

Ricardo González y Carla Maranguello

Los jesuitas y la ornamentación hispano-indígena en el sur de Perú



Editado en:

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
Puan 480, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

Universidad Católica San Pablo
Quinta Vivanco s/n, Urb. Campiña Paisajista, Arequipa, Perú

Impreso en:

GRAFICA G & C
Av. Pizarro 124 A, Paucarpata, Arequipa

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°2016-09964

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófolo

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria Académica

Sofía Thisted

Secretaria de Hacienda

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Ivanna Petz

Secretaria de Investigación

Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado

Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Transferencia y Desarrollo

Alejandro Valitutti

Subsecretaria de Relaciones

Institucionales e

Internacionales

Silvana Campanini

Subsecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Dirección de Imprenta

Rosa Gómez

Consejo Editor

Virginia Manzano, Flora Hilert;
Marcelo Topuzian, María Marta
García Negroni | Fernando
Rodríguez, Gustavo Daujotas;
Hernán Inverso, Raúl Illescas
| Matías Verdecchia, Jimena
Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia
Gattafoni | Rosa Gómez,
Rosa Graciela Palmas | Sergio
Castelo, Ayelén Suárez

Universidad Católica San Pablo

Prorector para la Persona y la Cultura

Miguel Salazar Steiger

Directora del Centro de las Artes

Fiorella Quintanilla de
Zegarra-Ballón

Jefe Área del Fondo Editorial

Patricia Calvi de Quintanilla

Jefe Área de Publicidad y Medios

Carlos Aguilar Campos

Asistente del Centro

de las Artes

Vanessa Llerena Llerena

Asistente Comercial

del Fondo Editorial

Lucía Galdos Arenas

Asistente de Marketing

Claudia Arias Grupp

Asistente de Diseño Gráfico

Edwin Monteagudo Espinoza

Presentación

Fiorella Quintanilla de Zegarra-Ballón

Directora Centro de las Artes UCSP, Arequipa-Perú

Recorrer la ciudad de Arequipa y darle una mirada al centro histórico, nos ubica inmediatamente en otra época, en un contexto cargado de mestizaje, donde se hace presente de manera particular y muy fuerte la Iglesia Católica, la evangelización, la integración intercultural, la naturaleza, la presencia de la cultura hispana, americana y andina.

Podemos observar tesoros arquitectónicos de la época colonial, manifestados principalmente en sus iglesias, conventos y monasterios, así como en las casonas señoriales. La Catedral completa los monumentos religiosos de la Ciudad Blanca, denominada así por la blancura del sillar luego de su fundación el 15 de agosto de 1540.

La ciudad se erige en las faldas del Volcán Misti. La ausencia de madera y los frecuentes movimientos telúricos, obligaron la construcción en base al sillar; piedra volcánica, blanca y porosa que facilita la talla para las labores ornamentales.

La Plaza de Armas está rodeada por tres portales. Frente al portal de la Municipalidad se aprecia la Catedral, cuya arquitectura y diseño llama la atención por ofrecer una fachada lateral, que ocupa todo el lado norte de la plaza luciendo su hermosura y coronando el espacio con dos imponentes torres blancas.

En lado sur-este de la plaza encontramos la Iglesia de la Compañía de Jesús, donde Ricardo González Marchetti, a través de la fotografía, estudia detenidamente la influencia americana en la ornamentación Jesuítica. Allí se aprecian hermosos retablos de madera tallada, cubiertos con pan de oro y variedad de pinturas donde destaca “La

Virgen con el Niño” del pintor italiano Bernardo Bitti; ubicada en el altar mayor, uno de los más bellos de las Iglesias de Arequipa.

En la antigua sacristía, hoy Capilla de San Ignacio o Capilla Sixtina de Arequipa, apreciamos murales policromos que muestran flora y fauna tropicales.

González Marchetti ha dedicado especial interés a la investigación de imágenes y al uso de signos plásticos en relación o no con el aspecto narrativo y su denotación doctrinaria; y a la iconografía ornamental de las iglesias del sur peruano, poniendo especial acento al uso de los motivos americanos en lugar de los ornamentos europeos; pues al parecer de González, la materialización arequipeña tradujo los elementos tradicionales, a términos propios del entorno, recurriendo al permanente contacto y sacralización de la naturaleza en la cultura religiosa andina.

La muestra “*Los jesuitas y la ornamentación hispano-indígena en el sur del Perú*” ofrece una exhaustiva investigación y sucesión de fotografías y detalles de las Iglesias de La Compañía de Arequipa, Santa Cruz de Juli y San Juan Bautista de Juli, donde el ojo y la pluma del Dr. González han desarrollado un cuidadoso trabajo a fin de ilustrarnos de la presencia evangelizadora de los Jesuitas y su influencia en la región sur.

Ricardo González es Licenciado en Artes por la Universidad de Estocolmo, Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Máster en Letras por la Universidad Autónoma de México.

Nota: La muestra se replicará en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la ciudad de Buenos Aires, en el mes de noviembre de 2016.

La ornamentación arquitectónica jesuítica en el sur de Perú desde 1650

Cuando en 1654 se celebró el contrato entre el rector de la Compañía de Jesús de Arequipa y el arquitecto Simón de Barrientos para construir una escalera en la antesacristía, algunas bóvedas de la nave, las dos capillas de la epístola en los tramos de los pies y la portada lateral de la iglesia “de piedra negra dura, guijarreña, pomposa y garifa y con buen arte”,¹ nada hacía pensar que las obras, destinadas a la conclusión de un templo hasta ahí convencional, darían origen a uno de los estilos más significativos del siglo XVIII peruano. Efectivamente, la puerta lateral, que se talló y levantó entre 1655 y 1664, vino a constituir la primera manifestación de una nueva modalidad de decoración arquitectónica, que integró elementos propios de la naturaleza americana con modos de representación que implicaban una decidida ruptura con la tradición naturalista europea en boga entonces. La portada muestra el surgimiento de esa manera americana en su mismo desarrollo: el cuerpo inferior (1655-1658)² presenta una resolución clásica, con columnas de fuste recto sobriamente decoradas al tercio y dos sirenas ocupando las enjutas del arco, concebidas con una corporeidad realista. También están ligadas a las formas de representación europeas las frutas y los símbolos de los evangelistas que decoran el friso, pero aquí se introduce la novedad temática de incluir frutos americanos (cacao, granadas, bananas) en lugar de los equivalentes símbolos europeos para dar cuenta de la gloria: zarcillos, cornucopias, vides, laureles y el intrincado repertorio ornamental de cuerpos híbridos manierista, derivado de la Antigüedad tardía y difundidos en el siglo XVI. Si el primer cuerpo introduce la novedad de los motivos americanos, el segundo, construido bajo la dirección del arquitecto Esteban de Valencia (1663-1664)³ aporta el reemplazo de la talla de interés descriptivo del inferior por un estilo basado en grafismos casi abstractos y de claro carácter decorativo, simétricamente enmarcado por carnosas, expresivas y fantásticas hojas salpicadas aquí y allá por granadas y volutas. Ya Ricardo Mariátegui estimó en 1952 que la obra “representa un momento de la técnica escultórica en la época colonial, que sirve para marcar el derrotero en lo que a esta expresión del arte se refiere en el Perú”.⁴

Quince años más tarde, entre 1679 y 1683, Juan Ordóñez dirigió la construcción del acceso a la portería.⁵ Allí, por primera vez y en consonancia con la portada lateral de la iglesia de los predicadores, los rasgos aparecidos fragmentariamente en la lateral de la Compañía, se convierten en un discurso general que ordena la decoración sobre la base de un esquema estructural tradicional en su organización, aunque con la importante novedad del arco bilobulado encuadrado por una moldura a modo de alfiz de carácter mudéjar. La elisión del entablamento en el tramo central, da lugar a una disposición ornamental de tallos, hojas y

1. MÁLAGA MEDINA, 1978, XV.

2. Bailey, 2010, 64-65.

3. Bailey, 2010, 66.

4. MARIÁTEGUI OLIVA, 1952, 22.

5. Bailey, 2010, 65.

6. Bailey, 2010, 67.

7. La prohibición de la comida con ajenos y la circuncisión eran dos temas en debate en el cristianismo primitivo y cuyo abandono —que implicaba la separación de la tradición judía— propiciado por Pablo en el congreso del 50 habilitó la expansión universal del cristianismo, tal como lo había encargado el mismo Jesús.

8. ACOSTA, 1954, 396.

9. ACOSTA, 1954, 396.

flores rematados por una especie de cartela formada por elementos vegetales con el IHS en el centro y en su base el Corazón de Jesús perforado por tres clavos -modo que se difundió a fines del siglo XVI-, sobre un mascarón monstruoso u hombre verde de cuya boca emergen tallos. La disposición sugiere la primacía de Jesús sobre la diversidad de las criaturas, aún aquellas aparentemente alejadas de la pureza divina.

Cuando casi dos décadas después (1698-1699) se decorara bajo la dirección del arquitecto Diego de Adrián la fachada principal de la iglesia,⁶ numerosos mascarones, seres monstruosos y extraños reptiles se mezclarán entre los querubines, las flores, las frutas y los pájaros americanos, entre ellos los célebres “miriápodos” que flanquean el conjunto, expandiendo la misma idea en la trama abigarrada. Este tema había sido ya planteado por José de Acosta en el libro que ahora conocemos, en razón de nuestras propias ideas, por su segundo título, *De procuranda indorum salute*, pero cuyo título primero era *De promulgatione Evangelii apud barbaros* (1588). Es justamente en torno a este propósito de evangelización universal que Acosta introduce la historia de Pedro que la figura y que podría entenderse como una clave de comprensión de la ambigüedad iconográfica. Cita Acosta el pasaje de los Hechos en que Pedro y los apóstoles predicán en Judea convencidos de que “también los gentiles habían recibido la palabra de Dios” o merecían recibirla. De vuelta en Jerusalén, Pedro es recriminado por sectores del movimiento cristiano que aún ligados a la tradición xenófoba judía no aceptan el que hubiera comido con hombres incircuncisos.⁷ Pedro da su explicación en forma figurada, relatando una visión ocurrida mientras oraba en la ciudad de Joppe. El apóstol había visto descender del cielo hacia él un gran lienzo en el que se veían “animales terrestres de cuatro pies y fieras y reptiles y aves del cielo” al tiempo que una voz le ordenaba que los matase para comer. Pedro se niega aduciendo que “ninguna cosa inmunda o común” había entrado jamás en su boca. La voz le respondió entonces desde el cielo: “Lo que Dios limpió, no lo llares tu común”. El argumento es claro: la visión con animales del cielo, pero también con otros despreciables, figura la variedad de los seres de los que la voz afirma que todos pertenecen a la creación y han sido purificados por Dios. Son por lo tanto, y esa es la discusión de Pedro con sus compañeros, merecedores de recibir su palabra más allá de toda consideración. Es la necesidad del carácter indiscriminado de la prédica lo que Acosta quiere poner de manifiesto en el contexto americano, precisamente en los años en que las órdenes, y especialmente los jesuitas, debatían sobre el modo y los alcances de la organización misional entre los indios.

“A la verdad en aquel lienzo que fue mostrado a Pedro hambriento [Actas 11, 6-10] había no solamente aves y animales de toda especie, sino también serpientes y reptiles, mostrándonos la divina historia que también los astrosos y abyectos y como que andan arrastrados por el suelo han sido santificados por Dios”⁸.

El provincial jesuita concluye: “en Cristo Jesús no hay indio ni griego, bárbaro ni escita, sino solamente la nueva criatura que por el conocimiento de Dios se renueva conforme a la imagen de aquel que la crió”⁹. Y es justamente este sentido de transformación que parece ponerse de manifiesto en el intrincado mundo de los seres que pueblan la fachada con sus tallos floridos naciendo de fauces monstruosas, imágenes reiteradas a lo largo de la Edad Media y reproducidas todavía en la España renacentista, como se aprecia en algunas de las tallas que decoran los pilares de la capilla del hospital de Santiago de

Compostela, de comienzos del siglo XVI. Este abigarrado conjunto ornamental refundía los signos del bien y del mal, de la salvación y del pecado, lo que no resultaba ajeno a la concepción dual andina, cuyas representaciones sagradas solían incluir rasgos monstruosos, ni a la tradición cristiana, que había utilizado imágenes de valor contrastado tempranamente, según dijimos.

Más allá de los mascarones, las cabezas monstruosas y las sirenas de la portada lateral, el universo que se presenta en estos conjuntos de la Compañía de Arequipa y especialmente en la fachada principal, está conformado en lo principal por una representación sintética de símbolos y elementos naturales y cristianos. Gauvin Bailey¹⁰ ha hecho un prolijo repaso de estos signos artísticos, que no reiteraré, pero es interesante consignar que a la tímida aparición de frutas y valvas en las tallas de la década del 50-60 y a los expansivos follajes de la portada de 1679, se sumará en la de fines de los 90 un vasto repertorio de querubines, flores, frutas, tocados de plumas, cartelas, inscripciones, símbolos de la Pasión, monogramas, símbolos reales, floreros, tallos, follajes, pájaros, conchas, felinos, monstruos, mascarones, ángeles y dragones, en un denso tejido regido desde el nicho superior por el Niño, protegido por ángeles de los dragones que lo atacan desde los extremos laterales del tímpano.

Este repertorio iconográfico americanizado, nacido en Arequipa, se extendió rápidamente. El padre José Pérez realizó en 1713 la visita a las iglesias jesuíticas de Juli. En la de Santa Cruz, cuya capilla mayor se había derrumbado, se estaba realizando la reconstrucción de la zona del presbiterio y el transepto. De la capilla mayor dice el jesuita que “se hizo toda de nuevo de piedra y cal desde los cimientos” incluyendo “dos arcos, labrados de piedra en el presbiterio con dos ventanas labradas”, que son las que aún vemos. Finalmente el visitador señala que “se rehicieron en el crucero cuatro arcos con sus columnas, cornisas y pilastras *todo labrado* y se techó de nuevo”. Igualmente se habían labrado las gradas del altar mayor y en el cañón de la iglesia “se pusieron tres varas de cornisa y pa. lo restante de dho cañón quedan labradas en el cementerio 312 piedras de cornisa.” Quedaban también para la construcción de una capilla “en el cementerio 552 piedras pagadas su costo y 200 fanegas de cal mezclada”.¹¹ No sabemos si se trata del bautisterio, pero en todo caso el trabajo se prolongó, seguramente en los años que siguieron, por toda la iglesia, culminando en las bellísimas portadas interiores de los pies, quizás unitariamente las mejores exponentes del estilo. El documento, citado por primera vez por Bailey, muestra claramente que la reconstrucción de 1713 implicó la erección de las columnas talladas, los arcos y ventanas de la cabecera y el transepto, que presentan las formas y motivos que ornamentan toda la nave con su estilo hispano-indígena (que Bailey llama “barroco híbrido andino”); consecuentemente, la iglesia de Santa Cruz sería la cabeza de puente que introdujo este lenguaje de fusión en la zona de la provincia de Chucuito, desde donde se expandió al resto del Collao en las iglesias de Zepita, Pomata y Puno y a varias ciudades del Alto Perú, como La Paz y Potosí. En el mismo Juli, la portada lateral del templo de San Juan Bautista renovada en los años de la expulsión, adopta el estilo arequipeño que la orden había introducido en Santa Cruz.

* * *

La identidad americana de muchos de estos elementos parece tener por finalidad dar un carácter local a la representación de ese universo, referenciándolo de modo específico

10. BAILEY, 2010.

11. AGNP, Compañía de Jesús 179, Juli, 1713, Visita.

12. DE MESA y GISBERT, 1982.

13. Fundamentalmente el III tercer Concilio Limense a cargo del Arzobispo Toribio de Mogrovejo [1582/3] que marcó un punto de inflexión en las directivas doctrinales a nivel global en el virreinato y que tuvo implicancias a nivel local en los sínodos diocesanos, entre los que destaca el Sínodo de La Paz a Cargo de Monseñor Feliciano Vega [1638].

14. POLIA MECONI, 1999.

15. ACOSTA, 1954, 413.

16. RAMOS GAVILÁN, 1976, 154-155.

17. DE LA CALANCHA, 1639, 329.

18. GISBERT, 2001; PINELO, 1943; COBO, 1892; ACOSTA, 1954.

19. SILLAR, 2009.

20. PAUL, 1993; BURGUER, 1993; BERENQUER, 2000, entre otros.

21. Desde los estudios de MURRA, 1974 y otros que han desarrollado el tema, ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, 1988; PÄRSSINEN, 2003, entre otros.

al territorio en el que debía insertarse. Era, un poco paradójicamente, una universalidad local o si se quiere un modo de *traslatio* peruana de los términos ornamentales tradicionales, una metáfora situada. Si los elementos eran, genéricamente, los tradicionales (pájaros, frutos, flores, tallos, seres híbridos), la materialización arequipeña los tradujo a términos propios del entorno americano dirigidos a presentar la universalidad del mensaje mediante signos familiares.

Se recurría así al permanente contacto y a la sacralización de la naturaleza en la cultura religiosa andina, que había constituido un factor esencial para los doctrineros, quienes propiciaron la inculcación del cristianismo estableciendo analogías y discrepancias con la religión local mediante la utilización de elementos naturales en la iconografía. Las pinturas murales de las iglesias tempranas que se extienden desde el área cuzqueña al altiplano, muestran ya tímidamente la combinación de grutescos de tradición renacentista o manierista con elementos de flora y fauna americana.¹²

Como lo señalan las fuentes doctrinales más destacadas de la época, entre las que destacan los concilios limenses y los sínodos diocesanos,¹³ y especialmente la producción jesuítica desde los inicios de la evangelización —lo muestran las recomendaciones del Gral. Francisco de Borja al padre Ruiz de Portillo y las consideraciones de José de Acosta de *De procuranda*— el modelo de instrucción buscó acomodar las ideas vinculadas con la nueva fe, con cierta tolerancia hacia las costumbres de los neófitos,¹⁴ siguiendo el modelo de los apóstoles que debieron desde los primeros tiempos del cristianismo convivir con las tradiciones paganas.¹⁵ Con esta concepción como telón de fondo, cierta flexibilidad por parte de los frailes en cuanto a la búsqueda de coincidencias entre ambas religiones, determinó la supervivencia de motivos de raigambre prehispánica adaptados al nuevo contexto y encuadrados en las estructuras arquitectónicas occidentales. La descripción, por parte del agustino Alonso Ramos Gavilán, de Cristo como “piedra sin pies cortada de aquel divino monte de María”,¹⁶ configuración propia de las huacas, o la sorprendente adoración rendida a una huaca por el arzobispo de Lima Toribio de Mogrovejo y su séquito que relata Calancha,¹⁷ evidencian la búsqueda o la creación deliberada de espacios comunes de religiosidad que permearon aún el descubrimiento de acciones de idolatría, propiciando un sistema en cierto modo sincrético. Algunos aspectos de la doctrina pueden incluso haber hallado un espacio de representación en la naturaleza, como la conocida analogía entre las tierras bajas y el paraíso cristiano, que ha estudiado Teresa Gisbert basándose en los escritos de León Pinelo, y que podemos observar también en otros cronistas de la época.¹⁸ Cuando contrariamente, los religiosos se opusieron a la continuidad de las concepciones andinas, como ocurrió durante las campañas de extirpación de idolatrías, el resultado parecía igualmente potenciar la sacralidad del entorno: centradas en la destrucción de objetos y huacas, las campañas podrían haber incrementado ante la visión indígena el poder de las fuerzas de la naturaleza, especialmente los cerros, pero también ríos, valles, plantas y animales, que eran indestructibles y que tenían el mismo grado de sacralidad y características vitales que las huacas devastadas.¹⁹

En este marco, la abundante inclusión en las portadas de los templos de elementos naturales, religa con las tradiciones locales cuyo apego religioso a la naturaleza se revela en la mayor parte de la iconografía de las producciones artísticas, desde la cultura Chavín hasta la conformación del Tawantinsuyu.²⁰ Como ha sido señalado en diversos estudios antropológicos e históricos sobre la vida social y económica en los Andes centrales,²¹ al extendido uso de los elementos naturales para fines religiosos y medicinales debe sumarse

la consideración de la naturaleza como recurso indispensable para la subsistencia en un clima hostil, caracterizado por sequías, heladas, terremotos y tormentas que en algunos casos comprometían su existencia vital. La percepción del entorno se expresaba así desde una relación que ligaba el orden social con el orden cósmico y donde el hombre operaba como mediador ante los poderes gobernantes de la naturaleza imprevisible con el fin último de contener la amenaza del caos, hecho que determinó esfuerzos adaptativos en el terreno técnico y manipulación simbólica en el terreno ritual.²²

En las decoraciones de las portadas principales de las iglesias, así como en los accesos laterales e interiores, los diversos motivos presentan analogías que permiten reconocer la predilección por ciertos elementos naturales de la zona o de zonas aledañas. No obstante, la tendencia decorativa y la posibilidad de combinaciones entre distintas especies vegetales, definen en ocasiones una estilización ligada a patrones estéticos americanos que resulta en imágenes alejadas del referente natural.

En cuanto a la organización de estos elementos, es común a todas las portadas la división de la fachada en calles y cuerpos siguiendo la tipología de fachada-retablo con registros separados por un orden de columnas que pueden ser de fuste recto (Arequipa), salomónico (Santa Cruz de Juli, exterior) o con la especie de síntesis entre ambos común en el siglo XVIII que superponía helicoides de tipo salomónico a un fuste de perfil recto (Santa Cruz de Juli, portadas interiores de pies, San Juan Bautista de Juli, portada lateral).

Entre ellos y en los arcos, frisos, enjutas y paneles se despliega el repertorio decorativo en el que la naturaleza americana aparece ya en la portada lateral de la Compañía de Arequipa representada por el fruto del cacao, junto a bananas y granadas. Es necesario decir que el cacao ha sido identificado reiteradamente por los historiadores como “papaya”, hecho que no parece corresponderse con la organización en gajos del cuerpo de la fruta y mucho menos con las hojas, que en Arequipa se representan claramente y que difieren absolutamente de las formas irregulares de las de papaya. Por otra parte, el cacao tiene tradición propia en la iconografía y en la vida andina. Cobo refiere a él y dice que los monos suelen comerlo, tal como vemos en las tallas del bautisterio de Santa Cruz: “nace el cacao en tierras yuncas (...) los monos que se crían en los árboles grandes hacen abrigo y comen del cuanto pueden”.²³ Si las bananas desaparecieran, el cacao y las granadas se constituirán, junto a las uvas o zarzaparrillas, en frutos recurrentes del estilo, como lo muestra en varias partes la fachada principal de Arequipa, recurrencia ligada, en las uvas y las granadas, a su significación simbólica en la tradición cristiana. Como ocurría en España, los fustes de tipo salomónico serán objeto de decoración frutada, en primer lugar pámpanos de uvas, aludiendo a la eucaristía. En nuestro caso, los racimos presentan hojas que no se asemejan a las de parra, pudiéndose pensar que, al menos en algunos casos, se trate de frutos de zarzaparrilla. Los vemos en la portada principal de la iglesia de Santa Cruz de Juli y a veces combinadas con frutos de cacao, como en la portada del bautisterio de esta iglesia y en la portada lateral de San Juan Bautista. De modo general, las frutas representadas pertenecen a las zonas selváticas y eran valoradas especialmente por su dificultosa obtención desde las tierras del Altiplano.

El follaje, de hojas estilizadas y a menudo terminadas en volutas se despliega ya alrededor de la figura de Santiago en la iglesia de Arequipa y adquiere proporciones generales en la portada de la portería y luego en la principal donde frisos, cornisas y paneles se decoran con formas fitomorfas y tallos vegetales que se elevan sobre los paramentos. En Santa Cruz de Juli grandes hojas ocupan las enjutas de las dos portadas del primer tramo, mientras que ramas y flores, a veces en floreros, enmarcan las ventanas y en una simplificación de

22. PAUL, 1993.

23. COBO 1892 [1657] II: 62-63.

24. Agradecemos a la Dra. María Fernanda Rodríguez [INAPL-Conicet] por sus orientaciones en etnobotánica para la identificación de ejemplares y la recomendación de bibliografía específica.

25. RAINER y DOUGLAS, 2015.

26. MULVANY DE PEÑALOZA, 1984.

27. SHULTES y HOFMANN, 1982.

28. COBO, 1892.

29. YACOVLEFF y HERRERA [1935], han reproducido de la cerámica de Pacheco varios keros andinos con motivos de chamico.

30. SHULTES y HOFFMAN, 1985; RAISNER y BUSMAN, 2015.

31. COBO, 1892, 450 y 452.

carácter típicamente ornamental, elementos vegetales decoran las columnas de la nave. En San Juan Bautista recubren con amplios motivos las columnas, las bases de las hornacinas y los paneles intermedios.

Las flores, que no estaban en la puerta de Santiago, aparecen en la portada de la portería de Arequipa con sendos florones decorando los segmentos de friso sobre las columnas y otros dos en su proyección suprimida en el cuerpo y se generalizan en la fachada principal en numerosas variedades que en el segundo cuerpo, en torno a la ventana del coro, introducen además un modo de síntesis formal basada en formas geometrizadas y cuadriláteras que recuerdan los tocapus y que dan a la composición general un marcado carácter andino. A veces son representadas de perfil, como sucede en el sector superior de las columnas pareadas del Bautisterio de Santa Cruz de Juli, o de manera más elaborada y con la presencia de estambres y pistilos interiores, en el remate del intercolumnio del sector inferior, en la portada principal de la iglesia de Arequipa. En la fachada lateral de San Juan de Juli, las flores compuestas aparecen muy destacadas en el arco central de acceso y en el sector superior de la calle central, como parte del conjunto vegetal que emerge de los floreros. Son recurrentes en estos conjuntos diversos tipos de flores compuestas,²⁴ similares a las flores de cactus, especialmente la Achuma (*Echinopsis pachanoi*), flores de tabaco (*Nicotiana tabacum*, *Nicotiana rústica*), tipos de flor de la pasión (*passiflora caerulea*) y flores campaniformes entre los que destacan el chamico y el floripondio (*Brugmansia arbórea* y *Brugmansia candida*), en todos los casos de arraigado uso medicinal y alucinógeno en el mundo andino.²⁵ De las flores mencionadas, la más destacada es la *datura o chamico* del género *Brugmansia*, que ya aparece en el arte lítico desde culturas del Horizonte Temprano como Chavín (c.900-200 A.C) en íntimo vínculo con el sistema religioso en relación a la capacidad de dicho vegetal de producir algún efecto alucinógeno en sus propiedades. En el Obelisco Tello varios tallos entrelazados rematan en flores, hojas y frutos que por sus características morfológicas —tallos aéreos y flores zigomorfas— corresponderían a la *datura* arbórea, también de efectos alucinógenos,²⁶ producto de la *escapolamina*, profundo sopor y experimentación de visiones.²⁷ Por sus efectos anestésicos, se utilizaba también el chamico para embriagarse, designándose a una persona con estos síntomas “chamicada”.²⁸ Se usaba, finalmente, con fines medicinales, produciendo acción antiasmática al ser fumada, por lo que no resulta sorprendente que sus representaciones lleguen hasta los keros incaicos.²⁹

Otro tipo de flores relevantes son las de cactus, señaladas por varios autores y que tienen en la mayor parte de las iglesias manifestaciones especialmente sofisticadas. Particularmente llamativas son las que aparecen en el sector superior de la fachada principal de la Compañía de Arequipa, en las enjutas del arco de medio punto y flanqueando la ventana del coro, así como en el tímpano del remate superior, a los lados del niño. De cactus existen gran variedad de especies en la zona andina, siendo uno de los cardones más importantes el llamado *Huachuma*, (*Echinopsis pachanoi*) puesto que presenta en sus tallos mescalina, cuyas propiedades narcóticas se conocen por la pérdida del estado de conciencia, la capacidad de tomar la identidad de otra persona y el vuelo extático.³⁰ Cobo dice al respecto:

Es esta una planta con que el demonio tenía engañados a los indios del Perú, porque bebido su zumo, saca de sentido de manera que quedan los que lo beben como muertos, transportados con esta bebida los indios, soñaban mil disparates y los creían como si fueran verdades.³¹

Esta especie de cardón es conocida también como cactus de *San Pedro*, y su uso como alucinógeno se registra desde la cultura Chavín de Huantar, apareciendo en la iconografía de la plaza circular del centro ceremonial. Su flor es grande y tiene pétalos oblongos de diversos tamaños combinados, similares a las representaciones variadas que aparecen en las fachadas, que a pesar del alto grado de estilización, evidencian análogos tratamientos y combinaciones de pétalos y estambres, como se aprecia en la Compañía de Arequipa y en San Juan Bautista de Juli. Otra de las flores compuestas más interesantes, pero que no pertenece a los cardones, es la *Apincoya* o *Granadilla* que ha sido mencionada por más de una autor e identificada con la Flor de la Pasión (*Passiflorae*), de cuyas características ya nos hablan los cronistas y que abunda en la hoya amazónica.³² Es del género de las plantas volubles que se enredan y enlazan en otras como las parras. Su hoja es grande y su flor es de forma tan extraña y maravillosa que “quien con efecto pío y devoto la contempla, halla en ellas figuradas muchas de las insignias de la pasión de Cristo”.³³ Su apariencia múltiple podría responder a diferentes síntesis y sofisticaciones presentes en la iglesia de Arequipa y en San Juan Bautista de Juli. Sus frutos son esféricos o ligeramente alargados con el pericarpio apergaminado y su pulpa es de sabor dulce aromático y se usa para ulceraciones y otras afecciones intestinales.³⁴ Según Gisbert, esta fruta cuya flor también dice ver labrada en algunas fachadas, aparece para la fiesta del Corpus Christi,³⁵ lo que denota la valoración que se hacía de ella por los religiosos. Por otra parte, algunos tipos de pasiflora, poseen *harmalina*, que es un principio activo que en Andes se combina con la ayahuasca para alcanzar estados alterados de conciencia.³⁶ En la fachada principal de la iglesia de la Compañía de Arequipa, estas flores aparecen combinadas con las flores de cactus en la ventana del coro, en el sector superior y en la fachada lateral de la iglesia de San Juan de Juli en las pilastras del arco de acceso a la iglesia.

Son también comunes las diversas estilizaciones de mazorcas de maíz, como sucede en el remate de la portada del bautisterio de Santa Cruz de Juli, junto al escudo de la orden. Ya en producciones precolombinas podemos ver la representación del maíz con patrones similares a los de estas iglesias, a menudo vinculados con la deidad felínica cuya boca a veces es representada como el ingreso al interior de la tierra.³⁷ Además del reconocido valor que tenía el maíz en la economía andina, su uso tenía también alcance ritual y medicinal

cuando quieren sembrar hacen sacrificio a los puquios y echan en ellos maíz blanco, y de allí lo vuelven a sacar al cabo de algunos días, y lo siembran y dicen que con ello salen buenas las sementeras. Cuando están enfermos, los hechiceros les mandan echar maíz blanco en el camino real, para que los pasajeros le lleven la enfermedad.³⁸

Las frutas son generalmente acompañadas de diferentes animales (pájaros, roedores, monos) que se disponen en los cuerpos inferiores, más cerca de la vista del feligrés, y en los casos puntuales de la portada lateral de San Juan Bautista y la portada del Bautisterio de Santa Cruz de Juli, se presentan en las columnas, comiendo las frutas tropicales.

Son comunes desde la portada de Santiago de Arequipa —en alusión directa al santo pero también al simbolismo andino— las valvas marinas y volutas asociadas al agua. Aparecen luego en la principal y en las dos portadas de los pies de Santa Cruz de Juli. Las valvas ocupan lugares centrales, tanto en los pisos inferiores como superiores, apareciendo en ocasiones formado el abovedado de los nichos y presentando variantes de

32. SHULTES y HOFFMAN, 1985; RAISNER y BUSMAN, 2015.

33. COBO, 1892, 456.

34. SHULTES y HOFFMAN, 1985; RAISNER y BUSMAN, 2015.

35. GISBERT, 1980.

36. SHULTES y HOFFMAN, 1985; RAISNER y BUSMAN, 2015.

37. CURATOLA, 1991; PIÑA CHAN, 1994.

38. ARRIAGA, 1922, 51.

39. LÓPEZ CUEVAS, 2005; BURGUER, 1993.

40. POLO DE ONDEGARDO, 1872, 193

41. FRAME, 2001; PROULX, 2007; ARNOLD, 2007.

42. ACOSTA, 1954, 413-414.

tratamiento. Si bien estos elementos representan en la iconografía cristiana el atributo de Santiago el Mayor, en el mundo andino se consideraban especialmente por la importancia que tenían como ofrendas acuáticas. Ya desde Chavín, las conchas *Spondylus* y los *Strombus* aparecían vinculados con creencias sobre la circulación del agua desde el océano por debajo de la tierra hasta llegar a las montañas, pasando al cielo por la Vía Láctea y regresando a los campos en forma de lluvia, por lo que se utilizaban las conchas como ofrendas para atraer a las fuerzas naturales a una relación recíproca con la sociedad humana.³⁹

[...] sacrificaban ó ofrecían conchas de la mar que llaman Mollo. Y ofrecíanlas a las fuentes y manantiales, [...] Tienen diferentes nombres según la color, y así sirven á diferentes efectos, usaban de estas conchas casi en todas las maneras de sacrificios, y aún el día de hoy echan algunos el mollo molido en la chicha por superstición. [...] .⁴⁰

En algunos casos estos elementos naturales se relacionan con la importancia de la regeneración de la vida, inscribiéndose en el principio básico de la concepción de la fertilidad que postulaba que de la muerte de los seres humanos surgían las condiciones para su misma existencia. Como sustento de esta creencia, es recurrente en la iconografía andina prehispánica la aparición de cabezas cortadas, las llamadas “cabezas trofeo”⁴¹ que parecen evocadas en las que se despliegan en las ventanas del interior de la iglesia de Santa Cruz de Juli, con sus ojos cerrados y carentes de expresión vital, pero constantemente rodeadas de elementos vegetales y especies de penachos por donde brotan flores.

Como vemos, la naturaleza americana está permanentemente presente en estas decoraciones arquitectónicas encargadas por los jesuitas en Perú. Vistos en conjunto, los programas iconográficos superponen elementos de la simbología cristiana, seres fantásticos y monstruosos y motivos animales y vegetales provenientes del entorno americano. Es sorprendente y quizás deliberado, que la naturaleza se convierta aquí en un espacio común en el que las tradiciones propiciatorias locales y la maravilla del mundo como cifra de la creación divina cristiana pudieran estar igualmente representadas.

* * *

La admisión de cierta ambigüedad en el vínculo entre la práctica cristiana y la continuidad de las tradiciones rituales locales, era para los religiosos una táctica, no una estrategia. No solo se acomodaba a los datos de la realidad, que evidenciaban esa continuidad en el mundo indígena, sino que además permitía un abordaje más fluido del mundo religioso americano. Los límites de esa táctica eran sin embargo precisos y radicaban en la doctrina. Acosta lo dice al aceptar las costumbres diversas de los indios en tanto no colisionaran con la dogmática cristiana, pero parece claro que para los más lúcidos evangelizadores, este camino estrecho entre la ortodoxia y la idolatría era quizás el único posible. Citando a Juan Crisóstomo y a Gregorio, el autor *De procuranda* lo asume sin matices:

Muy difícil es dejar la naturaleza y las costumbres inveteradas y transformarse adquiriendo hábitos nuevos y no agradables al gusto y al sentido” [...] “los usos patrios gentílicos poco a poco debía enmendarlos y tolerarlos entre tanto con paciencia [...] Las costumbres poco a poco van cambiando en mejores.⁴²

Estos obstáculos para promover una religiosidad asimilable para los indios que los conduxen “poco a poco” a “la verdadera fe”, parecen explicar alguno de los rasgos del desarrollo artístico. Indudablemente la dificultad de trasladar conceptos culturales y religiosos radicaba en primer lugar en las palabras. No solo por los ostensibles problemas lingüísticos y la traducción de ideas totalmente ajenas al desarrollo del pensamiento andino, sino por la misma precisión implicada en el lenguaje. La descripción doctrinal y dogmática requería una terminología técnica para dar cuenta de un complejo entramado de ideas que había sido cuidadosamente elaborado y discutido a lo largo de siglos. Sintetizar ese universo conceptual en pocas palabras simples para un público con modesta o nulas facultades en el manejo del idioma castellano, enunciarlo por hablantes recientes de las lenguas nativas como eran, en el mejor de los casos, los frailes o —lo que quizás resultaba más difícil aún de controlar— ponerlo en boca de traductores indígenas, era una tarea que solo podía llevar a malentendidos o directamente a la heterodoxia. Por esta razón, entre otras, la imagen jugó un rol sustancial, particularmente en aquellos casos en que, como ocurría con el discurso ornamental, el significado no exigía un correlato narrativo en el que las palabras se hubieran reintroducido, tal como pasaba con la pintura o los relieves, o una identificación precisa, como era el caso más común de las representaciones escultóricas de bulto. El ornamento en cambio, permitía un desarrollo más libre o menos condicionado intelectualmente y vinculado a una percepción estética, emotiva e intuitiva antes que a un relato histórico o doctrinal.

Por otra parte, la ornamentación estaba, justamente por su difuso carácter semántico, abierta a una ampliación del repertorio que las representaciones narrativas no tenían. Dicho de un modo un poco rudo: casi cualquier cosa podía ser convertida en un motivo ornamental, lo que no ocurría con las historias ni con los conceptos, y esta apertura permitía incorporar, en cada caso, elementos propios o significativos del contexto que pudiesen vehicular de un modo más eficiente el sentido pretendido para la escena arquitectónica y para la función a cumplir en cada espacio. La naturaleza, que tenía como dijimos, un papel central en la vida de las comunidades andinas, conformaba una base temática de primer orden para la constitución de ese repertorio, lo que por otra parte, había ocurrido muchas veces en la historia de la ornamentación con diferentes referentes. Este interés por las formas naturales posibilitó, en el marco de la apertura decorativa que proporcionó el Barroco, llevar a cabo un reemplazo de los elementos utilizados en la ornamentación europea por motivos americanos, sin que esto pudiese despertar sospechas idolátricas ni poner a la vista errores doctrinales.

La no-narratividad no era la única ventaja que las imágenes ornamentales tenían. Hubo entre los jesuitas una continua reflexión acerca de las posibilidades de las diversas modalidades icónicas, apoyada en hechos históricos significativos para la orden,⁴³ en primer lugar el sentido visual de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio, pero también las consideraciones de san Francisco Javier en relación al valor de las imágenes para la tarea evangelizadora de ultramar. En algunos de sus autores, como Athanasius Kircher,⁴⁴ esta reflexión estuvo ligada al resurgimiento del discurso simbólico hermético promovido por la recuperación de las doctrinas antiguas y por la difusión del libro de Horapolo en los siglos XV y XVI. Kircher, como Plotino, quería fomentar un lenguaje de signos que hablasen directamente a la mente con un conocimiento intuitivo que estuviese más allá del lenguaje y del desarrollo racional, sobre la base conceptual de los jeroglíficos egipcios. Esta lengua, que pensaba universal, se instrumentaba por medio de *imágenes-signo* que vehiculizaban

43. GONZÁLEZ, 2013.

44. KIRCHER, 1636.



45. Accatino, 2012, 91.

46. *Ratio Studiorum*, Reglas del profesor de retórica, 12.

47. *Ratio Studiorum*, Reglas de la Academia.

un contenido sagrado y en alto grado críptico. Un discurso de este tipo obviaba, para un orden que se empeñaba en acompañar el programa de expansión universal del cristianismo impulsado por la Corona española, las dificultades propias de la expresión lingüística y el molde del lenguaje como estructura conceptual. La misma naturaleza, como fuente referencial de esos signos tenía para los jesuitas otros alcances: “las descripciones de tierras lejanas y desconocidas relatadas por los misioneros jesuitas y los ejemplares de plantas y animales nunca vistos que éstos enviaban al museo del Colegio Romano | que el mismo Kircher había organizado | brindaban a Kircher una prueba tangible de las maravillas del mundo y de la creación”.⁴⁵

Puede pensarse aventurado considerar las extravagantes teorías comunicacionales del jesuita alemán como un instrumento actuante en la lejana realidad del sur peruano. Sin embargo su *Musurgia universalis*, compuesta en 1650 para fomentar la creación musical, se utilizaba cuatro años después de su aparición en Roma en las misiones de Filipinas y sus libros integraban las pobladas y numerosas bibliotecas de la orden en América. Si hiciera falta una prueba de esto, hace pocos años se descubrieron en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile 18 volúmenes con sus obras, y la Biblioteca Nacional argentina dispone 4 volúmenes provenientes de los anaqueles del colegio jesuítico de Buenos Aires. Por otra parte, los planes de la *Ratio Studiorum* que formaban la currícula de los colegios de la orden proponen “interpretar los jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas”, agregar a los temas “pinturas que respondan al emblema o argumento propuesto”⁴⁶ o componer “emblemas e insignias de alguna materia determinada”.⁴⁷ Cerrando el círculo, las teorías acerca de las propiedades de una comunicación no lingüística que la orden propiciaba, venían a responder las dificultades del diálogo y la transmisión de conceptos en el mundo americano que desvelaba a los hermanos aplicados a las misiones entre indios. Las imágenes, como la música, y sobre todo aquellas cargadas de antemano con una significación simbólica para las culturas locales, eran un puente tendido entre dos mundos que necesitaban crear espacios comunes donde vincularse.

Bibliografía

- ACCATINO, Sandra, 2012, Una maravillosa imagen pintada en Chile, Ciencia, milagros, maravillas y artificios en el *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher, en *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher, editado por* Constanza Acuña, Ocho Libros, Santiago.
- ACOSTA, José De, 1954 [1588], “De promulgando Evangelio apud barbaros, sive De procuranda Indorum salute”, en *Obras del P. José de Acosta*, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid.
- ACOSTA, José De, 1954 [1590], *Historia Natural y Moral de las Indias*, Atlas, Madrid.
- ARNOLD, Denise, 2007, “Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela”, en *Hilos Suetos: Los Andes Desde el Textil*, compilado por Denise Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo, pp. 49-84, ILCA y Editorial Plural, La Paz.
- ARRIAGA, José, 1922 [1621], *La extirpación de la idolatría en el Perú. Dirigido al Rey N. S. en su Real Consejo*, Lima, Imp. San Martín y Cía.
- CURATOLA, Marco, 1991, “Iconografía Chavín: El Dios de los grandes colmillos”, en *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de Historia*, Tomo 1, pp. 196-217, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- DE MESA José y GISBERT Teresa, 1982, *Historia de la Pintura Cusqueña*, Lima, Fundación A. Wiese.
- DE MOGROVEJO, Toribio, 1982 [1582], *El catecismo del Tercer Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*, Buenos Aires, Facultad de Teología de la Universidad Católica.
- FRAME, Mary, 2001, “Blood, fertility, and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis Embroideries”, en *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, editado por Elizabeth Benson y Anita Cook, pp. 55-92, Austin University of Texas Press, Austin.
- GAUVIN BAILEY, Alexander, 2010, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Indianapolis.
- GISBERT, Teresa, 1980, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía.
- GISBERT, Teresa, 1999, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural.
- GONZÁLEZ, RICARDO, 2013, “Los Jesuitas y la renovación de la iconografía ornamental en el sur peruano”, en *Migraciones y rutas del Barroco*, Unión Latina – Universidad de Navarra, Arica, Chile.
- KIRCHER ATHANASIUS, 1636, *Lingua aegyptiaca restituta*, Roma.
- LÓPEZ CUEVAS, Fernando, 2005, “El spondylus en el Perú prehispánico. Su significación religiosa y económica”, *Ámbitos*, Revista de Estudios de Ciencias sociales y humanidades, 14:33-42.
- MÁLAGA MEDINA, 1978, Fuentes documentales para la historia de Arequipa, 2do. Propiedades Jesuitas, Universidad de San Agustín, Arequipa.
- MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo, 1952, *La Compañía*, Lima.
- MULVANY DE PEÑALOZA, Eleonora, 1984, “Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín”, *Chungará* 12: 57-80, Universidad de Tarapacá, Chile.
- ORDEN JESUÍTICA, 1599, *Ratio Studiorum*, Roma.
- PÁRSSINEN, Marti, 2003, *Tawantinsuyu. El estado inca y su organización política*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PIÑA CHAN, Román, 1994, *El lenguaje de las piedras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- POLIA MECONI, Mario, 1999, *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima, Editorial.
- POLO DE ONDEGARDO, José, 1872 [1559], “Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar los indios sus fueros”, en *Colección de libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, Madrid, Torres de Mendoza.
- RAINER Bussmann y DOUGLAS Sharon, 2015, *Plantas medicinales de los Andes y la Amazonía. La flora mágica y medicinal del Norte de Perú*, Centro William Brown, Jardín Botánico de Missouri, Trujillo, Perú.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso, 1976, [1621], *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Bolivia, La Paz, Academia Boliviana de la Historia.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María, 1988, *Historia del Tawantinsuyu*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- SHULTES Richard y HOFMANN Albert, 1982, *Plantas de los dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*, FCE, México.
- SILLAR, Bill, 2009, “The Social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes”, *Cambridge Archaeological Journal* 19:369-79, McDonald Institute for Archaeological Research.
- YACOVLEFF, Eugenio y HERRERA, Fortunato, 1935, “El mundo vegetal de los antiguos peruanos”, *Revista del Museo Nacional*, Lima, pp. 1-144.



Portada lateral de la
Compañía de Arequipa.

Friso, portada lateral.



Friso, portada lateral.





Santiago, cuerpo superior de la portada lateral.

Portada de la portería.





Portada de la portería, detalle.

Fachada principal.





Fachada principal, cuerpo bajo.

Fachada principal,
intercolumnio del
cuerpo bajo.





Fachada principal, detalle del intercolumnio.



Fachada principal, ornamento lateral y detalles.



Fachada principal, cuerpo superior.

Fachada principal, ménsula
de la repisa de la ventana
del coro.





Fachada principal, cuerpo superior, ventana del coro.



Fachada principal, cuerpo superior, detalles del ornamento.



Fachada principal,
ornamento del cuerpo
superior.



Fachada principal,
ornamento del cuerpo
superior.





Fachada principal, cuerpo superior, detalle del tímpano.

Fachada principal, cuerpo superior, frontón.



Fachada principal, cuerpo superior, nicho del tímpano.



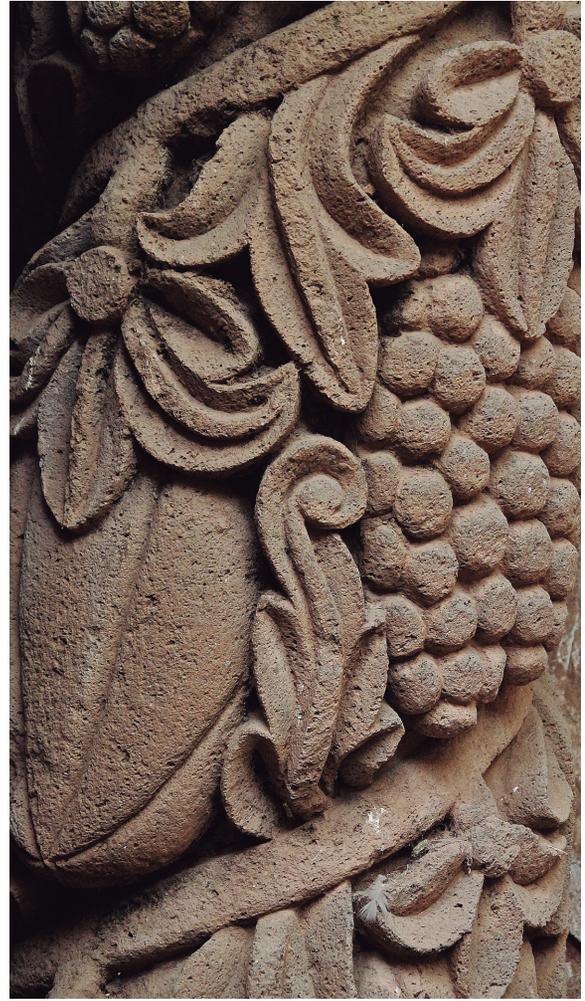
Fachada principal.



Portada de la capilla de pies.



Portada de la capilla de pies, detalle.



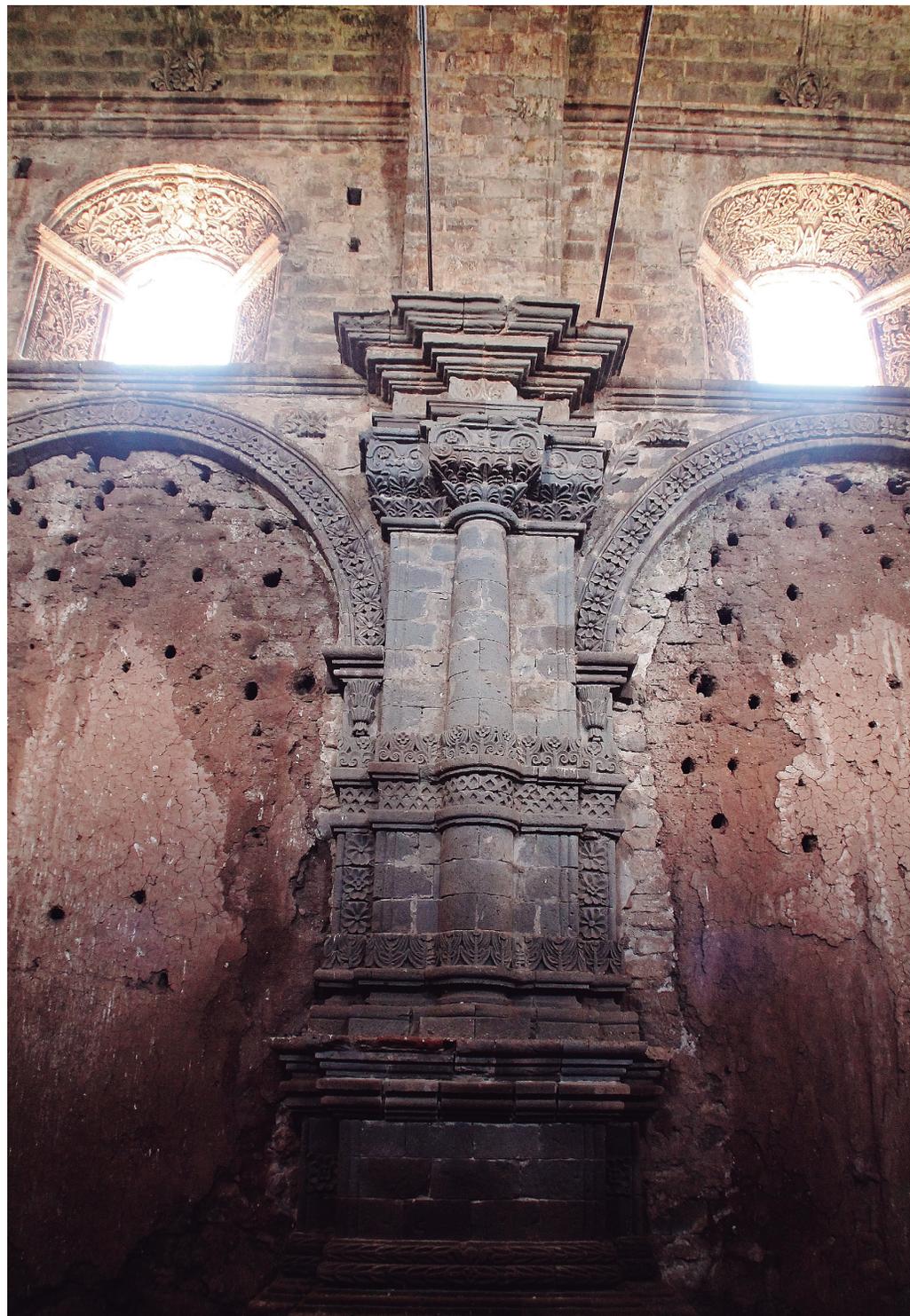
Portada de la capilla de pies, detalles de las columnas.



Arriba: Portada de la capilla de pies, detalle de las columnas.

Abajo: Portada de la capilla de pies, detalle del ábaco.

Soportes de la nave.





Ornamentación de las
ventanas de la nave.





Arriba: Decoración de los soportes de la nave.

Abajo: Decoración del ábaco y del friso.





Portada de la sacristía.



Decoración del cañón de la nave.



Decoración del cañón de la nave.

Decoración del cañón
de la nave, detalle.





Decoración del cañón
de la nave, detalle.

Portada lateral.

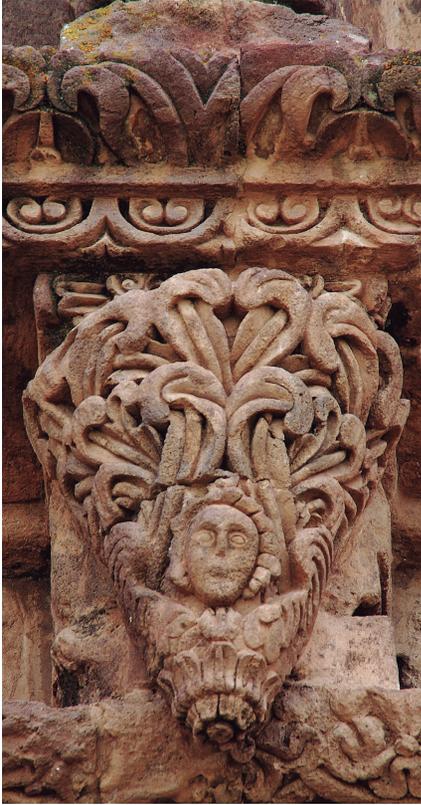




Portada lateral, arco de acceso y enjutas.



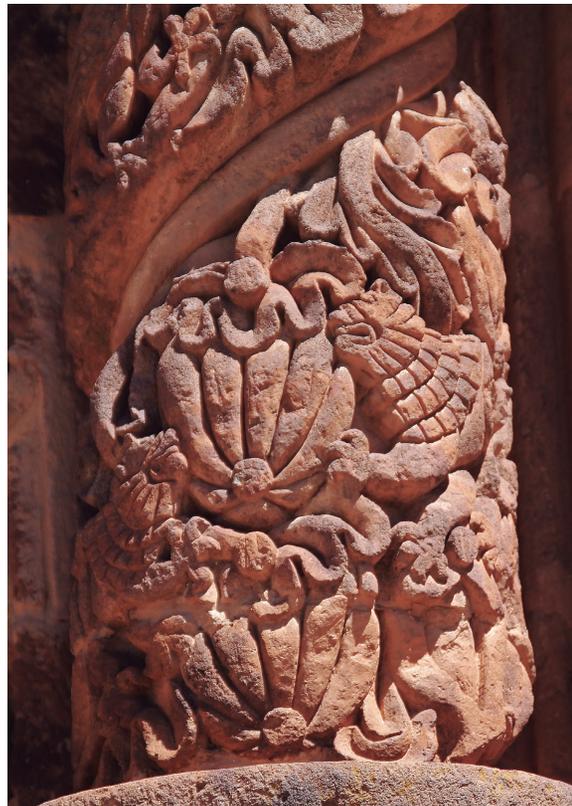
Cuerpo bajo, ornamento de la repisa de las hornacinas.



Izquierda: Ornamento del friso
del cuerpo bajo.

Derecha: Columnas y hornacina
del cuerpo bajo.





Decoración de las columnas
del cuerpo bajo



Segundo cuerpo, calle central.



Segundo cuerpo, calle central, ornamento.



Portada lateral, ático y remate.