que a veces requiere el orden de los hechos y los objetos, podrían rastrearse básicamente dos fuentes, aunque entremezcladas siempre entre sí y nunca demasiado claras. Las imágenes más características del arte popular santero presentan una composición equilibrada y estática y plantean un volumen compacto, que ha eliminado dinamismo y profundidad en pos de cierto tratamiento austero y frontal de la narración. Esta operación dota a la pieza de un aire tieso pero calmo, un cierto arcaísmo que no omite la expresividad. Otras imágenes desarrollan una estructura más compleja, pero sus proporciones no siguen esquemas realistas de representación, sino que se adaptan con decisión a los requerimientos del espacio plástico: el movimiento se encuentra detenido en varias direcciones que seccionan el volumen en planos estáticos. Es evidente que las primeras imágenes delatan la influencia de los talleres franciscanos, así como las segundas, la de los jesuíticos, que se extendió por amplias regiones del país luego de expulsada la Compañía de Jesús; pero las cifras del origen no pueden ser muy claras en medio de una escena revuelta y promiscua, empujada por vientos distintos y cruzada por tiempos entrecortados. Aunque algunas piezas puedan ser clasificadas por su linaje pueblerino y otras siguiendo los rastros de su posible herencia posjesuítica, unas y otras han logrado refundar las bases de una historia propia y dura que comparte fragmentos de memoria y cruza proyectos truncados.

Esta situación continúa en la obra de los últimos *santo apoháva* reconocidos. Hacia fines de la década de 1990, los santos tallados por Zenón Páez y su familia en Tobatí, Cándido Rodríguez y la suya en Capiatá, y Juan Bautista Rojas en Yaguarón, marcaban sus diferencias sobre el fondo de una misma tradición. Zenón Páez (n. 1927) continúa hasta hoy una línea familiar (es conocida la raigambre “santera” de su familia) entroncada sin duda con talleres pueblerinos y alimentada de remotas influencias posjesuíticas que complejizan la imagen. Cándido Rodríguez produjo desde la década de los años cuarenta hasta su muerte, ocurrida en 2002, tallas de volúmenes rotundos que habían llevado al extremo el proceso de simplificación mestizo. Hoy su familia sigue trabajando en igual dirección, aunque sin los mismos resultados expresivos (el hecho de que su mujer se haya incorporado al oficio significa una innovación interesante en el curso de una práctica desde siempre reservada a los varones). Juan Bautista Rojas produjo, también hasta sus últimos días (murió en c. 1995), una figuración inscripta sin duda en la definida historia de la santería popular paraguaya, aunque vinculada con una iconografía popular contemporánea que sabe nutrirse de los recursos imaginarios de su propio tiempo.

Estos santeros, como otros que aparecen de pronto y se ocultan enseguida, como algunos que surgirán, quizá, después, continúan la saga que comenzó con los franciscanos hace más de cuatro siglos. Todos ellos tuvieron que hacer readaptaciones dramáticas ante la irrupción de la modernidad capitalista en sus viejos poblados: pasaron a producir básicamente para el mercado, cambiaron los tintes vegetales por pinturas sintéticas, inventaron santos (o dieron semblante a los inventados por sus comunidades) y trabajaron fuera de cualquier programa oficial que pro-

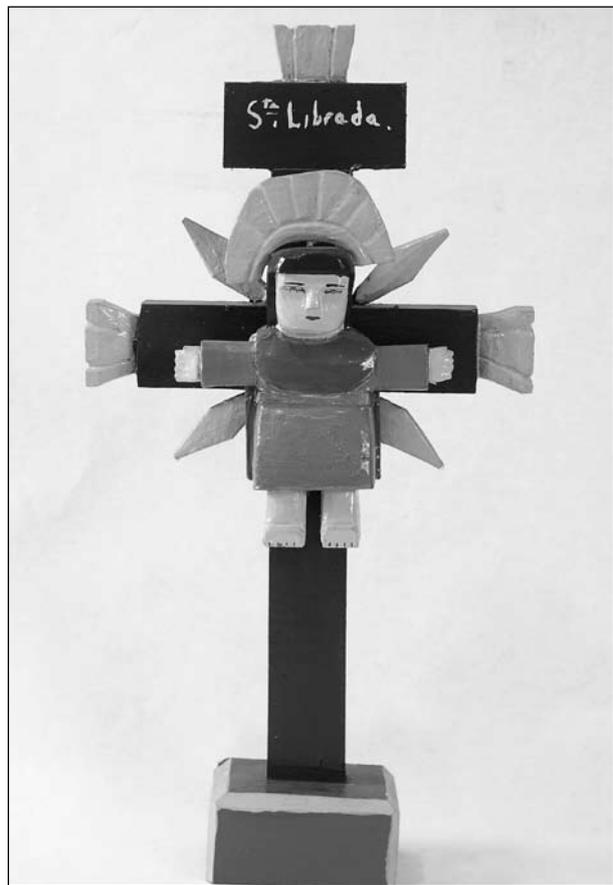
moviese sus quehaceres, cada vez más espaciados. Pero todos estos cambios no hicieron más que confirmar aquel libreto de reacomodos, presiones y creaciones marginales que comenzó hace más de cuatrocientos años. Por eso, no sería raro que, sorteando las condiciones adversas de su presente, reaparezcan nuevos santeros para abastecer las vitrinas de las colecciones de arte popular o los escaparates de las tiendas de productos folclóricos o proveer los oratorios y capillas que tenazmente siguen funcionando en comunidades rurales o barrios suburbanos. De hecho, en cualquier mercado, en cualquier feria de artesanía de la capital o del interior del país, es posible encontrar alguna talla santera recién realizada para obtener favores milagrosos o pagar una promesa al santo patrono. Tienen finalidades más cercanas a la magia y al ritual propiciatorio que a la doctrina cristiana. Como, furtivamente, las tuvieron hace cuatrocientos años. (Tienen, además, objetivos comerciales, claro, pero éstos, aunque muy secundariamente, también movieron la producción colonial de imágenes).

La presencia obstinada de estos santos, los últimos exponentes, quizá, de una estirpe larga, manifiesta los extravíos de la colonización cultural, cuyos resultados finales parecen consumir un impulso crecido a contramano: el principio de diferencia incubado en la primera reducción cristiana.

San Jorge. Talla de Cándido Rodríguez. Capiatá, c. 1990. CAV/Museo del Barro..



Santa Librada. Talla de Juana de Rodríguez. Capiatá, c. 2000. CAV/Museo del Barro.



LA COLONIA: LOS EXPEDIENTES DE LA REPRESENTACIÓN

Roberto Amigo

Tal vez, para dar cuenta del marco general en el cual las tallas de la colección del Museo del Barro se realizaron, lo más apropiado sea comenzar indicando el desafío de la inclusión del continente americano en el dominio europeo, no sólo territorial, sino también intelectual, ya que el “descubrir y ganar” estas tierras trajo la consiguiente crisis del modelo explicativo occidental del mundo conocido -estaba, hasta entonces, dividido en tres partes: Europa, África y Asia-, al punto tal de confusión que, explicación bíblica mediante, se afirmaba haber arribado al Paraíso Terrenal, sujeto ahora a la espada humana más que a la divina.

Desde luego, podemos aceptar la resistencia continua de los indígenas o subrayar la fuerza expansiva de la fe católica, pero, sin duda, la historia nuestra es muy compleja en actores, instituciones y hechos como para simplificarla en alguna de ambas posiciones ideológicas. Dentro de tal complejidad del nuevo nudo dialéctico formado por invasores e indígenas, destaca el territorio que hoy conforma el Paraguay por la especificidad de sus actores y sus instituciones: los guaraní y los misioneros, reducciones jesuitas y franciscanas. Este patrimonio de imaginería es, entonces, producto de la especificidad del encuentro de la evangelización universalista para instaurar el reino de Dios, en espera del Paraíso prometido, con las creencias de los guaraní; y de la negociación entre los saberes artísticos y estética de estos últimos con el bagaje artístico que trajeron consigo los europeos.

No pensemos en un desarrollo lineal artístico, sino más bien en un *corsi e recorsi* cuyos puntos de inflexión de la curva son la llegada de sacerdotes europeos, con su imposición inicial de modos de representar y el comienzo de negociaciones y aceptaciones, no sobre un substrato esencial, sino sobre el resultado dinámico de las estrategias y combates previos. Si las reducciones formaban una red estratégica del sentido de la experiencia totalizadora de la religiosidad, a la que las comunidades eran inducidas; los indígenas aceptaban tal experiencia por coerción o conveniencia, ante el cambio radical que debían enfrentar. En la arquitectura, por ejemplo, se construía siguiendo la tradición de las “casas clavadas” de los guaraní, hasta la llegada del hno. Juan Bautista Prímoli y la idea de los muros portantes. Desde luego, en los diseños, técnicas y materiales arquitectónicos ya se habían producido significativas innovaciones con la llegada del hno. Brasanelli: entre otras, el uso de la piedra en las construcciones, que antecedió al trabajo de cantería.

San Sebastián. Talla popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.





San Pablo. Talla Jesuítica. Siglo XVIII.
CAVI/Museo del Barro.

La penetración española en el territorio americano, confrontada con la superioridad técnica naval portuguesa, implicó la organización política y administrativa del territorio, luego de diseñar los correspondientes mapas según sus categorías geográficas y culturales. Desde el estuario del Río de la Plata se remontaron los ríos interiores, con fundaciones que permitiesen garantizar las entradas, entre ellas la “casa fuerte” de la Asunción en 1537, para alcanzar la buscada y nunca hallada tierra de la plata. Asunción funcionó como centro de la región del Río de la Plata, sostenida mediante alianzas y enfrentamientos con los guaraní (enfrentados a los guaikurú), favorecida por la agricultura de la zona, e impulsando diversas exploraciones y fundaciones. El Chaco, por ejemplo, no pudo ser controlado por los europeos y criollos hasta el siglo XIX.

Los intereses del Pacífico llevaron a la centralización con cabeza en Lima, que perduró hasta la creación en 1776 del Virreinato del Río de la Plata, del que Paraguay fue una gobernación. Esta estructura colonial

favoreció la hegemonía cultural de Cuzco y Potosí en la región, acorde con el usufructo económico y comercial; sin embargo, el actual Paraguay recibía ese influjo disperso, por la acción de las misiones de jesuitas y franciscanos, además de la cercanía con la colonización portuguesa.

Al mapa burocrático se sumaba el dibujado por las órdenes religiosas que diseñaban su propia organización en provincias. Los primeros franciscanos llegaron al Río de la Plata con el adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca en 1542, y los jesuitas lo hicieron a comienzos del siglo XVII. El mapa adquirió en las reducciones jesuíticas de los guaraní, por su aislamiento del poder burocrático del reino, la autonomía como territorio social, entendido éste como espacio geográfico del enfrentamiento y transacción entre los misioneros y los indígenas; franciscanos y jesuitas establecieron un sistema de reducciones en las que se organizaba la evangelización forzosa y el trabajo de indios, acorde con las primeras cédulas reales.

Los franciscanos establecieron sus primeras misiones entre la década del quinientos ochenta (entre otras: Los Altos, Pitún, San Buenaventura de Yaguarón –con extraordinaria iglesia renovada en el siglo XVIII) y comienzos del setecientos (por ejemplo, San José de Caazapá). La primera misión de los jesuitas fue San Ignacio de Loyola en 1610, fundada en los márgenes del Paraná, y abarcaron con treinta establecimientos, hacia la primera mitad del XVIII, tierras que integran actualmente el sudoeste de Brasil, Paraguay, Argentina y el oriente de Bolivia. Las reducciones de los jesuitas fueron el principal baluarte de la evangelización de los grupos guaraní y un freno a la expansión portuguesa de los *bandeirantes* (las *malocas* tuvieron su principal derrota en Mbororé, en 1641).

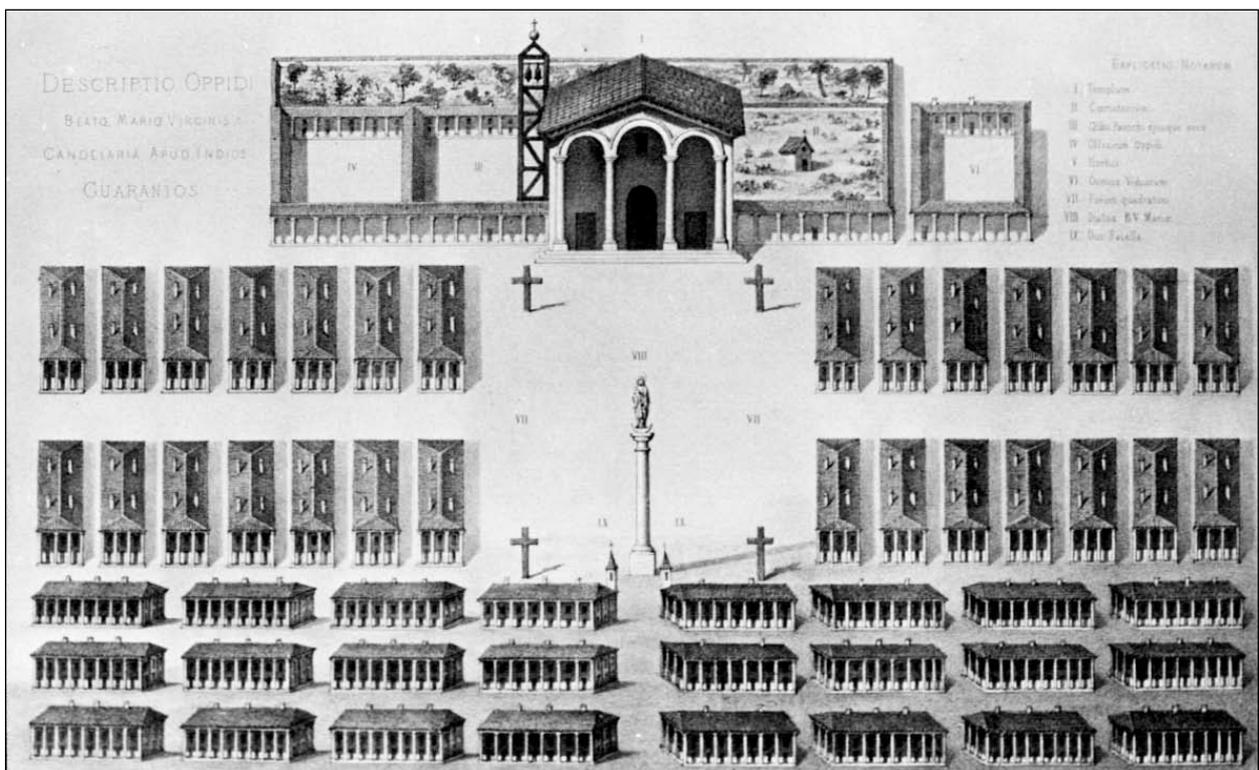
Este dominio perduró hasta la expulsión de la Compañía en el año 1767, por un imperativo de la Corona española, dentro del proceso centralizador de recaudación y de control llevado a cabo por los borbones. Las misiones de los jesuitas, además, habían perdido ya su utilidad estratégica luego del tratado de límites entre España y Portugal.

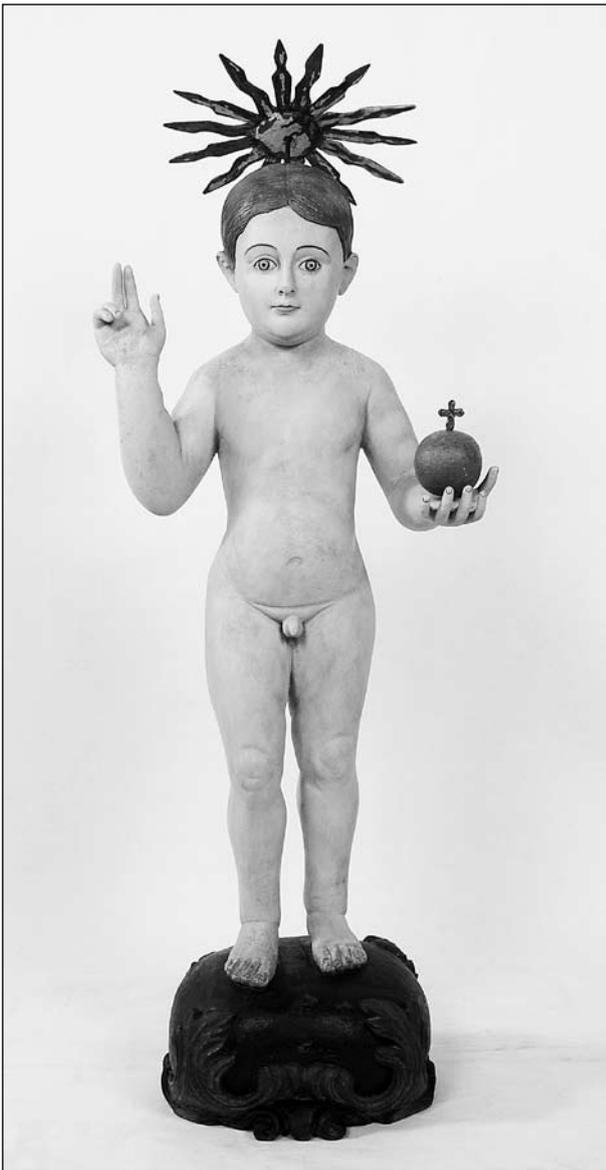
La Corona dictó reales cédulas, a principios del siglo XVII, sobre el servicio personal, tributos y libertad de indios, por el maltrato y explotación de los encomenderos. Influenciadas por la oposición de los jesuitas al servicio personal de los indios, las Ordenanzas del oidor Alfaro para el Paraguay y el Río de la Plata estipulaban en 1611 la reducción de indios en propias tierras, en pueblos con Iglesia y Cabildo -en las misiones funcionaba un cabildo indígena, que mantenía el orden del cacicazgo guaraní-. Este sistema dejaba fuera del dominio encomendero a los indios de las misiones, quienes, además, quedaban temporalmente eximidos del tributo por gracia de su conversión católica. Aunque los encomenderos obtuvieron luego beneficios con las reformas de las ordenanzas, el enfrentamiento con la política jesuita sobre los indios ya estaba planteado y fue resuelto recién en 1649 con la exención de la mita.

Aunque los encomenderos obtuvieron luego beneficios con las reformas a las ordenanzas, el enfrentamiento con la política jesuita sobre los indios ya estaba planteado, y fue resuelto recién en 1649 con la exención de la mita.

Suele considerarse que el sistema de misiones, cerrado en sí mismo, quedó liberado de la violencia del régimen de encomienda, aunque debería juzgarse por la eficiencia en el proceso de evangelización de una población nativa reducida al estricto control de la orden, más que por el grado de violencia física ejercida. Los jesuitas establecieron el uso del guaraní como lengua franca en el territorio y demostraron flexibilidad para la integración de determinadas costumbres del mundo indígena, mientras fuesen aptas para la cristianización y la explotación económica; de allí la aceptación de estructuras parentales y cacicazgos, de privilegiar danzas y música, de adoptar la reciprocidad y la

Plano de Candelaria, misión jesuítica (Demersay). s. XIX.





*Niño Salvador del Mundo. Talla jesuítica. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.*

distribución de bienes. Lo central era encausar esta flexibilidad en la cristiandad, en el servicio de Dios, mediante el conocimiento de la religión verdadera.

Los jesuitas, que elaboraron complejas estructuras económicas de explotación agrícola y manufacturera en el mundo colonial, adaptaron las reducciones a las potencialidades de las mismas como unidades productivas -combinación de hacienda de sustento familiar con hacienda comunal- dentro del sistema de subsistencia regional de la Orden.

Además de la provisión de alimentos, el régimen implantado por los jesuitas postulaba la cualidad del trabajo manual en la catequesis, aún más cuando se obligaba a los indios a desterrar sus creencias y a asumir la fe cristiana; por ello, la elaboración de imaginería religiosa era parte inherente a la evangelización, tanto en el proceso de conversión que obligaba su manufactura como en el adorno visual de la implantación del culto y sus nuevos ritos. El trabajo manual era parte en la construcción de un espacio litúrgico. El padre Antonio Sepp sostuvo esto con claridad: “antes que nada, es necesario provocar entusiasmo en los incrédulos por medio de tales artificios, así como por medio de la pompa aparente en las liturgias,

despertar e inculcar en ellos una real predisposición íntima para la religión cristiana”. Un argumento habitual de la fiesta barroca como vehículo de propaganda, que tan presente tenían los misioneros para la organización de bailes y música en las celebraciones litúrgicas, así como en el acompañamiento de la jornada de trabajo.

La particularidad de la relación de los jesuitas con el poder central de la monarquía y las autoridades civiles obliga a pensar que surgieron otras formas de control de las imágenes, diversas de aquellas habituales en el espacio colonial, regidas, por ejemplo, por el retrato de poder del monarca y expuestas durante las procesiones de Corpus Christi. Las representaciones del poder imperial de la monarquía católica no tendrán peso en las reducciones, acentuándose la función evangelizadora de las artes. Una particularidad de las reducciones es que perduró en las mismas la vivienda alargada de los guaraní, realizada con horcones y techo de paja, aunque luego fue compartimentada en vivienda familiar para combatir la poligamia. De precisa estructura urbanística, el dominio visual eran la arquitectura de la iglesia -algunas luego tuvieron fachadas de piedra, la mayoría con sus retablos adornados con esculturas- y el escenario ceremonial de la plaza cua-

drangular. Es decir, las misiones eran la creación de un espacio ordenado, diferenciado del caos del monte que llegaba hasta los límites planificados de las mismas. El mundo civil, parafraseando a Vico, surge de la selva.

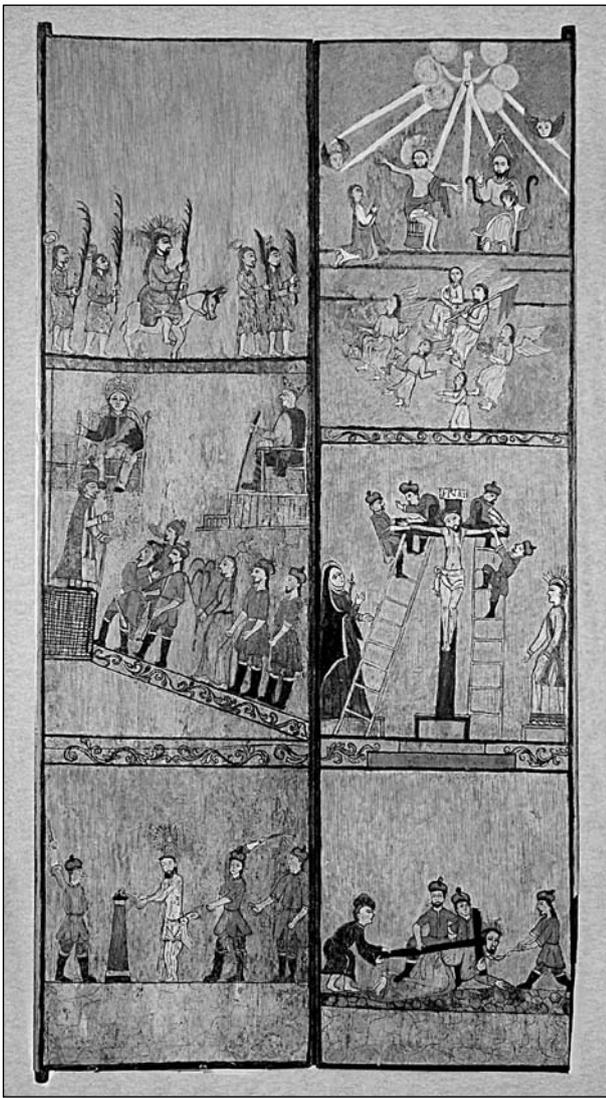
Para el caso de las reducciones del Paraguay, es la imaginería religiosa, tanto en sus pequeñas obras domésticas como en las esculturas de los retablos y las procesiones, el principal testimonio de la transformación cultural producida por la Conquista. Las producciones artísticas de las misiones pueden ser entendidas como parte del programa de la contrarreforma para las artes, un andamiaje complejo de formas plásticas y contenido ideológico que forma parte de la extensión universal de la difusión doctrinaria de la Iglesia en su lucha contra la “herejía”. Las imágenes emocionan y convencen, desde este presupuesto la evangelización trajo consigo una invasión de imágenes europeas que imponían el repertorio virtuoso de la vida cristiana y el modo adecuado de representarla. Por eso la copia, de grabados europeos y de imaginería, es la primera práctica impuesta al indígena: desde este control externo comienza la subversión formal que modifica la percepción del contenido, permitiendo la negociación de sentidos.

Si hay una primera semejanza con los estilos europeos renacentista, manierista y barroco acorde a los diversos tiempos de actuación de los misioneros, que realizan

*Santa Ana. Taller posjesuítico. s. XIX.
CAVI/Museo del Barro.*



también sus obras artísticas sujetos a las convenciones estilísticas hegemónicas de su formación europea, es más interesante imaginar los estilos europeos como un soporte apropiado para la tradición formal indígena desarrollada con otros materiales y técnicas. La mayor producción artística de las reducciones era ejecutada por indígenas en el ámbito cerrado de los “pueblos”. Los talleres de las misiones, por su extensión en el tiempo, estuvieron bajo el control de artistas europeos educados en las pautas formales del tardorenacimiento y barroco europeos. Sin embargo, ha predominado la categoría “barroco” en la denominación del arte de las misiones; una categoría estilística occidental europea de aplicación universal por la misma expansión y conquista europea del orbe. Un caso singular del impacto de la “dirección” estilística es la llegada del hermano milanés José Brasanelli, que trabajó entre 1691 y 1728 e impuso el barroco italiano para reformar la tradición hispanoguaraní (término acuñado por Josefina Plá). Como ha estudiado Sustercic, no era cuestión sencilla difundir los nuevos modelos; basta señalar el ejemplo del reemplazo de la Inmaculada tradicional con las manos recogidas y la luna a sus pies.



Puertas de Nicho, escenas de la Pasión. Taller popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.

Tenemos entonces el desafío de interpretar la implantación forzada de un modo de pensar visual, de prácticas artísticas, de hábitos de producción artesanal, de normativas de representación y de la ideología estilística en un territorio conquistado y obligado a negar su propia historicidad en relación con la imagen y su uso. Pero también, la adecuación de las formas europeas en las prácticas guaraní (por ejemplo, el par y nudillo con arquitectura de horcones). El combate entablado entre las imágenes, los lenguajes y las técnicas impuestas y el substrato de un modo formal precedente se potenció en la larga actividad de los talleres de las reducciones para lograr un acuerdo simbólico: el desarrollo de un arte con características estilísticas propias; es decir, se establece en las reducciones un nuevo vínculo entre forma (simetría, predominancia de la línea, orden geométrico) y contenido; esto es, preferencias en determinadas advocaciones difundidas por libros y estampas, como expresión estética de la experiencia de la nueva fe cristiana de los guaraní en el camino a su impuesta salvación eterna.

La expulsión de los jesuitas trajo la dispersión de aquellos artesanos formados técnicamente bajo su tutela, aunque

continuasen éstos bajo el dominio de otras órdenes religiosas. Esta dispersión, hasta el abandono definitivo de las misiones por los guaraní, aumentó probablemente los contactos culturales, ya existentes, con los guaraní no reducidos, así como la producción de imaginería misionera en territorios más extensos. Las reducciones franciscanas, con sus peculiaridades votivas más que formales -aunque se sostiene un mayor esquematismo en la factura de sus tallas-, perduraron en el tiempo insertas por su mayor contacto con los pueblos civiles, favoreciendo el proceso de mestizaje.

La colección de tallas de madera del Museo del Barro pone en escena la historicidad de las estrategias de la representación, como continuidad y resignificación de prácticas, de las sociedades indígenas. Si el acervo documental de los jesuitas sobre las misiones, principalmente las Cartas Anuas, obliga a que el mismo sea pensado ideológicamente como voz de la conquista evangelizadora -aunque podamos encontrar en él testimonios de la apropiación de aspectos de la cultura guaraní-, es en las representaciones donde podemos encontrar la forma de comprender las reducciones. La pregunta de Bartomeu Melià sobre si el éxito de la experiencia reduccional no había sido asegurado por las estructuras y modo de ser guaraní, tal vez encuentre su respuesta en las imágenes que crearon los guaraní conquistados y reducidos.

La imaginería tardocolonial se desarrolló principalmente en los talleres de los pueblos, que ornamentaron sus iglesias y elaboraron las imágenes de los nichos domésticos, consolidados en su producción en el siglo XIX. Este horizonte cultural de producción santera, que salió fortalecido de cada uno de sus avatares decimonónicos, es una prueba del complejo proceso de apropiación y elaboración de modelos de la cultura popular.

Si la historiografía que estudia el siglo XIX ha remarcado el impacto revolucionario y la importación de iconografías y símbolos que reemplazaron la simbología imperial, estos talleres indican la pervivencia de formas propias que actualizan la antigua negociación entre la cultura europea impuesta y la de los pueblos indígenas, desde el insalvable concepto de mestizaje. A la vez que indican otro pasaje menos sutil: el de los talleres colectivos al hacer artístico individual, que abre las puertas al mercado.

El mercado capitalista será el nuevo tutor que impone las reglas, pero los artistas populares saben ya muy bien, por su experiencia histórica, cómo subvertirlas para que sus obras adquieran valor para la comunidad¹.

Cabeza de ángel. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



¹ Nota bibliográfica general. Bozidar D. Sustersic, *Templos jesuítico-guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires, 2005. Enrique Tandeter (dirección), *La sociedad colonial. Nueva Historia Argentina*, Tomo II, Sudamericana, Buenos Aires, 2000. Ernesto Maeder, *Aproximación a las Misiones Guaraníticas*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1996. Bartomeu Melià, *El guaraní conquistado y reducido*, Universidad Católica, Asunción, 1988. Ramón Gutiérrez, *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay. 1537-1911*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1978.

DE FINOS ATEÍSTAS A DELICADOS SANTEROS

Imaginería e imaginario en el mundo guaraní

Bartomeu Melià

En un manuscrito de 1651, publicado hace pocos años, Antonio Ruiz de Montoya (1995: 93) decía de los Guaraní que “en cierta manera eran ateístas”. En él se habrá basado el Padre Pedro Lozano (Historia de la Compañía de Jesús... 1754 I:110) para decir más tarde que son “finos ateístas, sin tributar adoraciones a deidad alguna, pues todas las ignoran igualmente”. Ateístas, porque su religión de la palabra los hacía tan espirituales que no adoraban ni tenían ídolo ninguno.

Que hayan sido después delicados y sensibles artistas y hacedores de santos, incluso por millares, de grandes y pequeñas tallas, lo atestiguan iglesias, museos, oratorios domésticos y escondidas colecciones privadas.

El espíritu fue tocado y visto; tangibilidad de volúmenes, visibilidad de formas y colores.

Si en las Reducciones la lengua guaraní fue mantenida y aun en la religión se adivina constantemente una cierta urdimbre y textura que muestran profundas analogías entre las formas guaraníes arcaicas y las misioneras, es más problemático que se pueda hablar de la pervivencia de un arte propio guaraní en el guaraní misionero. Al parecer, el arte guaraní fue suplantado del todo por nuevas expresiones y por formas estéticas ajenas, que algunos dirán alienadas.

¿Será que puede llamarse guaraní la arquitectura, la escultura, el grabado o la música de las Misiones jesuíticas?

Ésta es la primera y a veces única pregunta que se hace el visitante de las “ruinas”, el que recorre el museo local, mira un libro ilustrado con imágenes de aquellas Misiones o escucha la música de Doménico Zípoli (1688-1726).

Cabeza de querubín. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



Y sin embargo, cuando entramos en las Misiones, pronto nos damos cuenta de que hemos penetrado en el jardín donde los senderos se bifurcan y se encuentran, para volver a separarse y buscarse a través de imprevisibles recorridos. Nuestros pasos andan perdidos. Lo que vemos, parece que ya lo hemos visto de una u otra forma en Europa o en alguna parte de la América colonial y, sin embargo, nos interroga de manera diferente; es en lo que no es.

Imaginería e imaginario

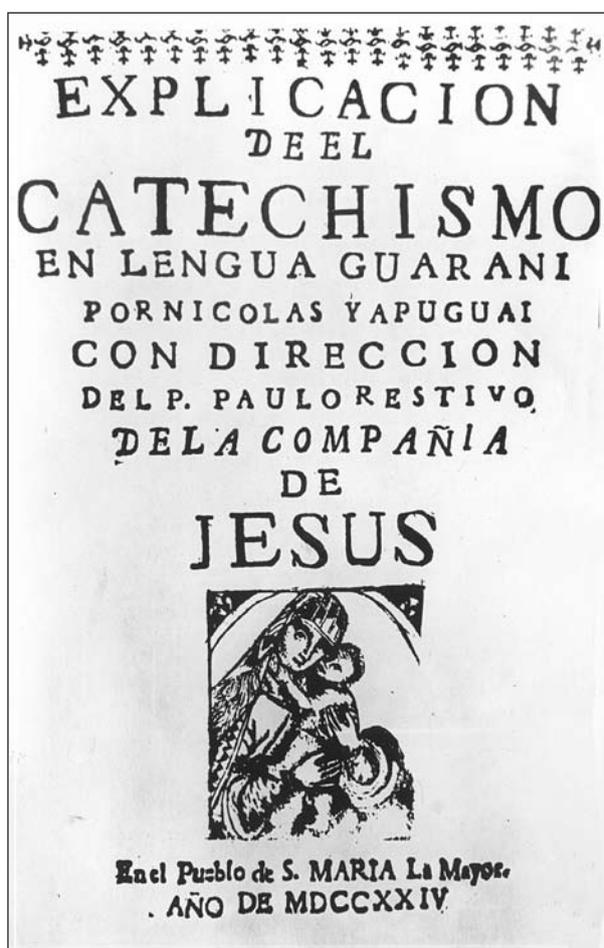
La entrada -la invasión, podríamos decir- de un nuevo lenguaje plástico en el mundo guaraní se dio desde los inicios mismos de la misión. Imágenes pintadas al principio, y poco a poco también imágenes de bulto, acompañan las entradas de los misioneros. Donde faltan las palabras, están las imágenes. Con frecuencias ambas se apoyan mutuamente.

Para los guaraníes la imagen dibujada era aquel otro lenguaje que viene de afuera, y que según las crónicas pronto fue aceptado con agrado por los mismos, a pesar de un primer recelo inicial. Y es que, como argumentaría el padre Antonio Ruiz de Montoya, “la gente paraguayense, brasílica y del Marañón no fue idólatra..., antes decimos que en cierta manera fueron ateístas” (Montoya 1996: 93).

Los pueblos que recibían nuevas imágenes ¿habían sido ya anteriormente convertidos, o es precisamente la imagen la que los convierte? Cuando el indígena recibe y acepta las imágenes del mundo católico europeo ¿se somete a un nuevo mensaje, o se traduce, trasladándose a nuevos espacios y nuevos imaginarios, creándose a sí mismo en ellos?

Una curiosa frase en la *Conquista Espiritual*, de Antonio Ruiz de Montoya (Madrid, 1639, cap. 52), que viene de la medicina de la época, puede orientar el sentido de esa historia del arte: *imaginatio facit causam*, que puede traducirse directamente como: “la imaginación hace y produce la causa. Y no sólo de la enfermedad, sino de la salud y de la vida. “La imaginación al poder”. La imaginación ha sido en realidad la máquina que ha movido el tiempo de las Misiones, ha sido la causa de su originalidad.

Poner la imaginería, que es producto de la imaginación y que a su vez construye un nuevo imaginario, como centro de una misión no sólo es oportuno, sino necesario. La misión de los jesuitas con los guaraníes es toda ella una sucesión de representaciones barrocas que incluyen urbanismo, arquitectura, uso del tiempo, teatro y música, juego y trabajo. Todo ello a través de una lengua y un lenguaje. Entre los lenguajes propuestos, la imaginería es una referencia decisiva, al parecer estática, pero que mueve como pocos otros lenguajes la imaginación de cada día. Los guaraníes de las Misiones dialogan día a día con esa ima-



Portada del Catecismo en lengua guaraní de Nicolás Yapuguay editado en Santa María La Mayor en 1724.

generaría que les interpela y a la que responden. Un pueblo de Misiones sin imágenes sería unimaginable. La pérdida de sus obras escultóricas, debida a la desidia, pero también al robo intencionado y criminal, dificulta en gran parte una comprensión más completa de lo que fue ese gran lenguaje misionero.

Los jesuitas misioneros aprendieron el guaraní y evangelizaron en la medida en que eran evangelizados por los mismos indios. Los indios aprendieron el arte de los jesuitas y lo hicieron suyo, lo hablaron a su manera y ahí es donde está su belleza inconfundible y su irrepetible originalidad. La vida toda se decía en un arte nuevo, pero se hacía tradición. La imaginación había sido la causa de esa imaginería que abría insospechados campos imaginarios con los que entramos en un diálogo sin fin. Sin ese lenguaje nunca entenderíamos lo que los indios de las Misiones nos dicen hasta hoy.

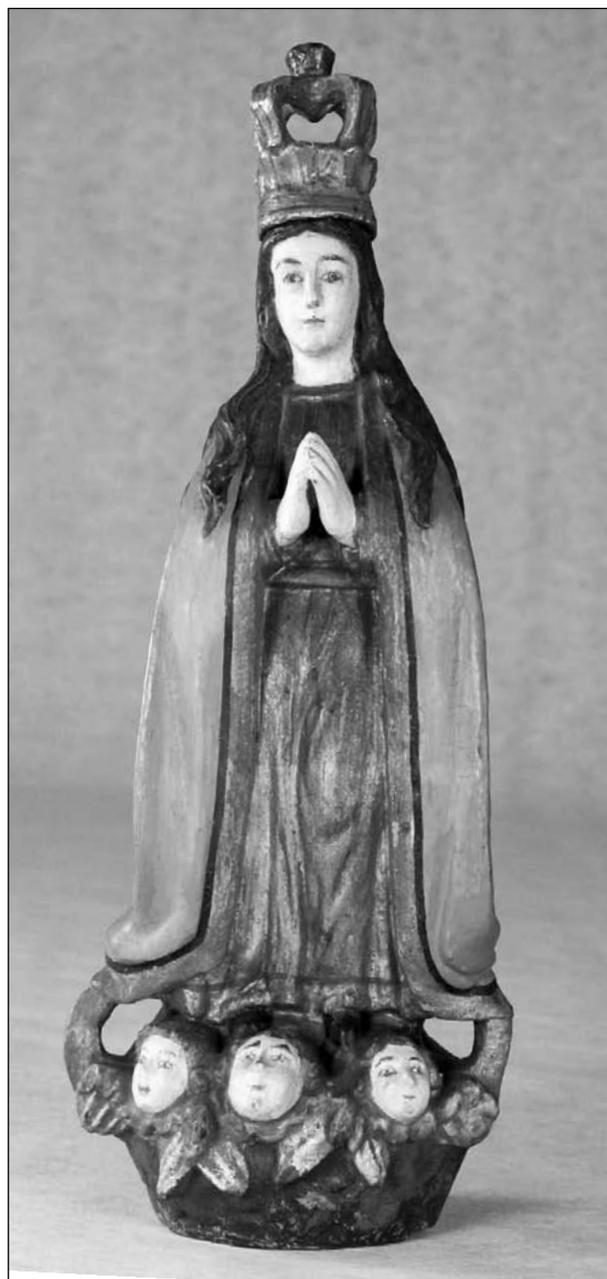
En el arte misionero no se puede pasar por alto el diálogo familiar, que nos podría acercar a las imágenes con los sentimientos religiosos del indio y de la india que entrando en el templo, o teniendo la pequeña imagen en un nicho de su casa, hablan con ellas. Esas imágenes son significantes y tienen un significado. En pocos años, probablemente no son ya el extranjero que viene a hablar con los indios, sino un pariente, aunque con un acento y modo de hablar especiales. Las cartas en guaraní de la época de la llamada Guerra Guaranítica (1753-1756), por ejemplo, muestran claramente cómo las imágenes de Jesucristo, de la Virgen María y de los Santos, no representan ya algo extraño y ajeno, sino que son de la familia y compañeros de vida cotidiana.

Virgen de la Asunción. Taller jesuítico. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

Imitación y creación

Los misioneros jesuitas del siglo XVIII, y entre ellos hay que colocar al padre José Cardiel, uno de sus principales exponentes, repitieron hasta la saciedad e hicieron creer que *“no hay maestro indio que sea compositor, aunque sea muy músico; porque el indio no es para inventar sino para imitar”* (en Furlong 1953: 164). Lo había propalado el tirolés, padre Anton Sepp, cincuenta años antes:

“Hay pinturas que parecen haber sido pintadas por Rubens. En una palabra, los indios imitan todo, mientras tengan un modelo o ejemplo. Mas si le quitas éste de los ojos..., entonces todo está estropeado y arruinado” (Sepp, *Relación de viaje...* 1971: I: 215).



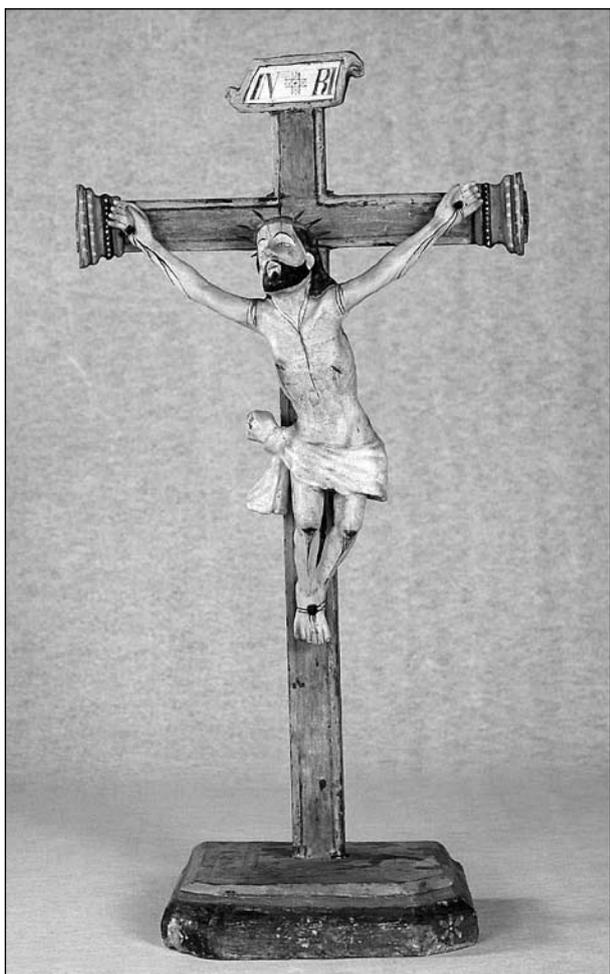
Pero esos juicios y prejuicios deben ser contrastados con los de otros jesuitas, como Ladislao Orosz (1697-1773), Florián Paucke (1719-1779), que los desmienten. Jaime Ignacio Oliver (1733-1813), por ejemplo, dice de los guaraníes que *“verdaderamente merecen el título de maestros [de música], pues con perfección la saben y tal vez componen muy bien”* (en Sustersic 2005: 209).

Tanto Ticio Escobar (1982; 1995) como Darko B. Sustersic (2005), más atentos a las formas y al detalle singular, advierten un marcado tono y modulación en ciertas obras de arte, que tienen que ser atribuidas a capacidades creativas de los guaraníes y no a torpezas de lenguaje, y deben ser tenidas como manifestación de otra visión del mundo y otras pautas estéticas. El indio guaraní repite un lenguaje y un contenido que le han llegado de afuera, pero lo hace sin perder su propia voz y marcando su peculiar acento. Con el tiempo esa dimensión se hace más manifiesta. Hay que recordar y subrayar que el arte misionero no se hizo en un día, y presenta fases y etapas en el tiempo y en los estilos. No son menos maestras las obras de los indios que las de sus maestros europeos; pero el discurso estético, aun dicho con las mismas palabras, al ser ejecutado por el guaraní dice otra cosa. En realidad son creaciones originales que hay que aprender a ver.

Donde el guaraní gozó de mayor libertad creativa fue en las esculturas de santos de pequeño porte, destinadas al uso doméstico en esos nichos y hornacinas que acogían la imagen del Crucificado, la Virgen María o un santo de devoción, que encantan por

su grave y mágica ingenuidad y la ironía de los detalles. Nadie mejor que el indio podía responder al gusto de los indios. Los mismos jesuitas respondieron también desde el principio a esta orientación pragmática, incluso cuando lo que proponían era un arte de arquitectura, escultura o música, que parecía tan alejado y extraño a lo guaraní. Los guaraníes lo aceptaron y lo hicieron suyo con entusiasmo y lo reinterpretaron con novedosa creatividad.

Crucifijo. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



Un montón de imágenes

Hoy la imaginería de los antiguos pueblos guaraníes suele ser presentada en los museos, sea por conjuntos temáticos -en San Ignacio Guasú- o según un orden estético y ambiental aleatorio -en Santa María de Fe (Paraguay) o en San Miguel (Brasil), en el Museo del Barro (Asunción)-.

Hay diversos inventarios y estudios de esos acervos, sobre todo en el Brasil (Oliveira 1993; Vieira/Coutinho 1993; Boff 2005). La exposición y disposición de las imágenes y los objetos remanentes obedece más a circunstancias de su conservación y recupera-



Sala Imaginería religiosa CAV/Museo del Barro. Asunción.

ción, al mensaje que se pretende transmitir, que al desarrollo de su historia. Las colecciones particulares, algunas de ellas notables por la cantidad y calidad de sus piezas, se formaron al azar de adquisiciones y transacciones de carácter muchas veces novelesco; ninguna, que sepamos, documenta su propia historia, por lo menos para el público.

A ese amontonamiento de imágenes, que sin duda afecta y tergiversa su sentido, hay que añadir su extrañamiento. Están dislocadas. Esa especie de exilio de sí mismas las convierte en fantasmas de la noche en la que están encerradas. Ya nadie se arrodillará ante ellas para rezar. El retablo que era su casa magnífica y ordenada, también está trastocado, fragmentado y disperso. Tal vez por ello es tan difícil entrar en diálogo con sus antiguos habitantes.

Las imágenes de la Reducciones jesuíticas agarran ahora viaje, vuelan y se exponen en otros escenarios. Gracias a ello pudimos admirar en nueva oferta estética tesoros que los coleccionistas esconden en sus casas y gozamos de sus magníficos catálogos (Abramo, 1961, 1977; García Sáiz, 1995; Latourrette Bo, 2004).

La casi totalidad de las imágenes que contemplamos son anónimas -aunque algunas de ellas pueden atribuirse con mayor o menor grado de acierto a nombres conocidos-. De muchas imágenes es dudoso su origen material, aunque por las maderas utilizadas debería ser fácil saber si ellas proceden de Europa o fueron talladas aquí. Pero aun las autóctonas pueden ser obras realizadas por manos venidas de afuera o ejecutadas por escultores o artesanos locales guaraníes. Por supuesto, la mirada sobre el arte plástico guaraní es ella misma historia de ideas y sensibilidades.

Modas y modos

Darko B. Sustersic (1993; 2002; 2005) -no es el único- ha contribuido decisivamente a la interpretación de las artes visuales de las Misiones jesuíticas, gracias sobre todo a sus esfuerzos por descubrir artífices y establecer períodos en esa historia de 150 años.

Para entrar en esta cuestión es conveniente conocer el ambiente europeo en el que se produce el arte traído a las Misiones, sus ligamentos y repliegues de origen, pero sobre todo el movimiento que lo traslada a tierras americanas y guaraníes, así como la asimilación integrativa que lo convierte en sangre de la propia sangre, en significativo del lenguaje propio.

Siguiendo el esquema de Sustersic, habría un primer período, de 1610 a 1650, en el cual el arte plástico estaría dominado por la pintura. Son los dos hermanos jesuitas los artistas de referencia. El padre Roque de Santa Cruz, en sus andanzas misioneras, se hacía acompañar de un cuadro de la Inmaculada, conocida como la Conquistadora, probablemente pintado por el hermano Bernardo Rodríguez (Sustersic, 2002: 370). El padre Antonio Ruiz de Montoya al entrar en tierras de Tayaoba (antiguo Guayrá) hizo desdoblarse la imagen de los Siete Arcángeles, que llevaba consigo y que había sido pintada por el hermano Luis Berger, pintor, músico, platero y danzante (ibíd.: 374). A este grupo hay que adscribir la pintura conocida ahora como la Virgen de Habiyú -el Peludo-, datada en Itapúa en 1618, en la que un guaraní de ese nombre trabaja sobre un boceto, probablemente de Berger, al que imprime rasgos y tonalidades propias; la mirada frontal de esos grandes ojos son transparencia y bondad.

En un segundo momento, de 1650 a 1690, cuando los pueblos se pueden sentir libres ya de la amenaza de los *bandeirantes* paulistas, los talleres artesanales se organizan y se desarrolla la copia creativa de estatuas y pinturas procedentes de España.

Como lo documenta José Torre Revello (1939), hubo en 1663 un envío de imágenes con destino a las Misiones jesuíticas, que consistía en cuatro imágenes de bulto de Nuestra Señora de la Concepción, cinco del Niño Jesús, dos de San Francisco Javier y una de las siguientes representaciones: San Pedro, San Pablo, San Nicolás y el Santo Rey Negro. Fueron embarcadas en la misma nave dos cajas con cuadros, láminas, medallas, estampas y cosas de devoción. No consta el nombre de los autores de esa imaginaria, como tampoco el de los talleres de donde provenían. ¿Algún taller de Sevilla?

Llegadas al Paraguay y distribuidas por los pueblos, habrían sido reproducidas a su vez en los talleres indígenas, aunque no como meras

*Virgen de la Candelaria Taller jesuítico. s. XVIII.
CAVI/Museo del Barro.*



repeticiones de los modelos, pues, como indica el mismo historiador, “el escultor indígena supo imprimir a las tallas que labró con vigoroso sentido realista, inconfundibles rasgos de autoctonía, dejando plasmada en forma valedera su sensibilidad” (ibíd.: 32).

A partir de 1691, con la llegada de misioneros flamencos, alemanes, austríacos e italianos, las corrientes artísticas se renuevan. La época está dominada por la labor extraordinaria del hermano José Brassanelli (1658-1728). Si el padre Antonio Sepp (1655-1733) se empeña en renovar la música vocal e instrumental, Brassanelli tiene bajo su dirección en Itapúa (Encarnación) la construcción del nuevo templo, así como supervisa y alienta los trabajos de estatuarios y pintores (Sustersic, 1993: 167). Pueden verse en Santa María dos San Luis en tamaños diferentes. Es una pauta de trabajo que se repetía en los talleres misioneros. Josefina Plá en repetidas ocasiones (1962; 1973; 1975, 1985) ha hablado de esos talleres, donde, al mismo tiempo que la producción de nuevas tallas, se desarrollan verdaderas escuelas artísticas.

En este período hay que incluir la impresión de la versión en guaraní del clásico libro de Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1705) con sus 43 grabados a toda página y 67 viñetas, en los que se entreveran planchas tal vez europeas, copias con modificaciones y creaciones autóctonas. Se han conservado los nombres de algunos guaraníes grabadores, como Juan Yaparí, Tomás Tilcara y Paicá.

Un cuarto período puede ser abierto a partir de 1730, que se cerrará con el extrañamiento de los jesuitas en 1768. La representación emblemática de este período es el friso de los ángeles músicos esculpido en el presbiterio del templo del pueblo de Trinidad hacia 1760.

“Los ángeles del friso de Trinidad extraen de la realidad los datos iconográficos y semióticos precisos: la figura humana, los signos de su función, el instrumento musical exacto... Todos los rostros reconocibles tienen proporciones y rasgos autóctonos... El friso de Trinidad constituye sin duda el capítulo más notable de la escultura jesuítica guaraní. Sus figuras trascienden osadamente los cánones realistas e ilusionistas del arte occidental de este tiempo” (Sustersic, 1993: 178).

Del jesuita se pasaba al *ketchuita*, según la versión mítica que presento más abajo.



Grabado en metal del libro de Nieremberg “De la diferencia entre lo temporal y lo eterno”. Imprenta jesuítica. Santa María La Mayor, 1705.

Un quinto período, del que no voy a tratar, es el que se prolonga a través de santeros que van produciendo un arte ingenuo, irónico y admirable.

Todo ese movimiento no fue simple traslado y tránsito, sino circulación y comunicación interna de nuevas realidades. Esto se hace gracias a la imaginación que produce nueva imaginería y crea nuevos imaginarios.

Recorrer los remanentes de los pueblos de Misiones y sus museos -donde los hay- es un viaje a través del tiempo y de la geografía europeos trasladados al Paraguay, pero a través de las transformaciones de un pueblo indígena, el guaraní en este caso, intérprete de modelos y creador de un nuevo lenguaje; es un viaje



Angel músico. Friso de piedra de la misión jesuítica de Trinidad. Paraguay. s. XVIII. Foto: Jesús Ruiz Nestosa. Archivo DDI.

interior a la creación misma de nuevos discursos con palabras antiguas y nuevas. Lo hecho con la lengua también ocurría con el arte. Visitar las Misiones no debe ser un ejercicio de comparación con lo ya visto y preguntarse sobre sus orígenes -españoles, italianos o centroeuropeos-, sino un acto de admiración por lo nuevo que ha brotado. Es por ello que el arte a veces llamado hispano-guaraní tiene una consistencia propia que no se entiende si se elimina uno de los términos.

El arte de las Reducciones no es necesariamente un arte reducido. No se reduce a imitación y copia.

Abriendo diálogos

En las Misiones, durante un siglo y medio, se entretrejía un diálogo con lo mejor del arte europeo, aunque no necesariamente el de la última vanguardia. Los jesuitas proponían lo que a ellos mismos les satisfacía y parecía, y el gusto de los indios lo recibía con agrado. Como en todo verdadero diálogo, surgía un *tertium quid*, un tercer factor, que el siguiente paso no podía desconocer.

“La reinterpretación de los modelos europeos a partir de las constantes de la mentalidad americana-guaraní es uno de los problemas más difíciles e irresueltos de la investigación del arte misionero y americano colonial” (Sustersic, 2005: 221).

Es en el arte donde los pueblos guaraníes se manifiestan como “fuera de sí”: fuera de lo que eran y anunciando lo que pueden ser. Nada les impedía pensar a lo grande en cuanto al tamaño de las construcciones y la búsqueda de soluciones. Los guaraníes, como muestran en sus cartas de 1753, por ejemplo, están orgullosos de sus pueblos, de los cuales se estiman constructores.

La discusión de esta temática es central para entender las formas en que se expresa un pensamiento mestizo sin mestizaje; una colonia con buen grado de creatividad. ¿Fueron las Misiones jesuíticas con los Guaraníes, y algo parecido se podría decir respecto a las de los Chiquitos y Mojos, una colonia ideal?

Si el destino último de los pueblos de América Latina fuera la colonialidad, en forma de globalización, como es promocionada actualmente, la interrogación tiene sentido. Si ya no podemos ser lo que somos, ¿podríamos al menos acceder a ser otros, no sustituidos, sino transformados con alguna creatividad? Esto no satisfaría a los globalizantes, pero sería al menos una alternativa.

Los Ketchuitas

Una anciana mbyá guaraní visitaba hace poco el sitio de San Miguel en el Brasil, y poseída de un estado de exaltación “chamánico” exclamaba entusiasta que todo aquello que tenía ante los ojos era obra de sus antepasados guaraníes, los “ketchuitas”; según ella y el pueblo mbyá que ha inventado el mito es “ketchuitas” no son los jesuitas, “hombres blancos de bigote” -*jurua*-. sino chamanes auténticamente guaraníes. Decir lo contrario, según ella, es mentira propia de los *jurua*, inveterados ladrones de historia (Ladeira, 1998).

Los Mbyá son indígenas guaraníes que estuvieron “reducidos” por poco tiempo y en poco número en los pueblos de San Estanislao y San Joaquín, en la región del Tarumá (Caguazú, Paraguay), quienes, sin embargo, adoptaron el rabel -*rave*-, pequeño instrumento musical de cuerdas, que se toca con arco, para reproducir melodías de típico ritmo indígena. Así, un instrumento misionero es asimilado para que “hable” lo tradicional y propio. La colonia es descolonizada.

La religión guaraní de la palabra, ¿se habría tornado la religión de la imagen, esa imagen que se ve y se toca? ¿Dejarían por ello de ser los guaraníes “espirituales”?

El mito del *Ketchuita* entre los Mbyá, que es ahora un chamán guaraní que construyó con piedras e hizo imágenes de bulto, es memoria de un tiempo propio y original, primero y primordial, que se dice en lengua guaraní y anuncia lo que será por lo que fue.

Fragmento de retablo tallado en madera. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramo, Livio,

-“Arte de las antiguas Misiones religiosas del Paraguay”, en *VI Bienal de São Paulo*, Museo de Arte Moderna, Catálogo geral, Secretaria de Educação e Cultura, São Paulo, 1961, págs.. 312-314.

-*La fe y la flor; arte de las antiguas Misiones del Paraguay*. Centro de Estudos Brasileiros, Asunción-Paraguay, setiembre 1977 [Catálogo].

Boff, Claudete 2005 *Imaginária guarani: o acervo do Museu das Missões*. Santo Ângelo, CCM/URI - EDIURI.

Blujaki, Agustín, “La orfebrería religiosa antigua del Paraguay”, *El barroco paraguayo*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, págs. 29-34.

Escobar, Ticio,

-*Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, 2 tomos, Centro Cultural Paraguayo Americano, Asunción, 1982-1984, págs. 312, 370 [Colección de las Américas 1].

-“El barroco misionero: Lo propio y lo ajeno”, en García Sáiz, María Concepción (Dirección), *Un camino hacia la Arcadia; Arte en las Misiones jesuíticas de Paraguay*, Madrid, 1995, págs. 71-80.

Frings, Paul y Übelmesser, Joseph, *Paracuaria. Die Kunstschatze des Jesuitenstaats in Paraguay. Tesoros artísticos de la República Jesuita del Paraguay. Arts Treasures of the Jesuit Republic of Paraguay*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz, 1982,

Furlong, Guillermo,

-*Artesanos argentinos durante la dominación hispánica*, Huarpes, Buenos Aires, 1946, (= Cultura Colonial argentina 5).

-*José Cardiel y su Carta relación (1747)*, Librería del Plata, Buenos Aires, 1953.

Misiones y sus pueblos de guaraníes, Buenos Aires, 1962, págs.. 493-527.

García Sáiz, María Concepción (Dirección), *Un camino hacia la Arcadia. Arte en las Misiones jesuíticas de Paraguay*, Secretaría de Estado de Cooperación Iberoamericana / AECI, Ministerio Español de Asuntos Exteriores, Madrid, 1995.

Garcá Sáiz, M.C. y De Andrés, María Jesús, *Un camino hacia la Arcadia; Arte en las Misiones jesuíticas de Paraguay*, Madrid, págs. 115-238.

Ladeira, Maria Inês,

Jaguata pyau: A terra onde pisamos [video]. CTI, São Paulo, 1998.

Latorette Bo,

El barroco en el mundo guaraní, Ediciones Fotosíntesis, Asunción, 2004.

Maeder, E. J. y Gutiérrez, R., "La imaginería jesuítica en las misiones del Paraguay", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, N° 23, Buenos Aires, 1970, págs. 90-114.

McNaspy, Clemente y Blanch, José María, *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607-1767*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1988. En inglés: *Lost Cities of Paraguay: Art and Architecture of the Jesuit Reductions, 1607-1767*, Loyola University Press, Chicago, 1982,

Melià, Bartomeu, S.J., "La vida en las Reducciones jesuíticas de Guaraníes o el uso perfecto del tiempo", *El barroco paraguayo*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, págs. 10-14.

Montoya, Antonio Ruiz de,

-*Conquista espiritual...*, Estudio preliminar y notas: Dr. Ernesto J.A. Maeder, Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, Rosario, /1639/ 1989, 296p.

-*Apología en defensa de la doctrina cristiana escrita en lengua guaraní*, Asunción-Lima, 1996.

Museo Histórico Nacional, *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, Tomo I, Ministerio de Educación de la Nación; Dirección general de cultura, Buenos Aires, 1951. [Ver;III.-Misiones jesuíticas, págs. 124-128].

Oliveira, Lizete Dias de, *Iconografía Missionéira (Um estudo das imagens das reduções jesuítico-guaranis)*, [Dissertação de Mestrado], PUCRS, Porto Alegre, 1993, 179p.

Plá, Josefina,

-*El grabado en el Paraguay*, Alcor, Asunción, 1962. 40 p.

-"Los talleres misioneros (1609-1767). Su organización y funcionamiento", en *Revista de Historia de América*, 75-76, Madrid 1973, pp. 9-56. También: "Los talleres misioneros". En García Sáiz, María Concepción (Dirección), *Un camino hacia la Arcadia. Arte en las Misiones jesuíticas de Paraguay*, Secretaría de Estado de Cooperación Iberoamericana / AECL; Ministerio Español de Asuntos Exteriores, Madrid, 1995, pp. 81-106.

-*El barroco hispano-guaraní*, Editorial del Centenario S.R.L., Asunción, 1975, 276 pp. y 20 planchas. Bibl. .

-"Apuntes para una aproximación a la imaginería paraguaya", en *Suplemento Antropológico*, Vol. XX, N° 1, Asunción, 1985, pp. 257-327.

-"El ambiente cultural en las Reducciones", *El barroco paraguayo*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, págs. 24-28.

Pusineri Scala, Carlos Alberto,

"Las colecciones de arte barroco en el Paraguay". *El barroco paraguayo*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, págs. 35-39.

Quevedo, Roberto,

“Arquitectura y pintura en el barroco paraguayo”, *El barroco paraguayo*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1977, págs. 15-23.

Ribera, Adolfo Luis y Schenone, Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Universidad, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 1948, 320p.

Ruiz Nestosa, Jesús,

[Fotografías-], en García Sáiz, María Concepción (Dirección), *Un camino hacia la Arcadia. Arte en las Misiones jesuíticas de Paraguay*, Madrid, 1995.

Solá, Miguel,

Las misiones guaraníes. Escultura, pintura, grabados y artes menores, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1946, 36 p. y LXXX láminas.

Sustersic, Bozidar Darko,

“Imaginería y patrimonio mueble”, en ICOMOS-UNESCO, *Las Misiones jesuíticas del Guayrá*, Manrique Zago Ed., Buenos Aires-Verona, 1993, p. 155 -186.

“María-Luna y las maracas del friso de Trinidad: un ensayo de interpretación de las artes visuales de las Misiones guaraníes”, en B. Melià (ed.), *Historia inacabada, futuro incierto*; VIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas, CEPAG, Asunción, 2002, pp. 357-391.

Templos jesuítico-guaraníes, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 2005, 272p. + 49 lám.

Torre Revello, José,

“Un envío de imágenes con destino a las misiones jesuíticas”, en *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, año 1, N° 1, 1939, pp. 25-32.

Trevisan, Armindo y Souza, Luis Antônio de,

Os Sete Povos das Missões. A terra, a gente, os ofícios, a arte, a vida e o esplendor de uma civilização indígena-jesuítica no Brasil, Riocell, Guaíba, 1984.

“Assimilação e originalidade na escultura missioneira”, *Revista Cultura Brasileira*, 10 (15) jul/dez, 1980, pp. 18-44.

Vieira, Mabel Leal y Coutinho, Maria Inês,

Inventário da imaginária missioneira, Canoas, La Salle, 1993. 88 p., ilus.

EL ETERNO DESTELLO

Gabriela Siracusano

Permítanme cometer una operación arriesgada. Para los historiadores del arte, las asociaciones simbólicas entre imágenes y palabras suelen ser un motivo crucial de debate, y no acostumbra ser bueno tender lazos forzados entre ellas. Sin embargo, la conmoción visual que ha provocado en mí el conjunto de imágenes religiosas presentes en la colección del Museo del Barro me impulsa a hacerlo, con la esperanza de avivar algunos acercamientos hacia obras tan heterogéneas pero, a su vez, tan cercanas entre sí.

En la jerga marítima, el “fuego de Santelmo” define un fenómeno por medio del cual la atmósfera, cargada de electricidad después de una tempestad, provoca un destello ígneo y luminoso, visible en los mástiles de las embarcaciones. En el idioma anglosajón, este espectáculo visual recibe el nombre de *corposants*.

Cuerpos santos. Aunque no existe en castellano esta combinación semántica referida a tal suceso, su traducción literal permite avanzar sobre una imagen poderosa signada por la carga de energía en un cuerpo... pero santo?

En efecto, la unión entre energía y cuerpo tiene en la tradición occidental una larga trayectoria definida por un gran arco de prácticas que van desde el culto y la devoción hacia reliquias o imágenes únicas, cargadas de un alto carácter milagroso -es decir, concebidas como capaces por sí solas de accionar de manera efectiva sobre la vida de quienes las veneran-, hasta la producción seriada e industrial de objetos de culto que, para quienes los utilizan, todavía guardan algo de esa energía primigenia.

En el largo período que atravesó el proceso de dominación y evangelización del territorio sudamericano, esto es entre los siglos XVI y principios del XIX (aunque las prácticas de control sobre los pobladores nativos fueron más allá de este marco cronológico), un extenso “regimiento” de imágenes avanzó sobre las conciencias de quienes habitaban llanuras y planicies, montañas y serranías, costas y selvas. De la mano de la palabra, y en consonancia con aquellas acciones tendientes a arrasar o al menos desarticular y resignificar todo régimen de organización anterior, las imágenes -ya sea como grabados; pinturas sobre lienzo, tabla, cobre o vidrio; esculturas exentas o adosadas a los muros de nuevos espacios urbanos y edilicios, entre otras- fijaron, mediante su gran poder didáctico y su aún mayor potestad de seducir a partir de la encarnación de ideas y conceptos, las bases sobre las cuales se asentaría toda acción tendiente a “mover el ánimo” de quienes estaban destinados a ser los nuevos fieles y espectadores.



Crucifijos. Taller popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.

En este sentido, los recursos visuales y retóricos con los que se contaba eran numerosos. La nueva iconografía traía una nueva historia para contar y una nueva manera de hacerlo: personajes y escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento así como de los evangelios apócrifos y otros discursos, eran las piezas de un gran relato que apuntaría, en definitiva, a la presentación de un poder religioso y político a partir del cual se establecía un orden social nuevo, mediante el uso de metáforas, metonimias, comparaciones y toda clase de sinestias. Frente a una presencia *efectiva y reflexiva* de lo sagrado inserta en los cuerpos -vivos o muertos-, en la naturaleza y en los artefactos de los habitantes originarios, la novedad de una retórica visual basada en una presencia *transitiva* de lo sagrado -es decir, fundamentada en la capacidad evocadora de representaciones que no eran *en sí* aquello adorado, sino que debían ser entendidas como *en lugar de* aquello que debía ser venerado- permite dar cuenta de la dimensión de semejante operación simbólica. Hacia ese sentido se dirigían las palabras que Fernando de Avendaño, arcediano de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima y calificador del Santo Oficio, expresaba en uno de sus sermones:



San Miguel Arcangel. Talla de Juan Bautista Rojas. Yaguarón, c.1985. CAV/Museo del Barro.

“(...) y aunque en las pinturas, e imagines, los pintores pintan a San Miguel armado, y con una espada en la mano, no aveis de entender que San Miguel tiene cuerpo, y carne como nosotros, sino que los pintores no pudieran de otra manera pintar un espíritu, no los ojos los pudieren ver, si no lo pintaran como si fuera hombre”¹.

Claridad, visibilidad y materialidad para unos “protagonistas” invisibles que debían ser percibidos y concebidos con los “ojos del alma” como imágenes *verdaderas y buenas* frente a los ídolos *falsos y malos*. Cuerpos transferidos a lienzos mediante formas cargadas de pigmentos, o tallados en maderas en los que policromías variadas y gestualidades patéticas o numinosas contribuían a lograr un efecto que pivotaba entre el ser y el parecer. En el caso particular de la imaginería, que es el tema convocante de estos párrafos, este juego entre materialidad/carnalidad y representación/espiritualidad parece aún más palpable. Su propia tradición cargaba con este signo. Ya el sevillano Juan de Jáuregui, en su famoso *paragone*

¹ Fernando de Avendaño, *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica, en lengua castellana y la General del Inca. Impúgnanse los errores particulares que los indios han tenido. Parte primera*, Impreso en Lima, por Jorge López de Herrera, Impresor de libros, en la Calle de la cárcel de Corte. [manusc. 1648]. Sermon séptimo. Que declara la creación de los ángeles; pág. 77.

titulado *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, ponía en boca de la Escultura las siguientes palabras, en respuesta a lo esgrimido por la Pintura:

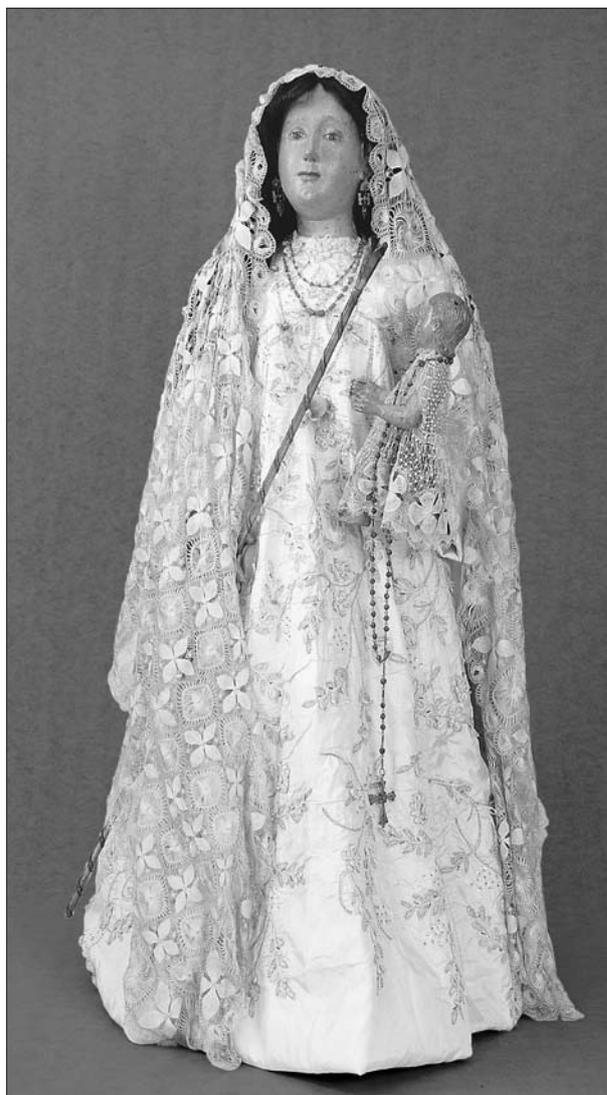
*“También si mi origen vano
Fue algún ídolo profano,
Ya imitan hoy mis sinceles
Al Dios trino, al Dios humano,
Con mil simulacros fieles.*

*Yo soy bulto y corpulencia,
Y tú, un falso parecer;
Y así te eccede mi ciencia
Con la misma diferencia
Que hay del parecer al ser”².*

La delgada línea que las separaba de los falsos cuerpos de reflexividad máxima -en tanto cuerpos simulados capaces de conmover y arrobar los espíritus, pero a su vez de activar una energía sanadora o milagrosa- hacía que no resultara extraña, aunque sí enteramente “peligrosa”, la aparición de confusiones sobre dicha condición. La *Doctrina Christiana*, elaborada en 1584 como consecuencia del III Concilio Limense, manifestaba claramente este temor, cuando instruía acerca de los argumentos muchas veces procedentes de boca de los nativos:

“Que como los christianos tienen ymagenes y las adoran, assi se pueden adorar las guacas, o Ydolos o piedras que ellos sostienen. Y que las ymagenes son los ydolos de los christianos”³.

Dispuestas para ser exhibidas en altares, retablos u hornacinas de iglesias, capillas y conventos -como también en procesiones-, estos objetos de culto reponían con su portentoso simulacro aquello que la palabra sentenciaba en los ecos sonoros de los sermones y cánticos. Su ingreso en los espacios domésticos y privados no escapó a esta dinámica, reproduciendo mediante rezos y lecturas en voz baja similar devoción, aunque existen indicios de una convivencia de antiguas y nuevas ritualidades. A su vez, su condición material sostenida por sus maderas -a veces también piedra-, telas encoladas, cabellos



Virgen del Rosario. Imagen de bastidor. Taller posjesuítico. s. XIX. CAV/Museo del Barro.

² Juan de Jáuregui, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos en estas artes*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618.

³ *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confesionario y otras cosas necesarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente. Instrucción contra las ceremonias y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su Infidelidad. De los errores contra la Fe Catholica, en que suelen caer algunos Indios*, cap.VI, Lima, 1584, pág. 5.

naturales, ojos y lágrimas de vidrio o de piedras preciosas o semipreciosas incrustadas o simulando gotas de sangre, ponían en el límite del “parecer” estas representaciones. Son numerosas las fuentes que exhiben esta ambivalencia, al punto de generarse situaciones en las que la imagen cobraba “vida” por acción divina frente al peligro de caer en idolatría y manifestaba su condición sagrada a partir de sus propios materiales. Tal es el caso que relata en 1657 Bernardo de Torres, de la Orden Agustina, cuando varios indios -tratando de congraciarse con el demonio que les pedía adorasen una trinidad de tres huacas- destrozaron una imagen de un Cristo, para luego echarla al fuego. Mientras ardía,

“(...) quedaron atonitos de verle. Caso raro! Vieronle de pies a cabeza lleno de ampollas y cardenales como si fuesen de cuerpo vivo, y sobre carne verdadera entre sombras de muerto. Comenzaron todos a temblar de miedo, pareciendoles que avia de manifestarse su delito, y llegar a noticias el cura, que avian azotado y maltratado al santo Christo, y consultaron que harian para que no se supiesse. Pareciole al Cazique seria el medio mas conveniente buscar un pintor para que le encarnasse de nuevo, y con el sobre puesto barniz ocultasse las llagas. Buscole con cuidado, traxole a su casa, entregole el santo Christo, y el Pintor, que era Indio como ellos, le puso el encarne, pero no fue bastante esta diligencia para su intento: porque le fueron descubriendo los cardenales, y retirandose los colores a los pequeños espacios que entre ellos quedaban”⁴.

Angel. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



⁴ Bernardo de Torres, *Cronica de la Provincia peruana del orden de los eremitanos de S. Agustin nuestro padre: dividida en ocho libros por este orden. Los cuatro primeros reducidos a suma en un Epitome, o compendio del Tomo primero, añadido al segundo, para complemento de la Historia. Los otros quatro ultimos contenidos en el Tomo segundo, que es el principal desta obra, y el primero en orden.* Imprenta de Iulian Santos de Saldaña, Año de 1657, Libro II, cap. XXXIX, Lima, pág. 424.

Aún sin caer en extremos como lo relatado, la imaginería religiosa acostumbró cargar con esta doble dimensión, que, en el caso de América, se fundió con los usos y funciones que muchas de sus representaciones -como también sus materiales- tenían en antiguas prácticas, anteriores a la llegada de los españoles.

Entre todas estas producciones, el caso de tradición imaginera en las reducciones jesuíticas y franciscanas en el Paraguay, junto con su posterior desarrollo -en diversas direcciones- en los años siguientes a la expulsión de los jesuitas, con una presencia que alcanza hasta nuestros días, merece algunas reflexiones.

Debemos tener presente, en principio, que el accionar de las órdenes regulares, como la franciscana y la jesuítica, se desarrolló dentro del sistema de reducciones. La reducción, que desde los tiempos del Virrey Toledo sirvió a los fines de contrarrestar el poder de los encomenderos, a la vez que proveyó de una nueva forma de explotación de la sociedad indígena en beneficio de la economía española, fue asimismo la manera de concentrar en pueblos de indios las labores de evangelización. La Provincia Jesuítica de Paracuaria supuso llevar a cabo la realización de los objetivos de la Compañía: crear el Reino de Dios en la Tierra, en sintonía con los designios reales, no exento esto de aspiraciones utópicas. Fueron, en este sentido, eficaces a la hora de controlar a las etnias renuentes a la autoridad colonial y también un muro de contención frente a las incursiones de los bandeirantes paulistas⁵.

Dentro de este panorama es que se desarrollaron las actividades vinculadas con la fabricación de imágenes, en talleres en los que padres coadjutores de diferentes procedencias comenzaron una labor de enseñanza de dicho oficio a los indígenas reducidos. Según sabemos por los inventarios, los materiales de los que disponían para realizarlas eran variados: maderas de cedro, cinceles, escuadras, lancetas, martillos de "fierro", aceites, resinas, yeso, pinceles, tenazas y limas, cajuelas con polvos de colores, vidrios de Cochabamba, miel de abeja, planchuelas de plomo y de plata, hojas de oro, abalorios, esmeraldas y perlas, romanas, balanzas, lancetas y piedras de moler, entre otros.

Por supuesto, no faltaban los libros que relataban las historias de los personajes a representar, así como los conjuntos de estampas, pinturas y esculturas europeas que sirvieron como modelos a seguir. Las *artes* o manuales que circulaban por los territorios de dominio español también funcionaban como control para la representación de una iconografía tan variada como plegada a una retórica barroca. Los jesuitas, profundos conocedores de dicho vocabulario visual y de la necesidad de su presencia en las labores didácticas y de evangelización, promovieron estas labores así como su difusión dentro de sus dominios. Por ríos y por tierra, imágenes de la Inmaculada Concepción junto con diversas advocaciones marianas, Cristos crucificados y yacentes, santos y santas de gran devoción, la Santísima Trinidad, ángeles como San Miguel en su lucha contra el demonio, entre tantos otros, junto con los ensambles de retablos enteros, mobiliario religioso e instrumentos musicales, se trasladaban desde estas grandes "fábricas" para suplir las necesidades de centros como Córdoba o Buenos Aires. Todo apuntaba a la exaltación del triunfo de la fe en pos de la Salvación Eterna. Los modelos, como ya dijimos, sufrieron diversas variantes. Desde los primeros tiempos, en los que junto a las propuestas como la del P. Berger, asoma por primera vez la impronta indígena

⁵ Ver Enrique Tandeter (dir.), *La sociedad colonial*, Colección Nueva Historia Argentina, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000; José Emilio Burucúa, (dir.), *Arte, sociedad y política*, Colección Nueva Historia Argentina, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.



Crucifijo. Taller posjesuítico. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

guaranítica, para luego dar paso al legado del verismo castellano y sevillano. Luego, con la llegada del P. Brasanelli, la influencia centroeuropea se hará notar, para culminar con la consolidación de una escuela imaginera guaranítica, para fines del siglo XVIII⁶. Pero todo esto no podría completar la significación y trascendencia de esta tradición si no hiciéramos mención a esa sutil alquimia que se generó entre estos ideales, y las vivencias y concepciones de los aprendices, oficiales y maestros indígenas, quienes con sus manos, su ingenio, creatividad y una herencia ritual/estética/visual distinta pero al mismo tiempo capaz de resignificarse, contribuyeron a su realización. Reconocidos desde fuentes tempranas como excelentes copistas -aquí cabe recordar que esta categorización no estuvo alejada de connotaciones peyorativas y se inserta en la polémica original/copia-⁷, los tallistas indígenas otorgaron a estas imágenes *verdaderas* un aliento identitario que, al compás de las necesidades, las funciones, los tiempos, y lejos de entenderlo como puro e inamovible, logró en su propio cambio sentar la huella de una mirada distinta. Hablamos aquí entonces no de asimilación, sino de una genuina apropiación activa de formas y conte-

nidos, según las más diversas condiciones de existencia. Apropiación incluso de los materiales, muchos de los cuales ya tenían una significación previa para estos habitantes nativos.

El cedro, o mejor dicho la *cedrela fissilis*, utilizado en gran parte de las obras, es el mítico *ygary*, “árbol sagrado del que fluye la palabra” según bien señala Ticio Escobar⁸. Su madera, la misma que hoy es usada por los artesanos guaraní para las tallas zoomorfas llamadas *kagka* y *ta’anga*, sirvió como soporte para la construcción de gran parte del imaginario jesuítico y franciscano. Tallado y luego aparejado con yeso y bol rojo, se le aplicaba tanto oro como colores, a los que recibía muy bien para su policromado y estofado.⁹ Fuentes como la del padre José Sánchez Labrador permiten identificar esta y otras especies que eran seleccionadas por los artífices para imágenes, retablos, púlpitos, rosarios, balaustres, etc. Entre ellas podemos mencionar algunas tales como *tembetary guazú*, *añangapiry*, *arazay*, *querandy*, *yuaty*, *ibiraucay*, *guaribay* -“bello para hacer manos”-, el *curiy* y el pino brasileiro o árbol de

⁶ Para la periodización de estas etapas ver Darko Sustersic, “El ‘insigne artífice’ José de Brasanelli. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes”, en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Sevilla, UPO, 2002. Ver también Josefina Plá, “Apuntes para una aproximación a la imaginería paraguaya”, en *Obras Completas*, Vol. II, ICI-RP Ediciones, Asunción, 1988-1990.

⁷ Ver Gabriela Siracusano, “Una cosa es copiar y muy otra es engañar. Tensiones y consecuencias de un episodio judicial en la Lima del siglo XVII”, en *Original-copia... original? Actas del III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*, CAIA, Buenos Aires, 2005, págs. 31-39.

⁸ Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Museo del Barro/RP Ediciones, Asunción, 1993, pág. 55.

⁹ Ver Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone. *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1948.

las Misiones. Sobre este último, en la segunda mitad del siglo XVIII, el padre José Guevara advertía sobre su cualidad de transpirar un esmalte natural de color purpúreo si la talla era expuesta al calor. Tal vez este detalle entre en consonancia con las múltiples fuentes escritas durante el período colonial en las que se menciona la capacidad milagrosa de muchas imágenes que, a la luz de velas y cirios, “sudaban sangre” activando, ante fieles y espectadores, esa reflexividad que mencionáramos anteriormente.¹⁰ Este aspecto que liga materialidad y práctica ritual nos conduce a mencionar otros materiales que también fueron necesarios para producir estos “cuerpos” cargados de fervorosos sentidos.

Como sabemos, los talleres de las misiones guaraníicas tuvieron acceso a una gran provisión de materiales para la pintura tanto de sus lienzos como de sus tallas. Los diarios, informes, listas de mercaderías, inventarios y relatos que han subsistido exhiben la abundancia de pigmentos, colorantes y resinas con los que contaban. Las rutas que estas sustancias recorrían eran tanto transatlánticas como vernáculas. Sobre las piedras de moler y en los frascos y escudillas dispuestos en los talleres se desplegaban colores finos, como el azul de prusia, añil, azurita, cardenillo, albayalde, oropimente, bermellón, almagre, azarcón y carmín, junto con ocre y tierras.

Manuales como el de Francisco Pacheco y un género tan difundido en la época como lo fueron los libros de secretos debieron de haber sido lectura obligada a la hora de dominar estos elementos y conquistar sabias mezclas. Sus recetas y avisos guiaban las maneras en que debían realizarse encarnaciones y demás tratamientos de las diversas partes -mantos, alas, túnicas, etc-. Probablemente, en dichos espacios debieron de haber resonado consejos como éste:

“Si la encarnación ha de ser hermosa, se temple con bermellón sólo, y si más tostada, se le puede echar buena almagra y ocre a olio; y si los ojos, cejas y boca se abren en fresco, será mejor, porque todo se seca y queda igualmente con lustre y, si no hay tanta destreza en esto, se abren después de seca la encarnación”¹¹.

Cada detalle, cada gesto, guardaba el secreto de su factura, y los materiales -muchos de larga tradición occidental y otros imbuidos de múltiples sentidos y usos vernáculos- ofrecían su



San Joaquín. Taller jesuítico. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

¹⁰ José P. Guevara, S.J., *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, en *Anales de la Biblioteca* [c.1764], Tomo V, Buenos Aires, 1908, pág. 72.

¹¹ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 496.



Virgen Dolorosa. Taller franciscano. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

propia carga simbólica. Así, los rojos aplicados en rostros, manos y pies, heridas y vestimentas de las imágenes, arrastraban algo más que su cualidad tintórea. El bermellón, un sulfuro de mercurio, es uno de los que encerraba esta doble simbólica. Además de sus vínculos con la economía de la plata -en tanto el mercurio o azogue colaboraba en los procesos de amalgamación del metal preciado-, ya el jesuita José de Acosta había advertido sobre su condición sagrada desde tiempos romanos: tenía la facultad de teñir los rostros de imágenes de dioses y de aquellos héroes muertos en batalla¹². En la Sudamérica colonial esta práctica también parece haber estado ligada a la pintura corporal de las culturas nativas con propósitos guerreros, festivos o sagrados. Tal como sucede con otros pigmentos y colorantes, su terminología y simbología se funde y confunde con otros colores animados de similares características, como el minio, la hematita (almagre) o la bixa orellana. Esta última, también conocida como achiote o urucú, permitió el surgimiento del término “embijarse” para significar la práctica ritual de pintarse los rostros y cuerpos. El fruto de este arbolillo era el que brindaba el color

rojo encendido, y el padre Bernabé Cobo incluso mencionaba esta función junto con aquellas cercanas a la curación de los cuerpos:

“(...) con el solían los indios untarse el cuerpo, que ellos llaman embijarse, y por eso en algunas partes llaman Vija a esta planta. (...) Es el achiote acomodado para los pintores, y no es menos provechoso para el uso de la medicina, porque cura las cámaras de sangre, provoca la orina y mitiga la sed”¹³.

En las culturas guaranícas, el *uruku* o *yruku* para los chiripá y los pañacompañía todavía hoy las prácticas de coloración facial con sentido festivo e implicancias míticas femeninas¹⁴. El almagre o hematita era otro de los polvos utilizados de manera basta en las pinturas y esculturas, dado su bajo costo. De base férrica, este color rojo anaranjado también poseía propiedades curativas y reconocía usos estéticos y rituales en la pintura corporal en toda el área sudamericana, ofreciendo como la bixa deslizamientos de sentido desde el material hacia los cuerpos: “*Salieron almagrados los rostros, brazos y peirnas y todo el cuerpo de diversos colores (...)*”, comentaba

¹² José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias. En que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gobierno, y guerra de los Indios*, Biblioteca Americana, 1940 (1591), pág. 251.

¹³ Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, 1ª edición, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, L.VI, cap. XLVIII, Sevilla, 1890, pág. 52. *Del Achiote*.

¹⁴ Ticio Escobar, Op. cit, pág. 103.

¹⁵ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, Tomo II, cap. XIV, FCE, México, 1995 (1609), pág. 452.

el Inca Garcilaso¹⁵. Aún hoy, las comunidades Jesudi del Paraguay lo utilizan bajo la denominación *kuudé* para la pintura corporal entre los jóvenes solteros en la fiesta de *Hobedeĩ*¹⁶.

Otra sustancia como el *ñandypa*, color azul de la especie *sorocea bonplandii*, se halla relacionada con los héroes culturales de *Avá-Nandí* y *Hyapugasúva*, vinculada con la figura mítica del “resplandor azul de los ojos”. No resulta ajeno señalar que los azules, utilizados para cielos o mantos como los de la María o Dios Padre en la pintura e imaginería colonial, cargaban con la “responsabilidad” de generar estas atmósferas numinosas, en las que el resplandor y el brillo jugaban un papel fundamental. A su vez, es frecuente encontrar en documentos coloniales la presencia del color azul vinculada con la vestimenta e iridiscencia de personajes sagrados y míticos. Para el caso específico del área guaranítica debemos recordar la importancia que revestía

el color como cromatismo desplegado en las fiestas y ceremonias por medio del uso de flores -utilizadas en tiempos reduccionales en arcos y andas-, y del arte plumario. Diademas, penachos, ceñideros, gargantillas, pectorales y faldellines fabricados a partir de plumas policromáticas de pájaros habitantes de una naturaleza saturada de sacralidad funcionaban como elementos insertos en un universo estético-ritual que definía formas de sociabilidad. Tal como se ha estudiado para el área andina, poder, jerarquías y organización social encontraban sus límites a partir de este espectro cromático¹⁷. En esta dinámica visual-ritual, el exceso de numen no alcanza sólo la percepción en su dimensión cromática, sino también en su dimensión material. Estas sutiles y volátiles plumas de pájaros, muchas veces considerados sagrados, activaban por sí mismas dicha presencia. Es verdad que la imaginería religiosa no evidencia su uso, pero también es cierto que en fiestas y procesiones -tal como lo indican las Cartas Anuas- participaban de este universo imposible de soslayar. En este sentido, sería lícito suponer que no se trató de una simple operación de superposición de códigos -la tradición iconográfica cristiana y los propios manuales los definían de manera contundente-, sino de una apropiación y resignificación activa por parte de sus protagonistas -tanto catequizadores como catequizados-, de acuerdo a mutuos intereses de convivencia y acomodación a sensibilidades distintas.

Asimismo, esta capacidad de los colores de exceder, de desbordar los límites de lo puramente material, se hacía presente en otra función, de la que sí participaron muchas de las tallas creadas en los talleres de las misiones. Me refiero a la función curativa. Bálsamos, resinas,



Jeguaka. Corona ceremonial paĩ tavyterã. c. 1980. CAV/ Museo del Barro.

¹⁶ Ticio Escobar, *Op. cit.*, pág. 114.

¹⁷ Aun hoy, esta obsesión por el color permanece activa en las comunidades indígenas, tal como lo ha expuesto Ticio Escobar en su libro *La Maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo*, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción, 1999, pág. 77.



Sansón. Talla popular. s. XIX. CAV/Museo del Barro.



Coronación de Santa Rosa de Lima. Talla de Cándido Rodríguez. Capiatá, CAV/Museo del Barro.

pigmentos y colorantes que circulaban por las manos de sus artífices para dotarlas del brillo y color como simulacros, también eran molidos en morteros y guardados en frascos en los almacenes de las boticas de las reducciones. Tal como señalamos para el caso del bermellón, la hematita, el minio o azarcón, la malaquita y el cardenillo, el oropimente y el bol arménico -entre muchos otros- eran concebidos como capaces de sanar males tales como las hemorragias, los humores melancólicos, la peste en sus múltiples apariciones, o las hemorroides... Resinas, gomas y bálsamos como el incienso, la sandaracca, el mangaysy, la trementina, el copal, el bálsamo de Pará, goma elemí, la sangre de drago, o el bálsamo de aguaribay o de las Misiones, eran la base de barnices, lacas y resinatos aplicados para una carnación mate o a pulimento -a fuerza del pulido de vejiga- o para lograr un buen estofado; pero también ofrecían la facultad de sanar los dolores del cuerpo. Félix de Azara así lo testimoniaba respecto del aguaribay, el que como otros materiales de la pintura (añil, grana, etc.) parece haber formado parte de las especies tributarias:

“En las misiones de los jesuitas, y sobre todo en las del Uruguay, se encuentra en abundancia el aguaribay. (...) Cuando se las frota [las ramas] sale un líquido pegajoso, cuyo olor se parece al de la trementina. (...) Cincuenta arrobas de hojas producen una de bálsamo. Cada uno de los pueblos de indios del país en que se produce este árbol está obligado a proporcionar cada año dos libras al menos, con destino a la botica del Rey en Madrid. (...) Se le llama ordinariamente cúralotodo, porque para todo se le encuentra bueno.”¹⁸

¹⁸ Félix de Azara, *Viajes por América Meridional*, t.I, cap. V, Elefante Blanco, Buenos Aires, 1998, págs. 101-102.

En una maravillosa alquimia que fusionaba la farmacopea de tradición galena con aquella viva en las culturas nativas, estos y otros materiales se unían a maderas nobles para dar “vida” a esculturas que ofrecían en muchos casos la “terapéutica del cuerpo y del alma”. Son muchos los testimonios que relatan la facultad de cruces e imágenes de santos para sanar pestes y dolencias (generalmente asociadas a prácticas pecaminosas), ya fuera a partir del tacto, la contemplación o incluso la ingestión de los polvos de sus ralladuras¹⁹. Extraña operación que nos lleva a reflexionar, como al comienzo de estos párrafos, sobre los matices y estrategias de la representación religiosa y nos devuelve listos para posar nuevamente la mirada sobre las imágenes que dispararon mi interés.

* * *

Tal vez un giro imaginario en espiral sea el camino más conveniente para contemplar algunos senderos por los que transitan las tallas que forman parte de este bello *corpus* del Museo del Barro, en pos de reconocer huellas cruzadas de muchas de las significaciones ya

Eva y Adán. Talla de Cándido Rodríguez. Capiatá, c. 1999. CAV/Museo del Barro.



¹⁹ Ver Gabriela Siracusano, *El poder de los colores*, cap. IV, FCE, Buenos Aires, 2005. También Elianne C. Deckmann Fleck, *Las reducciones jesuítico-guaraníes. Un espacio de creación y de resignificación. (Provincia jesuítica de Paraguay. Siglo XVII)*, Publicada en la web, <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/Reducoes.pdf>.

mencionadas. La gestualidad y persistencia iconográfica de las más actuales -siglo XX- quizás habiliten este itinerario atrevido. Y es que aquellas concebidas como arte popular de culto doméstico, cuyo desarrollo se sabe como paralelo al arte oficial de las misiones jesuíticas a partir de fines del siglo XVIII hasta nuestros días, nos hablan de una persistencia, una voluntad de sentidos y formas macizas simplificadas que recuperan no sólo aspectos de aquel oficio de tallistas rurales comprometido con la presencia franciscana y el de los *santo apoháva* diseminados por los *táva* a partir de la expulsión de los jesuitas, sino también las marcas estéticas de la sensibi-

Santa Librada. Talla de la familia Páez. Tobatí, c. CAV/Museo del Barro.



San La Muerte. Talla de Cándido Rodríguez. Capiatá, c. 1970. CAV/Museo del Barro.

lidad guaraní. Sus motivos recorren pasajes del Nuevo y Antiguo Testamento, así como manifiestan la devoción hacia ciertos santos. Entre ellos, Adán y Eva, San Miguel en lucha contra el demonio, la Dolorosa, San Francisco Solano, San Cristóbal, San Juan Bautista, Santiago Matamoros o Santa Rosa, conviven con aquellos que parecen desafiarlos en popularidad: San La Muerte, San Son, San Judas, Santa Librada...y hasta el demonio mismo.²⁰ Macizos, cuadrangulares y frontales, tienden un arco en el tiempo con figuras del ámbito franciscano -aquellas Inmaculadas de grandes ojos y pliegues verticales- donde la mano indígena cobró una mayor libertad de acción. Sin embargo, la austera síntesis formal que estas tallas lograron se transforma en belleza jocosa, festiva y hasta irónica en las nuevas representaciones, mostrando ese otro costado autóctono ligado a la música, la danza, la fiesta, como celebraciones comunitarias. Sus esmaltes lustrosos y sintéticos revelan también un lenguaje material nuevo sobre este sincretismo de mitos populares e historias ancestrales.

²⁰ Agradezco a mi amigo y colega Gustavo Tudisco, jefe de investigación del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" de Buenos Aires, la información brindada sobre estas y otras devociones.

Dentro de la devoción presente en altares familiares, la imagen de San La Muerte o el Señor de la Buena Muerte -de gran popularidad en las provincias argentinas de Corrientes, Misiones, Chaco, Formosa y, por supuesto, amplias zonas del Paraguay- cumple con las funciones de proveer amor y buena suerte. De palo santo, huesos o incluso sobre la piel, su imagen se presenta de pie con la guadaña o sentado con la mano sobre su mandíbula, remitiendo tal vez a una derivación profana del culto al Señor de la Humildad y la Paciencia (del cual nuestro *corpus* exhibe un bello ejemplar). Otro tanto podemos decir de San Son, patrono de los hacheros correntinos. Montado sobre un león, es símbolo de fortaleza. Su iconografía se retrotrae a aquella del héroe bíblico, juez de Israel, dotado de gran fuerza física, quien, como Hércules, fue considerado como una prefiguración de Cristo venciendo al demonio. En la Sudamérica colonial su representación aparece en pequeñas esculturas hechas de Piedra de Huamanga, y su vínculo con Hércules parece remitir a las columnas homónimas, insignia real del rey Carlos V que definía los límites de su imperio²¹. Por último, el culto a Santa Librada en toda la zona del litoral merece una atención especial, ya que, a diferencia de los anteriores, es una santa legendaria martirizada en épocas romanas. Su iconografía la muestra crucificada y vestida -elemento que tapa su desnudez-, con los ojos bien abiertos, y se la ha vinculado con los Cristos vestidos prerrománicos bizantinos, la *Wilgefortis* centroeuropea y la imagen del *Santo Volto* de Lucca (Italia). Su historia la presenta como una de las nueve hijas de un rey infiel de Portugal, quienes en secreto se convirtieron al cristianismo. Ante la decisión de su padre de casarla con otro rey infiel, Librada, quien además había hecho voto de virginidad, rogó a Dios que la ayudara. Como respuesta recibió barba y bigotes, hecho que por cierto horrorizó a su pretendiente y provocó la ira de su padre, que terminó haciéndola crucificar²². La talla de nuestro *corpus* no muestra estos atributos masculinos, lo que es muy lógico, ya que ellos se fueron perdiendo a partir del siglo XVI. Para la tradición, es santa intercesora en problemas de fertilidad. Sin embargo,



Virgen de la Inmaculada Concepción. Talla jesuítica. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

²¹ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *La piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano*, Museo de Arte de Lima, Lima, 1998.

²² Ver Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Fundación TAREA, Buenos Aires, 1992. Agradezco al maestro Schenone la asistencia y consejos sobre estas iconografías que tangenerosamente me los brindó en extensas charlas telefónicas.

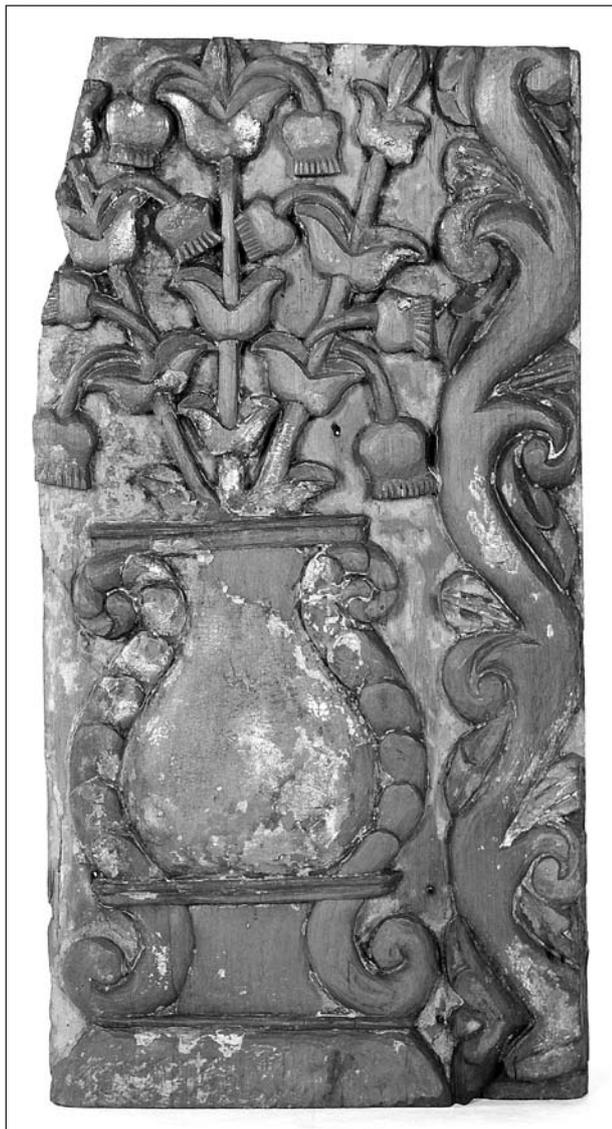
en toda la zona litoraleña se le ruega para que favorezca a los prófugos de la justicia. Resulta interesante señalar que todas estas devociones encuentran un punto de anclaje en su gran popularidad en cárceles y el universo de los marginados. Una ecuación que resume temor, amor, respeto y conveniencia en “cuerpos” a los que se les pide accionar milagrosamente sobre otros cuerpos en dirección a veces opuesta.

Otro diálogo entre nuevas y antiguas figuras, con sus transformaciones, lo vemos en la tradición santera de la representación del arcángel Miguel, iconografía tan transitada durante todo el período colonial en el deseo de mostrar la victoria del bien sobre



San Juan (detalle). Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.

Fragmento de Altar. Taller jesuítico. s. XVIII. CAV/Museo del Barro.



el mal. La tradición posjesuítica lo encuentra con las alas desplegadas, el movimiento de los pliegues de su vestimenta con reflejos y tintes acordes a su condición, venciendo con su espada desafiante a un demonio de tratamiento muy distinto, oscuro, sintético, rústico. Ya en el siglo XIX, su cuerpo se endurece, sus gestos son más rígidos, invaden sus alas la purpurina y los colores bastos, ya no porta una espada sino una cruz. El mal bajo sus pies cobra la fisonomía de un indígena... Una representación popular actual lo muestra, finalmente, en una lucha desigual con un demonio de gran tamaño, con cuernos y alas de murciélago que lo enfrenta con su mirada. Una leyenda que presenta a su escultor y a su pintor nos recuerda una antigua práctica gremial que separaba tareas y funciones, fortaleciendo el lugar social del santero actual frente al frecuente trabajo grupal anónimo en los obradores del pasado.

De las obras producidas en la órbita jesuítica, algunas delatan su compromiso con modelos italianos a partir del tratamiento volátil de los paños junto con la

soltura en los movimientos. Tal es el caso de un *San José* y una *Inmaculada Concepción*, cuya condición material se debate entre la pérdida de capa pictórica original y los múltiples repintes recibidos, dato este último que revela -tratándose de imágenes devocionales- la carga simbólica que todavía hoy exhiben y las diferentes intervenciones que fueron necesarias para mantenerla y activarla.

Asimismo, recordar que estas imágenes, hoy exhibidas en vitrinas, formaron parte de espacios envueltos en la teatralidad de una retórica barroca reformulada en el escenario americano no es un detalle. Aun manteniendo algunos de sus significados, su emplazamiento, la mirada de quienes las gestaron y quienes las veneraban, así como el diálogo que establecían con otras imágenes, son factores perdidos que producen algunos borramientos. Relieves con una policromía casi inexistente, en los que la representación de jarrones, cantutas y formas orgánicas decorativas conviven con sagradas figuras felinas, dan cuenta de una negociación entre la mirada indígena y las necesidades litúrgicas en algún sitio -¿un mueble, una puerta?- hoy ya desmembrado. La imagen de un hombre barbado, con gesto de lamento, recogiendo parte de su vestimenta con una mano pegada a su mejilla y la otra en alto, cobra sentido cuando lo imaginamos participando como San Juan en la escena del Calvario.

Por último, hay otros dos conjuntos de piezas que reverberan en esta colección por su proliferación y las múltiples miradas que en ellas convergen. De un lado, los crucifijos. Del otro, escenas de la Pasión, vírgenes, santas y santos que ocupan ese espacio íntimo, concluso, de alto grado devocional, generado por los nichos portátiles de tradición popular en el culto familiar.

Luego de María -madre, abogada, intercesora frente al Padre de las almas de los fieles desde su desembarco en América-, el culto a la cruz y a Cristo crucificado ha sido uno de los más practicados. Las piezas que conforman este conjunto conjugan la tradición de talla posjesuítica desarrollada por los "hacedores de santos" durante el siglo XIX, con las prácticas de fabricación rural y popular del mismo período hasta la actualidad. Cruces con resabios estilísticos neoclásicos y rococó pintadas con verdes, rojos y falsos dorados muestran las variantes de la crucifixión del Hijo, de la Santísima Trinidad y la escena de su descenso -de la mano de un ángel e indígenas... ¿mujeres?-, entre las más antiguas. Con el correr de los

Espíritu Santo Crucificado. Talla de la familia Páez. Tobatí, c. 1920. CAV/Museo del Barro.



tiempos y los usos, hacen su aparición elementos que introducen aspectos profanos y resignifican los tradicionales: campanas, medallas, figuras zoomorfas, calabazas... aunque se mantiene una simplificación y un esquematismo de antiguas fórmulas. Tal vez en aquella que resume forma y mensaje sintéticos sin desdeñar la permanencia de elementos decorativos -la *Crucifixión del Espíritu Santo*-, encontramos el ejemplo más contundente.

El otro grupo, aquel de los nichos o altares portátiles, se emparenta con la producción de otros países como la de Perú, Bolivia y sus *sanmarkos* o cajas de imagineros.²³ Estos objetos, tan cercanos a los usos cotidianos de las prácticas devocionales, condensan en su materialidad y sus relatos iconográficos la presencia activa de una religiosidad que circuló por espacios interiores de diversos estratos sociales. De formas rectangulares muy simples -aunque algunos revelan resabios de una estética rococó en sus remates-, sus puertas se abren para develar un mundo hagiológico cuya aparición y selección muchas veces depende de las necesidades de los usuarios. En su interior, representaciones pintadas o talladas -como en los crucifijos, su paleta al temple es sencilla- de María, la Crucifixión, el *Via Crucis* o santos patronos, son dispuestas de forma ordenada para asegurar una lectura correcta e inmediata y provocar, mediante sus relatos visuales, la experiencia de la recuperación del espacio sagrado y espiritual.



San Serapio. Talla franciscana. s. XVIII.
CAV/Museo del Barro.

* * *

El recorrido propuesto puede haber resultado meandroso, diagonal o por momentos oblicuo. Intentar abordar este conjunto de obras de iconografías a veces tan cercanas entre sí pero de funciones tan diversas -producto de condiciones de creación y usos tan distantes en el tiempo- prometía discurrir por un camino tan fascinante como inestable. Pero no debemos temer a lo inestable. Es precisamente en ese territorio donde radica la clave para eludir categorías forzadas.

La tradición imaginera permite entrar y salir de estos “cuerpos” rescatando, en cada movimiento, las huellas de un quehacer estético que proveyó, en distintas épocas, alternativas para conjugar modos de ser de la experiencia de lo sagrado. Un campo rico de apropiaciones y resignificaciones por parte de todos sus actores: los que las crearon, los que las veneraron, los que hoy continúan haciéndolo y aquellos que las contemplan en

²³ Emilio Mendizábal Losack, *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, URP-ICPNA, Lima, 2003.

un espacio museológico que privilegia los cruces, los intercambios, las “impurezas” y los desbordes entre el arte popular, el arte indígena y el arte “culto” contemporáneo²⁴.

En cada mirada se renueva esa energía de la que hablábamos al comienzo. Como resplandores, las evocaciones y los conocimientos sobre estas imágenes y sus hacedores se prenden en cada aproximación. Esos “Fuegos de Santelmo” que centellean cuando las condiciones climáticas -en nuestro caso ¿podríamos decir auráticas?- son propicias. En este sentido, me gustaría concluir y volver una vez más a las obras. Una pieza, probablemente de la mano de un *santo apoháva* de principios del siglo XIX, exhibe un santo -su halo lo indica- martirizado en una cruz que reconocemos como la “cruz de San Andrés”. Podía tratarse del apóstol crucificado en Patrás. Sin embargo, un detalle detuvo una interpretación apresurada: de su vientre emerge una cuerda que termina enrollada en un mecanismo circular. Este singular atributo nos condujo a su elucidación: se trata de San Erasmo o San Elmo, quien fue obispo de Formia y predicó en varias provincias romanas durante el siglo III d.C. Luego de sufrir muchas torturas en diferentes oportunidades, murió crucificado mientras le sacaban los intestinos y los enrollaban en un cabrestante. Se lo reconoce como patrono de los navegantes, ya que durante uno de sus suplicios, efectuado en un barco, la presencia divina en forma de destello en los mástiles salvó su vida, generándose la leyenda que hoy conocemos como los “Fuego de Santelmo” o *corposants*. Cómo llegó esa devoción hasta el territorio paraguayo y qué sentimientos activó, no lo sabemos. Lo que sí sabemos hoy es que su imagen todavía conserva las reverberaciones de una historia que, como muchas otras, provocó la necesidad de relatarla, de darle “cuerpo” y de producir, a partir de los intercambios simbólicos más variados, el eterno destello.

²⁴ Ver Laura Malosetti, *Nuevos lugares críticos para el arte latinoamericano. Un acercamiento a la obra de Ticio Escobar*, Asunción, CAV–Museo del Barro, 2004.





Altar privado de culto a San La Muerte. Empedrado, Corrientes, 1999. Foto: Daniel Barreto y Juan Batalla. La zona de Corrientes (Argentina), culturalmente afín a la Región Oriental del Paraguay comparte con ésta este culto, de origen católico e influencias guaraníes.

(página anterior)
Jesucristo
padeciente,
Taller franciscano,
S. XVII, Paraguay.
Foto:
Susana Salerno y
Julio Salvatierra.

Imagen de San La Muerte,
patrono de
fugitivos de la justicia,
presidarios,
prostitutas y amantes
despechados.
Esta devoción ocurre
al margen
del santoral oficial
eclesiástico.
La figura del santo era
honrada en una capilla
popular instalada
en una santería,
hoy desaparecida,
en un barrio
popular de Asunción.
c. 2000.
Foto Osvaldo Salerno.





Curusu Cadete. Culto popular de una cruz funeraria a la que se le atribuyen milagros. El culto de la cruz tiene fuerte influencia guaraní. Asunción, 2005. Foto: José Escobar.

*(página siguiente)
Virgen de la
Candelaria,
Taller jesuítico,
S.XVIII, Paraguay.
Foto:
Susana Salerno y
Julio Salvatierra.*





Figura de Cristo Crucificado. Celebraciones del Viernes Santo, Yaguarón, 2008. Foto: Ticio Escobar.

Escena de pesebre popular realizado con imágenes confeccionadas en cemento por Gilberto González, Luque, 2006. Foto: O. Salerno.





Mujer portando la imagen de un santo durante la procesión realizada en la Fiesta de San Baltasar. Tobatí, 2008.
Foto: Fernando Allen.



Procesión náutica de San Antonio, Río Paraguay, San Antonio, Compañía Caacupé mí, 2004. Foto: Fernando Allen.

Procesión de la Virgen de Tobati, 2005. Foto Rocío Ortega.





Cristo de la Divina Sangre, obra de Juan Bautista Rojas, c. 1987, Yaguarón. Foto: S. Salerno y J. Salvatierra.



*Sacristía del templo de Yaguarón, S. XVIII.
Foto: Fernando Allen.*

*Retablo del templo de Yaguarón, S. XVIII.
Foto: Fernando Allen. (página derecha)*

Escena del taller de Juan Bautista Rojas, Yaguarón, c. 1980. Foto: Osvaldo Salerno.







Altar del Kurusu Jegua ("Cruz adornada"), culto a las cruces funerarias de los parientes, Asunción, 2004. Foto: Ticio Escobar.



Kurusu jegua. Montaje de arbustos y panes de maíz (chipa) levantado como altar de culto de cruces mortuorias. Este ritual tiene orígenes cristianos y guaraníes. Asunción, 2004. Foto Guillermo Faivovich.



La imagen del Cristo de la Columna es honrada en un altar levantado en la calle durante una procesión de Jueves Santo. Itauguá, 2008. Foto: Ticio Escobar.

Ruina del templo de Trinidad. s.f. Foto Fernando Allen.



Virgen de la Presentación, obra de Juan Cancio Páez, Taller popular, Tobatí, Paraguay. c. 1950. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra.







Imagen de San Blas expuesta en el atrio de la Iglesia durante las ceremonias en su honor. Un devoto toma una foto de la imagen del Santo Patrono con un teléfono celular. 3 de febrero de 2008. Foto: Ticio Escobar.

Escena de la festividad en honor de San Baltasar, Compañía 21 de julio, Tobatí, s. f. Foto Fernando Allen.



*(Página anterior)
San Andres,
Taller jesuítico,
S. XVIII, Paraguay.
Foto: Marcial Barni*



*Los santeros Cándido Rodríguez y su hijo Carlos, Capiatá, c. 1980.
Foto: Francisco Corral.*

*La santera Juana de Rodríguez.
Esta artesana, viuda de Cándido Rodríguez,
es la primera mujer que se dedica a la talla
de imágenes religiosas,
reservada a varones
desde los primeros tiempos coloniales.
Capiatá, 2008.
Foto Osvaldo Salerno.*





El santero Zenón Páez, Tobatí, 2008. Foto Arístides Escobar.

Taller del santero Zenón Páez, Tobatí, 2008. Foto Osvaldo Salerno.

