



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

130
años

FLORES SAGRADAS

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

en la pintura virreinal

A través de esta selección de valiosas obras con motivos de flores y frutas, la décima muestra de la Colección Gandarillas se propone rescatar la milenaria simbología que enlaza el mundo vegetal y la sacralidad, transformada en la pintura surandina por el proceso cultural del mestizaje. Asimismo, efectúa el reconocimiento de las especies representadas, de sus características y terapéutica.

Se ha buscado, por tanto, la interdisciplinaridad, el acercamiento entre arte y ciencia; botánica y simbología; y se apunta también a visualizar el contacto entre el mundo precolombino –donde las flores y frutos tienen especial significado y uso– y el periodo virreinal, que adapta el legado de los artistas europeos, en particular de la pintura flamenca. Por ello se ha invitado a participar a la botánica y doctora Gloria Montenegro, profesora de la Facultad de Ciencias Agrarias de esta Casa de Estudios y al taxónomo Miguel Gómez, de la misma Facultad, así como a la licenciada y máster en Estética Daniela Cross, conservadora del Museo de Arte Precolombino, que estudia el mundo vegetal en las culturas originarias de la región.

Múltiples significados han tejido el simbolismo universal en torno a las flores, al relacionarlas a nociones naturales y estéticas, a rasgos psicológicos, virtudes y defectos.

Con el cristianismo confieren dignidad o enaltecen a una persona si se asocian a los valores perdurables con que el creyente, al explicitar su común origen divino, resguarda y santifica el mundo natural. La naturaleza se considera bella y perfecta por ser obra de Dios, y se afirma que Dios es el mayor artista y que, por tanto, las flores son más bellas que las obras de arte.

Ya en el siglo VII, un pequeño tratado, *De Corona Virginis*, atribuido al obispo Ildelfonso de Toledo, analiza en España, bajo el prisma cristiano, un conjunto de plantas imaginándolas como ornamento de la Virgen María. Las flores son definidas allí tanto en su sentido alegórico como simbólico, por su color y por las propiedades terapéuticas que se conocían de ellas, entre las que se mencionan la rosa, el lirio, el azafrán, la violeta, la caléndula y la manzanilla.

En paralelo, el dibujo sobre flores y plantas en los libros miniados de los beatos medievales, inspirados en obras de la antigüedad clásica como *Materia Médica* de Dioscórides, autor griego del siglo I d.C., instruían sobre las propiedades medicinales de plantas, flores y frutos, altamente apreciados en la época. De este modo, la simbología vegetal en el mundo cristiano nunca se disoció de sus usos terapéuticos, sanadores y purificantes, lo que permitía a la Iglesia tender un puente entre la iconografía religiosa y el ámbito de lo cotidiano. Los denominados “herbarios” y “florilegios medicinales” del medioevo se multiplicaron desde la Alta a la Baja Edad Media en copias manuscritas, ilustradas, y desde la segunda mitad del siglo XV, a partir de la invención y difusión de la imprenta, en versiones impresas. Hasta el siglo XVIII eran de gran importancia para la salud de la población, ya que una buena parte de la farmacopea de la época era de origen natural y particularmente vegetal. Las ilustraciones botánicas se desarrollaron en paralelo a la pintura, a la que contribuían a informar y precisar. En América y especialmente en el sur andino circularon ampliamente estas obras botánico-médicas, y los médicos y farmacéuticos de la época agregaron a las propiedades y virtudes curativas de las plantas europeas aclimatadas en estos territorios, las de las plantas americanas tropicales y de las zonas templadas, sus flores y frutos, semillas, hojas, tallos y bulbos, que abrieron una rica gama de posibilidades de uso y sanación en tisanas, compresas, friegas, gotas y hasta baños. Las propiedades terapéuticas de las flores, en la historia de la humanidad, como odorizantes, desinfectantes, antiinflamatorias, antibacterianas, calmantes o sedantes, han llegado hasta hoy cuando se vuelven a valorar los “tratamientos naturales”.

La devoción y la belleza, la simbología y la terapéutica se unen pues en estas pinturas que hoy ofrecemos con satisfacción y alegría, esperando contribuir a través del magnífico patrimonio de la Colección Gandarillas a develar nuevas facetas de nuestro arte y de nuestra cultura donde se encuentran y convergen el conocimiento y los valores de lo universal y lo regional.

Ignacio Sánchez Díaz

Rector

FLORES Y SACRALIDAD EN LA PINTURA VIRREINAL SURANDINA

Transferencias simbólicas y naturales
europeo-americanas

Isabel Cruz de Amenábar.

Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente de la Colección Gandarillas, Universidad Católica de Chile.
Profesora Universidad de los Andes.

Las guirnaldas de flores y frutas que enmarcan las figuras de la Virgen con el Niño, la lluvia de pétalos sobre la Sagrada Familia o la Trinidad Terrestre, así como las coronas de los angelillos en su celestial vuelo o los florecidos senderos que transitan Jesús, María y José en su retorno de Egipto, exaltan y enaltecen en la pintura virreinal surandina la milenaria simbología que enlaza el mundo vegetal y la sacralidad, transmutada en estos territorios por el proceso cultural del mestizaje.

El pétalo y las mejillas, la fruta y los labios, el árbol y la vida, son analogías sobre la belleza sensorial y la existencia, sus potencialidades salvíficas o de perversión, que en el arte cristiano traspasan tiempos y lugares y remiten a los textos bíblicos, en particular al Cantar de los Cantares, donde las cualidades de la amada se parangonan a elementos particularmente apreciados de la naturaleza. “Yo soy el narciso de Sarón, el lirio de los valles”, dice la esposa, mientras el esposo la define como: “Huerto eres cerrado, hermana mía, esposa ... fuente sellada. Tus brotes un paraíso de granados...”¹, metáforas que se proyectan en la larga duración del primer arte cristiano medieval y renacentista, hasta acceder al barroco, cuando esta “floración” alcanza a América.

A través del estudio de una selección de valiosas pinturas con motivos vegetales de flores y frutas, esta décima muestra de la Colección Gandarillas busca motivar la interdisciplinariedad, el acercamiento entre arte y ciencia, botánica y simbología, dilucidando también la alianza entre el mundo precolombino –donde las flores y frutos tienen especial significado y uso– y el periodo virreinal, que adapta el legado de los artistas europeos, maestros de la pintura y de las artes.

Flores inmemorialmente como atributos, valores y virtudes

En su riqueza, hermosura y variedad, la vegetación ha evocado en las culturas arcaicas y tradicionales la presencia de un creador. Sus ciclos de desarrollo la dotan de una ambivalencia de regeneración y muerte, signada por las estaciones del año: primavera y verano remiten a la exuberancia y fecundidad productivas; otoño e invierno al repliegue de la naturaleza, a su reposo regenerador².

Múltiples significados han tejido el simbolismo universal en torno a las flores, al relacionarlas con nociones naturales y estéticas como fertilidad, juventud y hermosura; con valores morales y estados espirituales: fugacidad, amor, inmortalidad; simbolismo que no es ajeno a su color: flores solares son las amarillas y anaranjadas, mientras las flores rojas representan la sangre y la pasión terrena o divina; y las flores azules han sido consideradas en su escasez, mítico emblema de lo imposible.

Virtudes y defectos inmemorialmente se han asociado también a las flores: la anémona representaría la perseverancia; la dalia el reconocimiento; la flor de lis muestra realeza; el iris ternura; y el jacinto alegría espiritual. En cambio el jazmín denotaría al amor sensual; la lila, amistad; la margarita, confianza y simplicidad; mientras la malva sería pena; la menta, memoria; la mimosa, seguridad; el mirto, fuerza de carácter; en tanto el narciso encarnaría al egoísmo y la vanidad; el tulipán al amor explícito; y la violeta a la humildad, al amor oculto³.

En el cristianismo las flores han devenido así figuras arquetípicas y concéntricas. El místico y poeta del barroco San Juan de la Cruz ve en ellas la imagen de las virtudes del alma y en el ramillete que las une, la perfección espiritual⁴.

Signos de deseo solían ser en cambio los frutos en las culturas de la antigüedad, transformados cada uno, por la reconversión cristiana, en alguno de los doce dones espirituales con los que se deleita el alma: amor, alegría, paz, paciencia, gentileza, bondad, fe, mansedumbre, tolerancia, modestia, templanza y castidad⁵.

Guirnaldas, coronas y ramos: lectura cristiana sobre su significado

Glorificación y triunfo se han vinculado asimismo a las flores y hojas, no ya aisladas, sino formando ramos, guirnaldas y coronas. Elaboradas con hojas de verdor perenne como las de palma o laurel, en la antigüedad mediterránea las portaron en sus manos o ciñeron las sienes de aquellos que sobresalían en los

² Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Labor, Barcelona, 1978, p. 457.

³ Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos, Madrid, 1992, p. 210.

⁴ Chevalier Jean; Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 2003, p. 504.

⁵ Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 216.

juegos, la guerra –o la paz–, las artes y la sabiduría, como señalaba Plinio en su *Historia Natural*. Y una ninfa entre los griegos las figuraba, Cloris, transformada por los romanos en la diosa Flora, ambas ataviadas con guirnaldas entretreídas y coronas, entre ramajes y frondas.

También para los hebreos, los ramos de olivo o palma eran señal de glorificación y acatamiento⁶, aunque ya San Pablo, en su primera epístola a los Corintios⁷, pone en entredicho la costumbre grecorromana de coronar a los vencedores tras la carrera en el estadio e insta a no lograr “una corona corruptible”, sino a “alcanzar una incorruptible”. El Evangelio de Cristo aporta pues, nuevos y más complejos significados al motivo de las flores y la vegetación. Aclamado entre palmas y olivo ha entrado Jesús a Jerusalén; y entre olivos agoniza empero, pocos días después; y sobre una cruz de cedro entrega su vida por los hombres para resucitar, como reverdece esa madera incorruptible de la que fue colgado.

Si el cristianismo temprano y medieval incorpora la simbología vegetal grecolatina, modifica su sentido: no basta con la gloria que simbolizan las verdes o coloridas coronas de los vencedores en las lides y competencias terrestres; ni las guirnaldas que se asociaron en el mundo clásico a la belleza y a la juventud femeninas; alerta, por el contrario, sobre los riesgos de las vanas victorias y de una efímera consunción. La corona, la flor o el árbol pueden conferir dignidad o enaltecer a una persona si se asocian a los valores perdurables con que el cristiano, al explicitar su común origen divino, resguarda y santifica el mundo natural. Porque la naturaleza es bella y perfecta por ser obra de Dios, idea que se originó entre los Padres de la Iglesia y que San Atanasio expresa al afirmar que Dios es el mayor artista y que, por tanto, las flores son más bellas que las obras de arte⁸.

Fecundidad, triunfo y gloria, lecturas del mundo antiguo sobre guirnaldas y coronas, se transformaron también con el cristianismo, a través de las propiedades de durabilidad de las ramas de coníferas y de las especies de hojas duras. Encontraron éstas su traducción en la idea de permanencia que la doctrina cristiana, a su vez, ocupa como soporte didáctico para transmitir a través su verdor, la inextinguible perennidad de la vida espiritual, su ciclo cristológico regenerador, apto para el anuncio de la inmortalidad. De ahí que, en los ritos funerarios, las coronas y los ramos hayan sido un símbolo cristiano y universal para representar la esperanza en la resurrección.

Quienes ciñen con ellas su cabeza, la parte principal del cuerpo humano y órgano del espíritu y del alma, no son ya los héroes de los estadios o los emperadores, sino Jesús y María, los mártires, santos y santas en su estado de vida sobrenatural; porque en la forma circular de la corona, tradicionalmente asociada a la del sol,

⁶ Chevalier, *op. cit.*, pp. 867-868.

⁷ 9, 24-25. *tecnos*

⁸ Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos, Madrid, 1987, p. 330.

o en la rosa, emblema de circularidad por excelencia, se prefigura, en cambio, la figura de Cristo, el astro de la nueva fe.

Guirnaldas y coronas de flores blancas han mantenido hasta hoy su simbolismo nupcial en el atavío de la desposada, para expresar con especies como la azucena, que lleva la Virgen María, a la vez Madre e Inmaculada; o del azahar, flor del naranjo y del limonero, la pureza de la novia y la dignificación de la mujer como madre y esposa, protectora de la familia y el hogar.

Los atributos vegetales de los antiguos dioses grecorromanos, al no ser reconvertidos por el cristianismo, como ocurrió con el laurel de Apolo, el olivo de Minerva o el mirto de Venus, formaron parte de las sobrevivencias del mundo clásico que se mantienen soterradas durante la Edad Media para recuperar su sentido con el Renacimiento; o bien se transforman para adoptar un significado cristiano.

En España, durante el siglo VII, un pequeño tratado, *De Corona Virginis*, atribuido al obispo Ildefonso de Toledo, analiza ya bajo el prisma cristiano un conjunto de plantas, planetas y piedras preciosas, imaginándolos como ornamento de la Virgen María. Las flores son definidas allí tanto en su sentido alegórico como simbólico, por su color y por las propiedades terapéuticas que se conocían de ellas. Entre las especies que menciona San Ildefonso, hay algunas de las asociadas antiguamente al culto de divinidades femeninas, que pasan a relacionarse a la Virgen, como el lirio, el azafrán, la rosa y la violeta, pero también nuevas, como la caléndula y la manzanilla. El autor compone una “corona” de veinticuatro elementos y seis grupos, cada uno compuesto por dos piedras preciosas, un planeta o estrella, y una flor⁹.

Naturaleza en el medievo: entre el claustro y el jardín

Motivos de hojas, más que de flores, fueron predilectos en el arte de la Edad Media para ornar capiteles, cimacios y frisos esculpidos en las portadas, naves de iglesias y catedrales, en los patios de claustros románicos y góticos. En España, principalmente, hojas de acanto, helecho, palma, hiedra y palma, cuyo dual o polivalente significado refleja el sincretismo religioso entre el mundo antiguo y el cristianismo¹⁰. En cambio, la representación de los frutos y flores se da de preferencia en la escultura tridimensional, según muestran ejemplos como la denominada popularmente “Virgen de la naranja”, hierática talla del siglo XIV, en transición desde los rasgos formales del románico al gótico, patrona de

⁹ Piccolo Paci, Sara, *Rosa sine Spina. I fiori simbolo di Maria tra arte e mistica*. Ancora Editrice, Roma, 2015. En: <https://es.aleteia.org/.../las-imagenes-floreales-mas-vinculadas-a-jesus-y-a-la-virgen/>

¹⁰ Quiñones Costa, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval: la flora esculpida en la alta y plena Edad Media y su carácter simbólico*. Editorial Encuentro, Madrid, 1995.

Olocan del Real en Castellón, Valencia, España. Es en la pintura gótica donde las flores, sobre todo relacionadas con la Virgen María, se muestran en su temprano esplendor, como se refleja en la península en el panel de la “Virgen con el Niño” del retablo de Vallmoll, en Tarragona, datado hacia 1450, donde Jaume Huguet (c. 1412-1492), uno de los más destacados pintores del gótico catalán, influido por los artistas del norte, muestra a María sobre un fondo dorado con motivos fitomorfos: un trono con remate del apoyabrazos en forma de hoja de acanto estilizada y en primer plano, dos ángeles que le ofrecen un lirio blanco y una bandeja de rosas rojas. San Bernardo de Claravall (1090-1153), monje cisterciense tempranamente canonizado, enaltecía el simbolismo floral señalando a la Virgen María como “la violeta de la humildad, el lirio de la castidad y la rosa de la caridad...”. Y en el siglo XIV se compila y traduce, dentro de la tradición del franciscanismo y la dignificación de la naturaleza que instaura San Francisco de Asís (1182-1226), un conjunto de textos referentes a la vida del poverello, conocido como *Las Florecillas*.

Junto a las flores, la pintura tardo medieval representa el mítico “árbol de la vida” –a veces identificado con la palmera– y su rama, la palma, no ya como símbolo de victoria, sino con un sentido espiritual y moralizante de virtud, sacrificio y de perennidad conferido por una muerte heroica: las palmas las llevan los mártires masculinos y femeninos y los ramajes y coronas de flores –especialmente de rosas– cobran en María junto a su Hijo, el sentido más profundo de pureza y amor que llama a trascender la fecundidad natural.

Con su planta de geometría ortogonal, parterres de plantas y flores medicinales, sus setos, los jardines y huertos medievales tanto en los monasterios como en los castillos eran espacios cerrados, *hortus clausus*, con especies cuyo valor médico-culinario no se disociaba de su simbología religiosa, como los muestran los libros miniados medievales, remitiendo al legendario y bíblico Edén antes del pecado original¹¹. Una vasta literatura de obras manuscritas surgió en la Edad Media en torno al concepto de jardín y el significado de sus árboles y plantas. “El Jardín simbólico”, por ejemplo, obra anónima escrita entre el siglo XI y el siglo XIII, entrega una detallada descripción sobre este pequeño paraíso, donde doce plantas escogidas, sus flores y frutos, se asocian a una virtud cristiana: la rosa a la virginidad; el limonero a la pureza; el lirio a la pobreza; la higuera a la dulzura; la vid a la alegría espiritual; el granado a la valentía, la palmera a la justicia; el estoraque a la oración; el olivo a la misericordia; la zarzaparrilla a la ciencia; y el espino a la sumisión. Estas virtudes serían las plantas del “jardín del espíritu”.

¹¹ Insausti Machinandiarena, Pilar; Vigil de Insausti, Adolfo, “Mito y naturaleza. Del Paraíso al jardín medieval”. *Arché*, Nº 4-5, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España, 2010, pp. 227-236.

Lentamente se abrían los jardines al goce estético de sus dueños y contempladores en el tránsito de la Baja Edad Media al Renacimiento y asimismo al análisis científico de sus especies que, en simultáneo, son crecientemente representadas en la pintura.

Es entonces cuando los cuadros al óleo sobre madera y luego sobre tela, incorporan estos idílicos jardines, a los que sucede luego la inclusión del paisaje en lejanía; motivos que acceden a ocupar los fondos de esas imágenes y escenas religiosas más allá de los hieráticos paneles dorados que, en su esplendor, detenían la vista. Conjuntamente, se incorporan las flores como constante representativa y atributo mariano –los lirios, las rosas– y aparecen las frutas en los cuadros de la Virgen con el Niño, como muestran en Italia las pinturas de Carlo Crivelli (c. 1435 - c. 1495) por ejemplo, donde María se asocia visualmente a las manzanas –transmutando su significado bíblico de tentación y pecado por el de redención al ser Nueva Eva– y a otros frutos considerados propios del Paraíso Terrenal como peras y duraznos.

Herbarios y libros miniados: propiedades terapéuticas de las plantas

En paralelo, el dibujo sobre flores y plantas en los libros miniados de los beatos medievales, inspirados en las detalladas descripciones científicas legadas por la cultura clásica, y en ilustraciones de obras como *Materia Médica* de Dioscórides¹² –del cual se ha dicho era, después de la Biblia el más leído en esa época– instruían sobre las propiedades medicinales de plantas, flores y frutos altamente apreciadas en la época. De este modo, la simbología vegetal en el mundo cristiano nunca se disoció de sus usos terapéuticos, sanadores y purificantes, lo que permitía a la Iglesia tender un puente entre la iconografía religiosa y el ámbito de lo cotidiano. Los herbarios y los florilegios medicinales del medioevo se multiplicaron desde la Alta a la Baja Edad Media en copias manuscritas, ilustradas, y desde la segunda mitad del siglo XV, impresas. Durante el primer período de circulación de estas obras, los ejemplares conservados reconocen como fuente predominante, el citado tratado médico de Dioscórides: *Peri hyles iatrikes* o *De materia médica*, redactado en griego en el siglo I d. C., diseminado en multitud de réplicas por Europa, hasta la llegada de la imprenta que permite aumentar en forma exponencial el repertorio de textos a difundir¹³. La incorporación de la obra de Dioscórides a la imprenta se realizó 1476 con sus añadidos medievales, y la primera edición depurada la llevó a cabo el impresor veneciano Aldo Manuzio en 1499.

¹² De particular valor es la versión más antigua ilustrada de la obra de Dioscórides, denominada *Codex Byzantinus* o el *Dioscórides de Viena*, donde se conserva desde 1569, actualmente en su Biblioteca Nacional, datado poco antes del año 512, escrito y dibujado sobre pergamino con ilustraciones didácticas y realistas. Véase: Lack, Walter A. *A Garden Eden, Masterpieces of Botanical illustration*. Taschen, Colonia, 2016, p. 38.

¹³ Miguel Alonso, Aurora, “La imprenta renacentista y el nacimiento de la ciencia botánica”. www.cervantesvital.com

Un contemporáneo de Dioscórides, Cayo Plinio Segundo, redactó una obra enciclopédica también de gran difusión en la Edad Media, la *Naturalis Historia* o *Historia Natural*. Copiada asimismo en numerosas oportunidades por los autores medievales, se extractó y recensionó en multitud de versiones, más de doscientas, incluyéndose también parcialmente en herbolarios posteriores. La primera edición impresa de la *Naturalis Historiae* apareció en Venecia en 1469, seguida por muchas otras, acompañadas a menudo de trabajos críticos, útiles hasta hoy.

La invención de la imprenta en 1455 había permitido, pues, una más eficaz y precisa transmisión del conocimiento y facilitó el desarrollo de la xilografía o grabado en madera, y después del grabado en metal, que permitía imágenes botánicas de gran precisión y realismo con técnicas como el aguafuerte, en el que Alberto Durero fue un gran maestro; procedimiento que agilizó la difusión de ilustraciones, permitiendo a su vez, la complementación de la descripción textual de las especies naturales de los antiguos herbolarios con las imágenes visuales en los recientes tratados de botánica –que incluyeron tanto árboles y plantas como flores, frutos y semillas– con una reproducción iconográfica que buscaba ser lo más fiel posible a la realidad¹⁴.

La compilación de los antiguos tratados sobre plantas desembocó así a finales de la Edad Media en la aparición de una tipología de herbarios, todos ellos ilustrados, que en su momento pasaron también a la imprenta como el de Matthaeus Platearius, conocido como *Circa instans*, el *Herbarius* de Apuleyo Platónico, o el *Macer Floridus*¹⁵. De ahí en adelante se multiplica la edición de tratados de botánica tanto en Alemania como en los Países Bajos, siendo Amberes un centro clave en la elaboración y difusión de estas obras científico-terapéuticas.

La imprenta y la difusión de las ilustraciones botánicas: en busca de la veracidad

Los grabados botánicos que ilustran estas obras con su reproducción de flores y frutos, pasan entonces a formar parte de publicaciones especializadas que la invención de la imprenta y el desarrollo de las técnicas del grabado difunden por Europa y América. El *Herbarium vivae eicones* (1530) de Otto Brunfels, Johann Schott y Hans Weiditz, fue el primero de una serie de tratados sobre plantas en los que, admitiendo ya la autoridad indiscutible del texto de Dioscórides, incorporaron progresivamente la descripción de nuevas especies de diferentes regiones europeas y del mundo conocido. Weiditz, uno de los grabadores más importantes de la Escuela de Durero, quien había fijado nuevas fórmulas de veracidad y belleza para los herbarios impresos, hace de este *Herbarium* una obra de referencia básica en el mundo de la ilustración botánica. El color, que

en seleccionados ejemplares se agregaba a mano es, en un libro de botánica, no sólo un adorno o un agregado estético, sino un elemento identificador importante en la planta y contribuye a su descripción científica.

El interés que despertaron las ilustraciones del *Herbarium* llevó a su impresor a publicar, en 1542, la obra de Dioscórides ilustrada, bajo el título *In Dioscoridis historiam Herbarum certissima adaptatio*. Otra de las obras más influyentes en el establecimiento de unas pautas científicas para la ilustración botánica fue la de Leonhart Fuchs, *De historiae stirpium* (Basilea, 1542), con más de quinientas ilustraciones a toda plana, que incluye nuevas plantas europeas y algunas traídas recientemente de América como el clavelón de Indias (*Tajetes erecta*), nativo de México; la caña de Indias (*Canna Indica*), cultivada por miles de años en Sudamérica; la tomatera (*Lycopersicon esculentum*); el tabaco (*Nicotiana tabacum*); la calabacera (*Cucurbita pepo*) y el girasol (*Helianthus annuus*)¹⁶. Fuchs concedió también una gran importancia a las ilustraciones, marcando nuevas fórmulas en el trabajo del grabado botánico. A diferencia del herbario de Brunfels, en el que se intenta reproducir la planta en sus detalles más concretos, las ilustraciones de Fuchs ofrecen representaciones cuidadosamente esquemáticas de sus formas genéricas y distintos estadios de la planta en una misma lámina, lo que permite comprenderlas mejor tanto a científicos como a artistas.

Las numerosas ediciones de estas dos obras, con traducción a diversos idiomas, y la publicación de *icones* –una colección de grabados sin incorporación del texto–, hizo que aumentaran sus potenciales interesados ya que en esa época era un grupo minoritario el que sabía leer.

Destacó en Amberes Cristophe Plantin o Plantinus (1520-1589), activo impresor, editor y agente en el estímulo y difusión de este conocimiento científico en auge, creador de la empresa que llevó su nombre, única por el monto y alcance de su producción y exportación, que abarca incluso al Nuevo Mundo.

Como editor científico, Plantin publicó en 1554 la obra capital de Rembert Dodoens (1517-1585), *Cruydt boeck*, ilustrado por grabados de las ediciones del libro de Fuchs, a los que añadió unos doscientos más, alcanzando con ello 707 tacos xilográficos.

Se inicia así una fructífera colaboración entre el botánico y el impresor, con la publicación de *Frumentorum, leguminum, palustrium et aquatiliu herbarum... historia* (1566), con ilustraciones encargadas al grabador Pierre van der Borth; *Florum et coronarium odoratarumque nonnullarum herbarum historia* (1568); y otras obras más, hasta que, en 1583, y como culminación de una vida dedicada a la medicina y a la botánica, se publica la edición definitiva del herbario de Dodoens en edición latina: *Stirpium Pemptades sex*, con ochocientas páginas y más de mil trescientas xilografías.

¹⁴ Miguel Alonso, *op. cit.* www.cervantesvital.com

¹⁵ Miguel Alonso, *op. cit.*

¹⁶ Lack, Walter A., *op. cit.*, p. 54.

Plantin había publicado en 1581 un libro en el que, con la colaboración del científico Matthias L'Obel (1538-1616), recogía su propia colección de grabados de plantas con el título *Plantarum seu stirpium icones*, y que sumaba dos mil ciento ochenta y una láminas botánicas, organizadas buscando aproximarse al orden natural y con una breve descripción. L'Obel y Charles de L'Ecluse –conocido también como Carolus Clusius (1525-1609), médico, micólogo y botánico flamenco, considerado el científico y horticultor más importante del siglo XVI– publicaron también la mayor parte de sus obras con Plantin, consiguiendo así una difusión masiva de la botánica de los Países Bajos.

Dos obras españolas publicadas asimismo, en Amberes, por el editor Jan de Laet y los impresores Herederos de Birckman, aprovecharon, en parte, los grabados del *Cruydt boeck*: la edición comentada de la *Materia medica* de Dioscórides, hecha por el médico español Andrés Laguna (1555), y la traducción al español de la obra de Fuchs, *Historia de las yervas, y plantas sacada de Dioscoride Anazarbeo*, realizada por el también médico Juan de Jarava (1557), obras que se difundieron en España y en el Nuevo Mundo. En el siglo XVIII con la llegada de cientos de especies herbáceas a los jardines botánicos, a los jardines y colecciones privadas procedentes de los cinco continentes, que traen las expediciones científicas incentivadas por los estados, los imperios y los particulares europeos, la ilustración botánica alcanza su apogeo¹⁷.

La revolución de la taxonomía que realiza Linneo (1707-1778) hace necesaria una aún más precisa representación de estas plantas, que aportan ahora artistas como el religioso y botánico francés Charles Plumier (1646-1704) con su libro *Nova Plantarum americanum genera* y el botánico y entomólogo germánico Georg Dionysius Ehret (1708-1770), colaborador de Linneo e ilustrador de miles de láminas de la flora mundial.

Las expediciones españolas del siglo XVIII al Nuevo Mundo y el particular al Virreinato del Perú y Chile, que abordan el estudio de su botánica, contribuyen asimismo a identificar, clasificar y dar a conocer otras nuevas especies: la Expedición Botánica al Virreinato del Perú o Real Expedición Botánica a los Reinos de Perú y Chile (1777-1786) de Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón que trae a los ilustradores de plantas José Brunete, Isidoro Gálvez y al dibujante Francisco Pulgar, da origen entre otras obras a *Quinología o Tratado del árbol de quina o cascarilla* (1792); *Floreae Peruviae et Chilensis prodocmus* (1794), *Flora Peruviana et Chilensis* (1798-1802); *Systema vegetabilium florum peruviana et chilensis* (1798). En estos trabajos se estudian flores de especies endémicas como el copihue (*Lapageria rosea*), amarilis de la región (*Hippeastrum*) y la alstromeria (*Alstroemeria aurantiaca*). La Expedición a Chile y Perú de Conrado y Christian Heuland, enviados por José Clavijo Gajardo, director del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, también aporta el estudio de nuevas plantas, lo

mismo que la Expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794), donde vinieron los naturalistas Tadeo Haencke, Luis Née y Antonio Pineda, y cuyo copioso material se ha publicado ya a finales del siglo XX.

Más que las obras especializadas, los herbarios profusamente ilustrados, con breves textos, fueron los de mayor acogida y circularon ampliamente por Europa e Hispanoamérica desde finales del siglo XVI hasta las postrimerías del siglo XVIII, constituyendo fuentes visuales de gran significación para elaborar iconografías y nuevos géneros pictóricos, dibujos y grabados, como naturalezas muertas y bodegones; lo mismo que ornamentación de obras civiles y religiosas, entre ellas, retratos, paisajes, escenas mitológicas, alegorías y vidas de santos, pues el creciente realismo introducido en el arte buscaba el apoyo de ilustraciones e incluso de textos descriptivos y científicos.

Flores y mariología: un mensaje de salvación teológica y curación del alma

Simultáneamente, la pintura daba pasos decisivos en la representación de las flores. Si bien los motivos florales se relacionaron principalmente desde finales de la Edad Media con la Virgen María y con el creciente culto de la Inmaculada, con mucha anterioridad a la declaración del dogma en 1854¹⁸ –lo que confería a las especies frecuentemente representadas una particular dignidad–, éstas pasan de ser ofrendadas por ángeles a mostrarse en un ramillete dentro de un florero, motivo central de numerosas representaciones tempranas de la escena de la Anunciación en los Países Bajos. Ya a finales del siglo XV la temática del florero se independiza. Hans Memling pinta, por ejemplo, en 1590, un florero de mayólica sobre una mesa con tapete al reverso del retrato de uno de sus comitentes. Este jarrón ornamental con el monograma griego del nombre de Cristo, contiene lirios blancos, írides y aquilegias, que poseen connotaciones marianas. El *lilium candidum* es el símbolo de la castidad y de la concepción sin mácula de la madre de Dios; el íride, una especial forma de lirio, indica la posición de María como Reina del Cielo y la aquilegia se relaciona con el espíritu santo, que cubrió con su sombra a María tras el anuncio de su maternidad por el arcángel Gabriel. Las flores aún bajo la interpretación de la pintura medieval, poseen un significado religioso subyacente: son “envolturas” simbólicas, o “*figurae*”¹⁹.

Si las flores de un jarrón, al marchitarse pronto, se convertían en imágenes de la brevedad de la existencia, al introducir junto a éste un elemento religioso, un crucifijo o una alusión sacra que incitaba a reflexionar explícitamente sobre la Pasión o la Resurrección cristianas, resultaba posible que las especies que

¹⁸ Cruz de Amenábar, Isabel, “*Inmaculada: Tota Pulchra, Reina y Mujer Apocalíptica*”. Catálogo Exposición Inmaculada: Tota Pulchra y Reina en el Arte Virreinal Surandino. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte Colonial Americano. Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, agosto, 2017-enero, 2018, pp. 27-30.

¹⁹ Schneider, Norbert, *Naturalezas muerta. Aparencia real y sentido alegórico de las cosas*. Tachen, Colonia, Alemania, 2003, p. 135.

¹⁷ En: <http://www.jbl.ucr.ac.cr/noticias/historia-de-la-ilustracion-botanica>

contenía ese recipiente lograsen su propio simbolismo religioso. No resulta casual que, junto a flores conocidas por su fragilidad extrema como las anémonas, o por su vida efímera como la rosa, se representase en las pinturas. Por ejemplo, el romero, que al igual que otras plantas no pierde sus hojas, se convirtió en un símbolo de la inmortalidad. Por otra parte, los claveles y los pensamientos que tradicionalmente aparecen en la pintura religiosa como atributos de Cristo y de la Trinidad, se oponen en claras alusiones a la vanidad del mundo, representada por flores como los tulipanes, cuyos bulbos llegaron a costar en esta época auténticas fortunas²⁰.

Simultáneamente, el amplio desarrollo de las ilustraciones botánicas de los libros especializados colabora en la observación de las flores y permite, al ser frecuentemente utilizadas por los pintores, pasar de la estilización y el arquetipo al realismo que caracteriza las representaciones florales durante el Barroco.

Cultivo y nuevas especies aclimatadas en Europa: el tulipán y la primera “burbuja financiera”

La representación de flores en la pintura y en los libros de botánica se asocia, a su vez, a la introducción, aclimatación y desarrollo en Europa de nuevas especies en los huertos, invernaderos y jardines botánicos durante los siglos XVI y XVII, y a la multiplicación de estos lugares destinados a la recreación y experimentación científica. Desde mediados del siglo XVI, el número de plantas ornamentales y terapéuticas cultivadas en los jardines botánicos del Viejo Mundo –que abarcaron desde las regiones mediterráneas de Italia y España a Francia, los Países Bajos e Inglaterra²¹– se incrementó de manera espectacular gracias a la afluencia de especies americanas y a la importación de otras procedentes de Asia Menor y la Península Balcánica. Entre las primeras se encuentra el girasol (*Helianthus annuus* L.), el dondiego de noche (*Mirabilis jalapa* L.), la capuchina o “berro del Perú”, (*Tropaeolum majus* L.), los claveles de Indias o clavelones originarios de México (*Tagetes erecta* L. y *T. patula* L.); la dalia (*dalia variabilis*), flor nacional de México y originaria asimismo de esa zona; la pasiflora (*Passiflora caerulea* L.), nativa de Sudamérica, o el nardo (*Polygonum tuberosum* L.), la flor de la papa (*solanum tuberosum*), originaria de los andes del Sur, con fines ornamentales; mientras la corona imperial (*Fritillaria imperialis* L.), el jacinto (*Hyacinthus orientalis* L.), el ciclamen (*Cyclamen persicum* L.), la anémona (*Anemone coronaria* L.), algunas especies de peonía (*Paeoniaceae*), popularmente conocida como la “flor de los mil pétalos”, oriunda de China y el extremo Oriente, y los tulipanes,

variedades de jardín (*Tulipa gesneriana*), pertenecen al grupo de especies de procedencia asiática²².

Comunes y habituales hoy, es difícil comprender el entusiasmo que despertaron en su época. El caso del tulipán es uno de los más representativos y mejor estudiados. Originario de Turquía e Irán, donde en la actualidad es flor nacional, fue introducido en Europa desde los jardines de Constantinopla. La forma, el tamaño y la enorme variedad de sus flores, lo convirtieron rápidamente en objeto de estudio, experimentación y comercio. Su aclimatación y cultivo protagonizó en Holanda un periodo del gusto estético y de la economía holandesa denominado “la fiebre del tulipán”, una locura colectiva por conseguir los bulbos al costo que fuese. Observado por los europeos por primera vez a mediados del siglo XVI se trajeron semillas a los jardines de los príncipes y nobles de la Europa del Este donde no solo la pintura sino la literatura botánica le dispensó una entusiasta acogida. Hacia el primer tercio del siglo XVII se habían conseguido más de ciento cuarenta variedades por medio de hibridación. La “tulipanomanía” transformó los bulbos de la planta en un producto de lujo para los holandeses, que hicieron subir los precios a cifras estratosféricas y transformaron su adquisición en el “consumo ostentoso” de una elite. El comercio de los tulipanes como señal de distinción y exclusión social llegó a su apogeo cuando les afectó el denominado “virus del mosaico”: de los bulbos infectados nacían ejemplares únicos, con los pétalos teñidos de delicadas irisaciones, por los que la gente pagaba fortunas. La incertidumbre acerca de los efectos estéticos del virus en las flores aumentó la especulación hasta que la considerada “primera burbuja financiera”²³ se rompió abruptamente en 1637, dejando lugar al colapso económico que arrastró a gran parte de la población. Así, la pintura de tulipanes debió reemplazar en las especulaciones de la bolsa a los tulipanes reales y desde entonces su representación no estuvo libre del estigma comercial; se asociaron no obstante, a alicurnia y realeza; y junto a figuras sagradas, el tulipán rojo es símbolo de la Pasión.

La vida esplendorosa de la “naturaleza muerta” en los Países Bajos

Es precisamente en Flandes, todavía unido a la corona española hasta 1648, donde se experimenta una eclosión de los motivos del mundo vegetal en la pintura, los *fruytagie* o cuadros con flores y frutos que hacia 1650 constituyen ya un género específico independiente de personajes, figuras religiosas o escenas de jardín. Si bien en el más bajo lugar de la jerarquía pictórica²⁴ encabezada por los temas mitológicos e históricos, la *stilliven* –modelo inerte– o mal llamada

²⁰ López Terrada, María José, “La inmortalidad de lo efímero: los secretos de la pintura de flores”. *Mètode*, 47, 2014. En: <https://metode.es/.../la-inmortalidad-de-lo-efimero-los-secretos-de-la-pintura-de-flores...>

²¹ Sobre este tema véase: Fresquet, Febrer, José Luis, “La fundación y desarrollo de los jardines botánicos”. En: www.historiadelamedicina.org/botanica.pdf

²² López Terrada, María José, “La inmortalidad de lo efímero: los secretos de la pintura de flores”, *op. cit.*: <https://metode.es/.../la-inmortalidad-de-lo-efimero-los-secretos-de-la-pintura-de-flores...>

²³ Durán Muñoz, Miguel Ángel, “Episodios históricos de burbujas especulativas”. *JEL G. 01 N° 20*, www.extoicos.es

²⁴ Schneider, *op. cit.*, p. 3.

“naturaleza muerta” y “bodegón” muestra paradójicamente la vitalidad del efervescente mundo vegetal traspasado a la pintura como género específico. Decidor resulta que el esquema de valoración teórico aplicado a esta temática pictórica corresponda al orden intelectual aplicado a la realidad, que ignora el significado profundo asignado tradicionalmente a estos motivos –y que se expresa por ejemplo, en *Liber de intellectu* de Charles de Bouelles (París 1509), sobre la jerarquía ascendente de los reinos de lo natural y humano, que va de lo inanimado, provisto o no de cuerpo, pasando por lo animado para llegar al hombre poseedor de un alma inmortal y obra maestra de la creación²⁵.

Aunque el análisis de la pintura de flores no puede aislarse de la cultura predominantemente simbólica del Barroco, se produce en estos años una cierta transformación de los significados tradicionales cristianos de las plantas y flores, y si bien se acepta sin reservas su contenido alegórico y moral en la pintura de *vanitas* o vanidades como indicio de lo perecedero, de la belleza que se marchita pronto y se convierten por ello en imágenes de la brevedad de la existencia, el simbolismo vegetal de las flores se desmarca entonces de su puro efecto aleccionador y traspasa el sentido inmutable y único para relacionarse con el contexto en el que aparecen representadas. La prosperidad de los Países Bajos en ese momento histórico, las vastas redes comerciales que manejan las empresas holandesas, el mejoramiento de los procesos agrícolas y el mayor rendimiento de las cosechas, producen un clima de positiva efervescencia en las elites y capas medias de la población que pueden encontrar en las flores y en las frutas una vía de expresión de esa gozosa sensorialidad, que en la pintura de Rubens transita sin problemas desde los temas “profanos” a los católicos, y de la mitología y el retrato a los motivos sacros, el paisaje y los elementos de la vegetación.

La identificación y estudio botánico de que paralelamente eran objeto las especies de flores y frutas, contribuye también a su valoración durante el periodo; valoración que es científico-médica y estética. La pintura es la que mantiene en esos climas fríos, de inviernos prolongados, más cerca que jardines o invernaderos, en la intimidad misma del hogar, esas maravillosas flores y frutas todas juntas, esplendiendo sobre el neutro soporte de las que en la realidad se goza apenas una estación o unos días, o a las que ni siquiera se tiene acceso por precio o pertenencia a otro hemisferio, otro ecosistema. El método de trabajo de estos artistas especializados contribuye a explicar el giro en la valoración de las flores. A pesar de la fidelidad botánica que caracteriza sus representaciones, el objetivo principal de sus obras no es ya reproducir una imagen exacta de la naturaleza, sino destacarla en el contexto de una obra bella, en la que el trabajo compositivo, el logro de sus calidades sensoriales y su sentido ornamental, la diferencien de la realidad. Este objetivo conduce, por ejemplo, a modificar el

tamaño o el color de algunas flores, buscando la simetría de la composición o la armonía cromática y a saturar de flores, hojas y frutos los recipientes y soportes como manteles y mesas. Más aún, el método de trabajo se basa entonces en la representación conjunta de especies que florecen en distintas épocas del año, a fin de lograr ese esplendor “natural” que desvelaba a los artistas y solicitaban los clientes. La posibilidad de que el pintor reprodujera un ramo real disminuía, en consecuencia, conforme aumentaba el número de especies representadas y los detalles de su ejecución. Algunos artistas se servían de flores frescas, que pintaban directamente del natural y que iban añadiendo al cuadro a medida que avanzaba el año. Sin embargo, lo más habitual era que utilizaran pinturas o diseños previos de plantas individuales, en distintos estados de desarrollo, además de recurrir, para su composición, a los diversos florilegios o libros de láminas florales que circulaban en la Europa del momento.

La pintura: despliegue simultáneo de especies estacionalmente alternadas

Los floreros y cuadros de flores y frutos realizados ya en forma independiente por pintores flamencos como Jan Brueghel el viejo (1568-1625), o Ambrosius Boschaert (1573-1621), que dan las pautas para la realización de este nuevo género pictórico, recogen una vasta gama floral de diferentes estaciones, lo que permitía mantener vivas en el cuadro, especies de temporalidades y latitudes distintas. No eran sólo el “retrato” de una enciclopedia de botánica: ofrecían en cambio, el reemplazo óptico de las flores reales, rápidamente perecederas y aseguraban así indefinidamente su disfrute y contemplación en los espacios próximos, salas comedores, gabinetes de trabajo. Su mensaje aludía a la perennidad que proporcionaban no sólo los valores religiosos, sino también los valores artísticos ofrecidos como placentero homenaje a sus protectores y mecenas. Al reunir Boschaert especies tan variadas como rosas, jacintos, lirios de los valles, aquilegias, tulipanes, violetas, caléndulas, anémonas, coronas imperiales, claveles, y como coronación de uno de sus floreros, un íride amarillo, muestra en pleno el predominio de la costosa y selecta floricultura de la época, cultivada en macetas, invernaderos y jardines de plantas, que mezcla con escasas especies silvestres. Brueghel en cambio, incorpora en sus floreros una gran variedad de flores silvestres y de prados. En uno de éstos, bajo flores exóticas como la corona imperial o *fritillaria*, el gladiolo azul, peonías y tulipanes, coloca lirios blancos, fresas, frambuesas y zarzamoras, plantas éstas últimas que crecen espontáneamente en esos climas y producen flores y frutos que son alimentos.

Cuando ya había pasado el auge de la pintura de flores, fue introducida en Europa, en 1714, la *Fragaria chiloensis*, frutilla de buen tamaño y color blanco-

rosado originaria del sur de Chile llevada a Francia por el viajero Amadeo Frézier, quien visitó nuestro país dos años antes en un viaje de reconocimiento; en los Países Bajos, y en otros lugares de Europa había especies silvestres de frutillas, más pequeñas y no tan aromáticas. Consideradas como flores del paraíso, las frutillas y fresas pasarían a ser popularmente consideradas alimento de los niños muertos y también un símbolo mariano²⁶. La introducción y adaptación de especies tan diversas muestra la globalidad de la cultura de la época, el mejoramiento de las técnicas productivas, de aclimatación de plantas exógenas con fines puramente recreativos, y también en el caso de los cuadros de frutas y hortalizas, el paulatino alejamiento del fantasma del hambre –uno de los cuatro jinetes de Apocalipsis para la población medieval– o quizá su conjuro, reflejadas con maestría en la pintura.

El nuevo “huerto” en torno a María y el Niño: guirnaldas de flores y figuras sacras

No es por tanto casual que sea este mismo pintor flamenco de flores y bodegones, Jan Brueghel el viejo, junto a Pedro Pablo Rubens (1577-1640), su coterráneo, coetáneo y líder artístico de la Reforma Católica, quienes realicen el gesto en apariencia intrascendente de colocar a la Virgen María no ya junto a un florero con flores, sino ella misma centro y foco de una guirnalda floral. La “Madona con corona de flores” en la Antigua Pinacoteca de Munich, que realizan ambos artistas hacia 1620, probablemente Rubens las figuras de la Virgen y el Niño y Brueghel las flores, su especialidad, sitúa la belleza lozana y a la vez sobrenatural de ambos personajes sacros en compañía de un maravilloso festón de corolas, semillas, legumbres y frutos, logro de una representación pictórica basada en el intenso estudio de la naturaleza, traducida por un dibujo minucioso y un lenguaje cromático de menudas y brillantes pinceladas²⁷. La implicancia de esta nueva combinación de motivos religiosos y naturales no es propiamente un regreso a la tradición de la pintura de flores asociada a María, sino el hallazgo, en un impulso de espontáneo panteísmo, de la unidad radical de la materia creada. A modo de festón y no de marco, que es leve, apenas visible, el pequeño huerto o jardín sin muros ni demarcaciones, no cierra sino crea un espacio propio; el espacio femenino mariano junto al Niño, su espacio, que relaciona a la Virgen con sus devotos, al mundo creyente y profano, a través de los elementos más bellos y perfectos de la naturaleza: las flores y las frutas. La constante prodigalidad de Rubens en el hallazgo de nuevas formas de comunicación, se vierte en otras obras sobre esta temática como “La Virgen de Nicolás Rockox” que graba en Amberes, como otras composiciones del maestro, el dibujante y grabador Cornelis Galle el viejo (1576-1650), difundiendo así este estilo por Europa y el Nuevo Mundo. La composición muestra a la Virgen de pie dentro de un retablo

²⁶ *Op. cit.*, p. 140.

²⁷ En: www.museodelprado.es



“La Virgen de Nicolás Rockox”.
Pedro Pablo Rubens (1577-1640).
Grabado al aguafuerte de Cornelio Galle (1576-1650).
Amberes, c. 1630.

renacentista acompañada de seis ángeles niños, desnudos y rollizos, que levantan trabajosamente una riquísima y pesada guirnalda de frutas y legumbres donde se alternan uvas y zapallos; repollos y cerezas, espárragos y duraznos; alcachofas, granadas, papayas, peras y limones, entre otras frutas.

A partir de su obra conjunta con Rubens, Jan Brueghel el viejo o Brueghel de Velours, continúa trabajando estos temas como muestra “Sagrada Familia con corona de flores y frutos”, en colaboración con Pieter van Avont (1600-1632), conservada en la Antigua Pinacoteca de Munich, y da un paso más al incorporar en la composición a un maravilloso fondo de paisaje. Verdadera fiesta de sensorialidad, esta obra retoma y sacraliza su alegoría del olfato, pintada en 1618, de la célebre serie sobre los cinco sentidos. Abre así en los católicos Países Bajos, que no están alineados con el protestantismo, una nueva especialidad, un género particular donde la denominada “naturaleza muerta” se une a la pintura religiosa, no sólo ya a través de la Virgen y el Niño sino de variados santos y santas, que desarrolla, en particular, la dinastía de los pintores de apellido Brueghel: su hijo Jan Brueghel “el joven” (1601-1678) y el hijo de éste Abraham Brueghel (1631-1690); además de Hendrich van Balen (1575-1632), Hans Ykens (1601-1692) o Jan Anton van der Baren (1615-1686), cuyas composiciones hicieron época y transformaron junto a otros artistas flamencos de esos años, el gusto artístico de la elite europea.

Hans Witdoeck (1615-1642), Cornelis Schut (1597-1655), Philip de Marlier (1663-1668) y Hans van Kessel el viejo (1626-1679), cultivan también este género en los Países Bajos e introducen dentro de las guirnaldas elementos sacros y motivos eucarísticos como la custodia o el cáliz²⁸. Cobran éstos particular relevancia en la obra de Jan Davidsz de Heem (1606 - c.1684), quien al modo de los Brueghel, dota a sus guirnaldas de un deslumbrante cromatismo contra los oscuros fondos, e incluye la representación de especies americanas como las mazorcas abiertas de maíz mostrando sus granos junto a los racimos de uva y las gavillas de cereal, símbolos eucarísticos por excelencia, que en contraposición al rigorismo protestante, exalta la reforma católica y su valorización del sacramento de la Comunión.

¿Rutilante envoltura floral o aura de misterio?: cruce de significados en el barroco católico

El más asiduo y piadoso pintor de imágenes religiosas con coronas florales, fue en los Países Bajos un jesuita, discípulo asimismo de Jan Brueghel el viejo: Daniel Seghers (1590-1661). El despliegue que otorga a esta temática, lo aleja empero de sus contemporáneos al envolver sus imágenes en un aura de misterio y lejanía, eco de una espiritualidad reflexiva propia de la orden ignaciana, que distingue sus cuadros de la rutilante sensorialidad de sus coterráneos. La imagen sacra –parece indicar– siguiendo la tradición del ícono ortodoxo y de los primeros tiempos cristianos, es inasible, no se accede a ella por los sentidos; estos pueden formar una bella envoltura, las flores, pero remiten finalmente al hieratismo, al distanciamiento que impone la inaccesibilidad de lo sagrado. Tal significación puede estar asimismo relacionada con su gran erudición y a la asidua lectura de libros ilustrados con estampas y profusos motivos ornamentales, al gusto escultural y arquitectónico del barroco. En efecto, en sus cuadros parte de las figuras sacras no están representadas como personajes vivos, directamente observados, sino como pequeños y delicados motivos pictóricos o en grisalla, dentro de nichos de altar, entre columnas, sobre alféizares de ventanas moldurados y ornamentadas que recluyen el motivo religioso a una poética y velada y alusión, intangible metáfora de la imagen dentro de la imagen²⁹, circundada por la exuberante fronda de flores, frutas y hojas. Ello acentúa, en su concepción artística, el carácter precioso y de adoración de la figura sacra que continúan discípulos y seguidores como Erasmus Quellinus II (1607-1678) o Thomas Willeboirts Boschaert (1613-1654).

²⁸ Schneider, *op. cit.*, pp. 152-153.

²⁹ Juan Antonio Gaya Nuño ha desarrollado esta idea en su libro *El cuadro dentro del cuadro*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1984.

La relevancia de la orden jesuita en Malinas, en cuyo convento profesora Seghers como hermano lego, la visita de reyes, dignatarios y personajes famosos de toda Europa para realizar encargos, lo hicieron conocido más allá de las fronteras y el éxito de sus composiciones motivó a numerosos discípulos y seguidores que expanden el arte de las composiciones florales con figuras religiosas. El pintor jesuita pasó gran parte de su vida en Amberes, centro de las prensas grabadoras europeas que difundían a través de estampas las obras y la iconografía de los más destacados artistas flamencos. Parte de sus cuadros, conservados en el Museo del Prado de Madrid, y de los de sus seguidores en estas temáticas, derivó en grabados que llegaron a España, donde ejercieron una importante influencia en los círculos cortesanos y contribuyeron decisivamente a la aceptación del género. La influencia de Seghers se advierte en artistas españoles como Juan de Arellano y su influjo pudo llegar a también a los pintores de la América hispana.

En el núcleo de la empresa de la Reforma Católica y de la expansión de su renovada doctrina en ultramar, las estampas atienden con particular preocupación –de acuerdo con sus formatos y soporte que les permite una llegada masiva– a la simbología del arte religioso del Barroco y a sus aspectos iconográficos. Los últimos años de unión política entre España y los Países Bajos –Bélgica y Holanda– han permitido a los monarcas españoles, en particular a Felipe II, contar con un grupo de grandes artistas encabezados por Pedro Pablo Rubens, quien desarrolla la nueva iconografía militante del catolicismo en pintura al óleo, que sus seguidores difunden en estampas grabadas, sueltas o en series y a través de la ilustración de libros religiosos para la evangelización. Desde la ciudad de Amberes, centro de las prensas grabadoras de Europa, se asegura, mediante un convenio entre el monarca y la imprenta de Christophe Plantin, la distribución de estampas y libros religiosos ilustrados en el imperio hispánico hasta los confines del sur andino. La claridad didáctica con que los grabados transmiten iconografías complejas o poco frecuentes y elaborados diseños de las artes decorativas, permite a las órdenes religiosas, al clero y a los particulares contar con ellas como instrumentos auxiliares en la composición de piezas virreinales no solo de pintura, sino de escultura, platería e incluso de mobiliario³⁰.

³⁰ Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Banco. Wiese Ltda. Lima 1982. Vol I, pp 105-110; Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica Santiago, 1986, pp. 52-59. Michaud Cécile, et al. *De Amberes al Cusco: el Grabado europeo como fuente del Arte virreinal*. Impulso Empresa de Servicios SAC, Lima, 2009. Este libro es el resultado del trabajo de investigación de Pessca (Proyect on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, 2005) y de una exposición con este título que se realizó en el año 2009 en Lima en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Ojeda, Ortiz Crespo, eds. *De Augsburgo a Quito. Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Editorial Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito, Ecuador, 2015. https://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq_works.pdf

El idioma de las flores en la cultura emblemática del barroco español

En Madrid, entre la abundancia de pintores flamencos durante la primera mitad del siglo XVII, domina la figura de Jan van del Hamen (1596-1631), cuyas delicadas composiciones de pequeñas figuras sacras con fondo de paisaje y guirnaldas ovaladas dispuestas transversalmente, ponen en boga estos motivos que permiten mostrar, a la vez, la piedad religiosa y el más exigente gusto de época. Éste relaciona las temáticas artísticas con el auge de los invernaderos, jardines de plantas y gabinetes científicos, donde la ampliación del hábitat europeo en América, Asia y África aumenta y diversifica los estudios sobre la flora exótica de las regiones recién descubiertas y los torna íconos de los estilos y modas estéticas³¹. Antes que los senderos de alegoría y ciencia diverjan, un verdadero “idioma floral”³², común a pintores, poetas y botánicos, se desarrolla en esa cultura emblemática del barroco español, en la búsqueda de los significados recónditos, ocultos de las cosas y entre éstas, de las flores; esa cultura ansiosa de alegorizar el mundo y de encontrar, en medio de su ambigüedad, un sentido. Así la rosa, que en ese contexto es símbolo del amor, viene a serlo también del silencio; el clavel, emblema del amor humano, en particular de esponsales y bodas, adquiere junto a la Virgen María un alcance de amor divino; la margarita es la misericordia; la violeta, la modestia; el ranúnculo la soltería; la flor de azahar la virginidad; la azucena la pureza. Pero esas mismas flores en otro contexto pueden tener un significado distinto de fugacidad de la vida³³.

Entre los pintores que también cultivan este nuevo género, además de bodegones y floreros, están el madrileño Juan de Arellano (1614-1676) y el vallisoletano Antonio Ponce (1608-1677), formado con van der Hamen.

Juan de Arellano³⁴ difunde en Madrid el gusto por las pinturas de flores dentro de recipientes de cristal, cerámica o fibra, en composiciones simples, frontales y centradas, a veces solos, otras acompañados por frutas esparcidas sobre el tapete de una mesa. No puede desconocerse en sus floreros y en los de otros pintores flamencos y españoles de esos años en este nuevo género, el influjo del grabado de Claes Janz Visscher (c. 1587-1657) y Elias Verhulst (c. 1560-1601), *Jarro de flores y pájaros*, reeditado varias veces a lo largo del siglo XVII, que muy probablemente llegó también a la América española y al Virreinato del Perú durante el siglo XVII.

Entre las especies más representadas por Arellano en sus floreros están la aquilegia (*Aquilegia vulgaris*), la rosa cien hojas (*Rosa centifolia*), la bola de

nieve, (*Viburnum opulus*) la anémoma (*Anemone coronaria*), el tulipán (*Tulipa*), el ranúnculo (*Ranunculus acris*), el clavel (*Diantus caryophyllus*); de las frutas son frecuentes la ciruela (*Prunus domestica*) y la pera (*Pyrus comunis*). También realiza Arellano figuras religiosas con marcos de flores, entre ellas, la “Virgen con el Niño y guirnalda de flores”. Como en las obras de Daniel Seghers, María aparece recortada y enmarcada, en un barroco *trompe l’oeil* y el Niño sobresaliendo fuera del marco figurado, se proyecta hacia el espectador en un plano de avance a fin de destacar su centralidad doctrinal.

Las obras del vallisoletano Antonio Ponce, que combinan por lo general flores y frutas, son más realistas que las de su contemporáneo, e incorporan vegetales y hortalizas como melones y zapallos americanos³⁵. Su peculiaridad e interés en relación con la flora del Nuevo Mundo es que están representados en ubicación central en sus composiciones los girasoles (*Helianthus annua*), una flor de gran simbolismo cristológico y solar, admirada por botánicos y artistas, que ya es cultivada en los jardines europeos como muestran las ilustraciones de libros, las minuciosas descripciones, portadas y frontispicios de obras impresas sobre botánica³⁶; considerada, junto a la “flor de la pasión” o pasiflora –exaltada por escritores como Antonio de León Pinelo– símbolo de la naturaleza y de la identidad americanas. También Ponce realiza composiciones de la Virgen con el Niño y guirnalda; en una de ellas, de gran riqueza compositiva, pintada en 1647, aparece María de cuerpo entero con su Hijo en el regazo, dentro de un sencillo marco-medallón ovalado con una maravillosa y apretada guirnalda de flores que, como símbolos de América y Asia, representa en la parte superior un ramo amarillo oro y sangre, presidido por un enorme girasol americano y en la parte inferior un ejemplar de *Fritillaria imperialis* asiática, entre rosas, tulipanes, anémonas, azucenas blancas y bolas de nieve; fórmula que reitera en otras telas con festones florales como “La Asunción de la Virgen” y “El amor sagrado que triunfa sobre el amor profano”. En los cuadros de Ponce, a diferencia de los pintores flamencos, no aparecen flores azules, motivos de lo inalcanzable.

La explosión de los bodegones y cuadros de flores en la corte de Madrid y en los círculos cultos, se ve también impulsada por el coleccionismo de cuadros que se desata e incluye asimismo a los miembros de la Iglesia. No eran novedad los eclesiásticos versados en las artes; desde la Edad Media hubo prelados y obispos, mecenas y protectores de las artes y directores de programas iconográficos de catedrales, iglesias y casas religiosas. Durante el Renacimiento y el Barroco expanden, en ciertos casos su radio de acción, al recibir nombramientos en los virreinos americanos.

³¹ Newmann, D. Abigail, “Netherlandish artists and the making of “Flemishness” En: www.d.Zeventiende-eeuw.n

³² Slater, John, *Todo son hojas. Literatura e Historia Natural en el Barroco español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010.

³³ Julián Gallego. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1984, p. 199.

³⁴ María José López Terrada, de la Universidad de Valencia, ha estudiado las plantas ornamentales en la obra de Arellano, estableciendo una lista de 73 especies identificadas en sus floreros. En: “Las plantas ornamentales en la obra de Juan de Arellano”. Juan de Arellano (1614-1676), Madrid, 1998, pp. 79-111.

³⁵ Baladrón, Alonso. “Arte en Valladolid, Pintores vallisoletanos olvidados: el bodegonista Antonio Ponce, (1608-1677)”. En: <http://artevalladolid.blogspot.com/2013/01/pintores-vallisoletanos-olvidados-el.html>

³⁶ Denomina su flor el cirujano y profesor del Real Jardín Botánico de Madrid, José Quer Martínez, “Flor del sol, girasol, sol de las Indias y corona real”; la señala como oriunda de Perú y la califica de “grandiosa, esplandeciente, radiada, amarilla, de figura orbicular...”. *Flora española o Historia de las plantas que se crían en España*. Joachim Ibarra, Madrid, MDCCCLXXXIV, T. V, p. 2.

De Flandes y Madrid al Cusco: el influjo de los modelos pictóricos y grabados en la representación de las flores

Guirnaldas florales en la pintura virreinal surandina, especialmente en la pintura cusqueña, se introducen a través del ejemplo de obras manieristas italianas, cuadros españoles, grabados flamencos y herbarios botánicos y medicinales.

La representación de flores y frutas en la pintura religiosa virreinal no puede considerarse sólo en su componente decorativo, sino como elemento simbólico y aún como “materia médica misionera” –particularmente estudiada para Nueva España y para el caso de los jesuitas en Paraguay³⁷– que operaba principalmente a través de las órdenes religiosas masculinas y femeninas, mandantes de encargos de pinturas de temas sacros para sus conventos y monasterios –centros de cultura, ciencia y saber–. Las flores purificaban y embellecían no sólo metafóricamente; en las fiestas virreinales y hasta en Chile, según narra el cronista jesuita Alonso de Ovalle para la primera mitad del siglo XVII, cada “... iglesia... parece un cielo, porque suele estar sembrada de claveles y rosas y otras flores, conforme a sus tiempos, y se suele regar toda con agua rosada y la que llaman de ángeles, que es destilada de varias flores y yerbas olorosas que también mezclan al agua de las pilas”³⁸. Señal de júbilo, celebración e higiene, pues se consideraba que el perfume floral absorbía malos olores e incluso enfermedades, junto a otras sustancias aromáticas como el incienso, el almizcle o el ámbar dispuestos en pebeteros y cazoletas.

Parte de las obras pictóricas con guirnaldas de flores y frutas se relacionan con las órdenes jesuita, dominica y especialmente franciscana; el amor y respeto a la naturaleza encarecidas por el Santo de Asís, encuentra su parangón entre los predicadores dominicos y su rama femenina donde profesa Santa Rosa de Lima, así como en las imágenes del Niño Jesús triunfante, coronado de rosas, iconografía cultivada por los jesuitas. Las obras pictóricas que incorporaban motivos florales, de no ser sus especies oriundas o estar aclimatadas, debían incluir –como el caso de los tulipanes– las correspondientes imágenes grabadas o ilustraciones botánicas que el pintor colorearía siguiendo obras flamencas con motivos de frutas y flores, que no faltaron hasta en reinos apartados como Chile, según muestran inventarios de bienes de mediados del siglo XVII³⁹. La pintura religiosa constituía en el virreinato, el espacio para mostrar la naturaleza, no en sí, sino sacralizada por la presencia de figuras divinas o por santos, como

³⁷ De Asúa Miguel, *Science in Vanished Arcadia. Knowledge of nature in the Jesuit missions of Paraguay and Rio de la Plata*. Editorial Brill, Leiden, Boston, 2014.

³⁸ Ovalle, Alonso de *Histórica Relación del Reyno de Chile*. (1646). Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969, p. 362.

³⁹ Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, p. 205.

ocurría con otras temáticas carentes de representación propia: el paisaje, las costumbres, la vivienda o la arquitectura.

En la cultura visual cusqueña, principal foco pictórico virreinal del sur andino y centro de ejecución y exportación de pintura hacia zonas receptoras como Chile, es clave la presencia del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1640-1699), reconstructor de la diócesis tras el trágico terremoto del Cusco en 1650. Activo mandante de pinturas y protector de artistas indígenas, llena con su poderosa personalidad veinticinco años de historia de la ciudad⁴⁰. Hombre culto, de refinada y progresista sensibilidad artística, Mollinedo, burgalés de origen, estudia en Alcalá, próxima a Madrid, probablemente en su prestigiosa universidad, donde obtuvo los grados de Maestro y Doctor en Sagrada Teología. Al servicio del arzobispado de Toledo, posteriormente se hace cargo de la parroquia de Santa María de la Almudena de Madrid, donde es nombrado examinador sinodal y consiliario del consejo de Castilla. En esa última ciudad toma contacto con el mundo de la cultura y de las artes, imbuidas por entonces del gusto flamenco hacia la naturaleza, lo que se demuestra en la importante colección de pintura madrileña y española, los grabados y cuadros de paisaje que trae al Perú tras su nombramiento como obispo de Cusco, donde asume en enero de 1673, según muestra el inventario de sus pertenencias. Entre éstas se mencionan pinturas de El Greco, Juan Carreño de Miranda, Sebastián de Herrera Barnuevo, Eugenio Caxés y otras varias obras de distintos géneros y técnicas, en ellas “seis países fruteros”, es decir, composiciones con frutas y eventualmente flores, varios paisajes, una pintura de “montería”, es decir, de cacería y varias “láminas” o grabados probablemente flamencos de iconografía mariana y de la sagrada familia⁴¹. La llegada del Mollinedo al Cusco coincide también con una nueva valoración de las flores –en particular de las rosas– como un elemento identitario del virreinato, con la elevación a los altares y nombramiento de Patrona del Perú y de América de la dominica limeña María Flores de Oliva, conocida como Rosa de Lima en 1672, al simbolizarse en esta flor sus virtudes femeninas llevadas al grado heroico de la santidad.

La presencia de las flores en la pintura cusqueña y virreinal surandina antecede no obstante a estos hechos y se puede registrar desde sus comienzos entre la huella de los artistas italianos que llegan a finales del siglo XVI a hacer escuela.

Ya Bernardo Bitti (1548-1610) deja entre sus obras más significativas dos con este tema: “La Virgen de las frutas” en la Catedral de Sucre, Bolivia, donde San Juanito le pasa a Jesús Niño simbólicamente un racimo de uvas; y “La Virgen con el Niño y San José”, en colección particular la Paz, muestra frutas esparcidas sobre un mantel, en primer plano: uvas, higos, membrillo, manzana. El pintor

⁴⁰ Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cusqueña*. Banco Wiese Ltda. Lima, Perú, 1982 T.I, p. 119; Villanueva Urteaga, Horacio, “Los Mollinedo y el arte en el Cusco Colonial”. www.revistaspuccp.edu.pe

⁴¹ Op. cit. pp., 119-120.

denominado “maestro de la Almudena” pinta un cuadro de “Los Desposorios” hacia 1580-1590 donde flores y frutas se encuentran a los pies de los contrayentes⁴². Los seguidores de Bitti llegan hasta Chile con sus motivos sacros que introducen elementos de la naturaleza, como muestra el desconocido autor de la “Virgen y el Niño con granadas” de comienzos del siglo XVII, que guarda el Monasterio de Carmen de San José de Santiago de Chile⁴³.

También la pintura de Francisco de Zurbarán (1598-1664) –quien realiza floreros, bodegones con frutas, imágenes religiosas portando elementos de la naturaleza como la “Santa Dorotea” en colección privada, que lleva en sus manos manzanas y rosas sobre un plato, o la “Virgen de los Cartujos” en el Museo de Sevilla que despliega flores en primer plano, frente a los monjes arrodillados en torno a Ella– incentiva con el ejemplo de sus cuadros que llegan a Lima, Cusco y Sucre hacia mediados del siglo XVII, la presencia de elementos florales en la pintura cusqueña. Se hacen constantes a partir de entonces y hasta finales del XVIII, las flores sobre el suelo en las escenas religiosas como la “Presentación de la Virgen al templo”, los “Desposorios” y el “Retorno de Egipto”.

Asimismo, los grabados flamencos, como los que trae el obispo Mollinedo y que la imprenta Platin distribuye hasta Sudamérica, aportan a la pintura virreinal y cusqueña motivos de la naturaleza, lo mismo que las telas de artistas de ese origen como las de Franz Franken y Guillermo Fourchaut⁴⁴, algunas de las cuales se conservan en el Museo de la Catedral de Sucre, Bolivia.

Arraigo y pervivencia de las flores en la pintura virreinal: adiciones y sustitución de especies europeas por americanas

En los cuadros del pintor cusqueño de origen indígena, Diego Quispe Tito (1611-1681), las flores intensifican su presencia al disponerse en medio de verdes paisajes que traen la influencia de la pintura flamenca, como testimoniaban entre otros, sus lienzos en la Iglesia de San Sebastián Cusco, destruidos desafortunadamente, en su mayor parte, por un incendio en el año 2016; entre ellos, el “Bautismo de Cristo”, la “Predicación de San Juan Bautista”, o las escenas de la “Infancia de Jesús”. Sus imágenes de la Inmaculada están envueltas por una orla de letanías con motivos vegetales y en algunas de ellas, la Virgen María no se corona de oro o plata sino de rosas, como ocurre en su célebre tela “Rosa mística” en la sacristía de la iglesia de San Pedro, Cusco.

⁴² *Op. cit.*, pp. 52-53.

⁴³ Cruz de Amenábar, *op. cit.*, lám. 18.

⁴⁴ *Op. cit.*, Vol. II, figs. 93 y 94.

Uno de los primeros pintores que en Cusco dispone las flores en forma de marco es Juan Espinosa de los Monteros (activo entre 1638-1669) en su serie sobre la vida de “Santa Catalina de Siena” fechada en 1669⁴⁵, y que se conserva en el monasterio e iglesia de Santa Catalina de Cusco. Son veintiocho cuadros con escenas y milagros de esta santa italiana, basados en una serie de grabados flamencos realizados por Gerrit J. Swelinck y grabados por Thomas de Leu⁴⁶. A diferencia de los cuadros, las estampas, de forma ovalada, se decoran con ramas, flores y frutos diversos. La influencia de esta serie se manifiesta en José Espinoza (activo entre 1682-1688), hijo del anterior, que incorpora también las guirnaldas de flores enmarcando las composiciones de la serie de la “Vida de Santa Teresa de Jesús” en el monasterio homónimo en la antigua capital del incario. Grabados como el aguafuerte de Cornelio Galle (1576-1650) a partir del cuadro de Rubens “La Virgen de Nicolás Rockox”, donde María aparece sobre un nicho con tímpano y columnas y está rodeada de una gruesa guirnalda de flores y frutas con angelitos entrelazados, y donde aparecen también zapallos y repollos, es un ejemplo de amplia gravitación, como muestran pinturas cusqueñas del siglo XVIII, entre ellas, algunas atribuidas al pintor Ignacio Chacón (activo entre 1763-1775)⁴⁷, entre ellas, “La Sagrada Familia” y “San José con el Niño”, en el monasterio de Santa Clara de Cusco, realizadas ya durante la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁸; y otras en la Colección Gandarillas de la Universidad Católica de Chile.

En orlas o esparcidas sobre el campo y los senderos donde transitan los personajes sacros, las flores en la pintura cusqueña se relacionan en particular con la temática de las intimidades cristianas, la Virgen con Jesús en su regazo, San José con el Niño, la Sagrada Familia en su retorno de Egipto y la Trinidad Terrestre o doble Trinidad.

Representaciones tradicionales de la Sagrada Familia, que disponen a sus tres integrantes, María y José de medio cuerpo, estrechamente compenetrados, ofrecen varias telas cusqueñas de la Colección Gandarillas, a las que realza el rico y colorido arco de flores y de frutas, herencia de la pintura y el grabado flamenco, que recrean con acierto los artistas de la región.

La investigación botánica ha permitido identificar las especies de flores y frutos representados en las guirnaldas y marcos florales de las telas cusqueñas de este conjunto patrimonial⁴⁹, así como las lluvias de flores, las coronas y aquellas esparcidas sobre el campo donde transitan los personajes sacros, mostrando su variedad y riqueza, que combinan en particular especies europeas y asiáticas

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ Mesa Gisbert, *op. cit.*, Vol. II, lám. 77.

⁴⁷ Mesa Gisbert, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁸ Mesa Gisbert, *op. cit.*, Vol. II, lám. 337a y 337b.

⁴⁹ Agradecemos este trabajo de identificación realizado especialmente para la presente muestra por los profesores Gloria Montenegro y Miguel Gómez, del Departamento de Ciencias Vegetales, Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

aclimatadas y algunas endémicas americanas. Cultivadas en los claustros de los conventos y monasterios virreinales, en los jardines de las mansiones solariegas particulares y hasta en las modestas habitaciones populares, cada una de las cuales tenía su huerto y pequeño jardín, las flores eran altamente apreciadas por su simbología estético-religiosa y por sus propiedades médico-terapéuticas. No obstante, existen dificultades para identificar con exactitud las especies representadas al no ser estas pinturas plenamente realistas, predominar en ellas el valor estético y simbólico del motivo floral por sobre su exactitud científica, y constituir la disponibilidad de especies asociadas a una iconografía específica, un asunto no bien estudiado. Resulta por ello posible que, como en otros ámbitos de las artes, se produjeran sustituciones y transformaciones de las flores usadas para destacar las advocaciones europeas y, con mayor motivo, las de las imágenes locales, donde es plausible pensar que se adornaran con especies nativas y silvestres. Así, las flores reproducidas por los artistas pueden identificar en ocasiones a dos o más especies similares y si bien las hay inconfundibles, son especialmente arduas de identificar las flores azules que no corresponden claramente a las escasas especies aclimatadas como tampoco a las nativas.

La flor dominante en todas las pinturas de la colección Gandarillas es la rosa (*Rosa spp*); a ella le siguen la azucena (*Lilium candidum*) y las azucenitas (*Zephirantes candido*); la flor de la granada (*Granata persicum*); la amapola (*Papaver somnifera* y *papaver rhoeas*); la caléndula (*Calendula officialis*); el narciso (*Narcissus*); la clemátide (*Clematis vitalba*); el jazmín (en sus variedades *grandiflorum* y *polyanthus*); el tulipán (*Tulipa*); el crisantemo (*Chrysantemun indicum*); el clavel (*Dianthus caryophyllus*); la celinda (*Philadelphius coronarius*); la manzanilla (*Matricaria chamomilla*); el aciano (*Centaurea cyanus*); las hojas de acanto (*Acanthus mollis*) y de olivo (*Olea europaea*), todas ellas plantas aclimatadas. De las especies de flores nativas americanas que aparecen en los cuadros de la Colección Gandarillas están el girasol (*Helianthus annuus*); la dalia (*Dahlia variabilis*), flor nacional de México y oriunda de la región; la capuchina (*Tropaeolum majus*), denominada también llagas de Cristo, espuela de galán, flor de los jesuitas o berro del Perú, nativa de estas regiones; y una flor roja acampanada con seis pétalos que podría corresponder a alguna de las especies de estas características de la zona andina como la cantuta (*Cantua buxiflora*), que aparece en el mobiliario virreinal o el lirio rojo (*Hippeastrum*) de los Andes del sur e incluso la alstromeria (*Alstroemeria*) roja, conocida como “lirio del Perú”.

Las frutas representadas en las pinturas corresponden también principalmente a especies aclimatadas: la granada (*Granata persicum*); uva (*Vitis vinifera*); membrillo (*Cydonia oblonga*); durazno (*Prunus pérsica*); ciruela (*Prunus domestica*); cereza silvestre (*Prunus avium*); zarzamora (*Rubus*); limón (*Citrus*); el cidro (*Citrus medica*); la pera (*Pyrus comunis*); breva e higo (*Ficus carica*); dátil (*Phoenix dactylifera*); berenjena (*Solanum melongena*); aceituna (*Olea europaea*); y entre



“Santa María Auxiliadora. La Virgen de Passau”.
Johanns Lorenz Haid (1702-1750). Grabado de autor no identificado. Augsburg, Baviera, Joseph Ferdinand Strehel. Siglo XVIII, segundo tercio. Museo Fray Pedro Gociel, Convento Máximo de San Francisco, Quito, Ecuador.

En: Ojeda, Ortiz Crespo, eds. De Augsburg a Quito. https://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq_works.pdf

los frutos y hortalizas americanas se representan en estos cuadros, el tomate (*Solanum lycopersicum*), nativo de México y de los bajos Andes; y el zapallo (*Cucurbita maxima*), oriundo de las zonas templadas de Sudamérica; la frutilla (*Fragaria chiloensis*), originaria de Chile; la especie conocida como ñangapiry, capulí o pitanga (*Eugenia uniflora*), grosella nativa de la familia de las mirtáceas y probablemente el maracuyá, fruto de la valorada pasiflora (*Passiflora incarnata*) o flor de la pasión, originaria de Sudamérica.

Dos notables telas cusqueñas del tercer tercio del siglo XVII, ambas de autor no identificado, probablemente seguidor de Diego Quispe Tito o de Juan Espinosa de los Monteros, marcan en la Colección Gandarillas la delicada reinterpretación de los motivos de orlas de flores y frutas de la pintura barroca flamenca y española enmarcando figuras religiosas. “Sagrada Familia con San Juanito” evoca, dentro de esta tónica, la vivacidad inquieta de la infancia realizada por la exuberancia naturalista de su orla frutal coronada por el querubín tallado y dorado sobre venera de remate, junto a un girasol, flor nativa del sur andino. El mismo motivo de la guirnalda de flores y frutos, con el girasol como remate, alusivo a Cristo como luz del mundo, se reitera en su cuadro compañero, “Virgen María con el Niño en su regazo”, también de exquisita factura y un soleado paisaje en lejanía, donde tiene lugar la escena de la Huida a Egipto, que recuerda las obras de Quipe

Tito. Como en los cuadros de Daniel Seghers, a través del influjo del grabado flamenco, la Virgen y el Niño se encuentran en estas dos obras enmarcadas por elementos constructivos y arquitectónicos, como la base de columna truncada a la derecha del espectador en la segunda de estas pinturas.

Por su parte, el cuadro de “La Virgen de Passau”, pintado hacia mediados del siglo XVIII, se inspira en la composición sobre el mismo tema, “Santa María Auxiliadora. La Virgen de Passau” de Johanns Lorenz Haid (1702-1750), grabada por un desconocido artista hacia mediados de ese siglo⁵⁰ y editado en Augsburgo, Baviera por Joseph Ferdinand Strehel, que se conserva en el Museo Fray Pedro Gociel en el Convento Máximo de San Francisco de Quito, Ecuador. El cotejo de la fuente grabada y el cuadro permite apreciar las variaciones que, aparte del tamaño y el color, se introducen en la composición, eliminándose las figuras alegóricas de los cuatro elementos para ser sustituidas en la pintura por flores y frutas –destacando los grandes zapallos que forman parte del marco– acorde con la dulce y saludable belleza de María y el Niño.

Particularmente se presta el episodio del “Retorno de la Sagrada Familia desde Egipto” para mostrar a sus tres miembros, con Jesús ya crecido y caminante, en tránsito por un paisaje boscoso y florido, con flores de prado o hierbas del campo, tema del cual existen varias versiones cusqueñas del siglo XVIII en la Colección Gandarillas.

La iconografía sobre el Retorno de Egipto tiende a ser similar en la pintura virreinal o a fundirse con la Trinidad Terrestre que, a su vez, se homologa y une a la Santísima Trinidad. En apoyo y visualización de la teología trinitaria, la imagen se acompaña aquí con una lluvia de flores.

Tanto desde la pintura como de los floreros y ánforas en las iglesias; desde los huertos, jardines y boticas de los monasterios y conventos donde se cultivaban especialmente; desde las obras literarias de emblemas y alegorías; las flores respondían con sus propiedades de “hierbas curativas” y alimentos del alma y del cuerpo, a la multiplicidad de requerimientos que solicitaba de ellas la cultura visual y la terapéutica de la época.

⁵⁰ Ojeda, Ortiz Crespo, eds. *De Augsburgo a Quito. Op. cit.* p. 54., https://colonialart.org/exhibits/de-augsburgo-a-quito-folder/daaq_works.pdf

Bibliografía citada

Baladrón, Alonso. “Arte en Valladolid, Pintores vallisoletanos olvidados: el bodegonista Antonio Ponce (1608-1677)”. En: <http://artevalladolid.blogspot.com/2013/01/pintores-vallisoletanos-olvidados-el.html>

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los Símbolos*. Labor. Barcelona. 1978.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 2003.

Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica. Santiago. 1986.

Cruz de Amenábar, Isabel. “Inmaculada: Tota Pulchra, Reina y Mujer Apocalíptica”. Catálogo Exposición *Inmaculada: Tota Pulchra y Reina en el Arte Virreinal Surandino*. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte Colonial Americano. Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. Agosto, 2017-enero, 2018.

De Asúa, Miguel. *Science in Vanished Arcadia. Knowledge of nature in the Jesuit missions of Paraguay and Rio de la Plata*. Editorial Brill. Leiden. Boston. 2014.

Durán Muñoz, Miguel Ángel. “Episodios históricos de burbujas especulativas”. JEL G. 01 N° 20, www.eXtoicos.es

Fresquet, Febrer, José Luis. “La fundación y desarrollo de los jardines botánicos”. En: www.historiadelamedicina.org/botánica.pdf

Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1984.

Gaya Nuño, Juan Antonio. *El cuadro dentro del cuadro*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1984.

Insausti Machinandriarena, Pilar; Vigil de Insausti, Adolfo. “Mito y naturaleza. Del Paraíso al jardín medieval”. *Arché*, N° 4-5, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. España. 2010.

Lack, Walter A. *A Garden Eden, Masterpieces of Botanical illustration*. Taschen. Colonia. 2016.

López Terrada, María José. “La inmortalidad de lo efímero: los secretos de la pintura de flores”. *Métode*, 47. 2014.

López Terrada, María José. “Las plantas ornamentales en la obra de Juan de Arellano”. *Juan de Arellano (1614-1676)*. Madrid. 1998.

Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Banco. Wiese Ltda., Lima. 1982. 2 vols.

Michaud Cécile, et al. *De Amberes al Cusco: el Grabado europeo como fuente del Arte virreinal*. Impulso Empresa de Servicios SAC. Lima. 2009.

Miguel Alonso, Aurora. “La imprenta renacentista y el nacimiento de la ciencia botánica”. www.cervantesvital.com

Newmann, D. Abigail. “Netherlandish artists and the making of “Flemishness” En: www.d-Zeventiende-eeuw.nl

Ojeda, Ortiz Crespo, eds. *De Augsburgo a Quito. Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Editorial Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito. Ecuador. 2015.

Ovalle, Alonso de. *Histórica Relación del Reyno de Chile*. (1646). Instituto de Literatura Chilena. Santiago. 1969.

Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos. Madrid. 1992.

Piccolo Paci, Sara. *Rosa sine Spina. I fiori simbolo di Maria tra arte y mística*. Ancora Editrice. Roma. 2015.

Quer Martínez, José. *Flora española o Historia de las plantas que se crían en España*. Joachim Ibarra. Madrid. MDCCCLXXXIV, T. V.

Quiñones Costa, Ana María. *El simbolismo vegetal en el arte medieval: la flora esculpida en la alta y plena Edad Media y su carácter simbólico*. Editorial Encuentro. Madrid. 1995.

Schneider, Norbert. *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas*. Taschen. Colonia. Alemania. 2003.

Slater, John. *Todo son hojas. Literatura e Historia Natural en el Barroco español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 2010.

Tatarkiewicz, Wladislav. *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos. Madrid. 1987.

Villanueva Urteaga, Horacio. “Los Mollinedo y el arte en el Cusco Colonial” www.revistaspuccp.edu.pe

EL CAMINO DE LAS FLORES*

Yuxtaposición religiosa en la imagen de la Virgen y el jardín

Daniela Cross Gantes.

Conservadora a cargo de la colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Para conocer el mundo andino es indispensable recurrir a los cronistas españoles y los objetos o representaciones históricas que subsisten hasta el día de hoy. Estos documentos y sus interpretaciones son una forma de llegar a conocer este mundo difuso, que fue narrado desde una mirada occidental.

Al hacer una revisión de los cronistas¹, encontramos narraciones de los ritos y concepciones del mundo andino. Y a través de la revisión de los diccionarios del siglo XVII², descubrimos que la mayoría de las definiciones de belleza nos remiten a las flores, la juventud, lo hermoso, la fresca, lo colorido y el cosmos.

En el mundo andino podemos inferir que la belleza estaba vinculada a la mujer y ésta a su vez a la agricultura. Se puede ver en las Corónicas de Guamán Poma de Ayala (1613), una serie de ilustraciones de distintas escenas en que las mujeres están presentes en la siembra. Estas escenas nos remiten a la idea fundamental de que el rito de la agricultura y la siembra está totalmente ligado a la belleza, al cultivo, a la fertilidad y a la mujer. Por esta razón se hace indispensable destacar que en el lenguaje *Aymara*, la palabra *hupat lluncuta haque*, se traduce como algo “bien hecho, hermoso, proporcionado”, significado que también resuena en el vínculo que existe entre trabajo y belleza, “donde la belleza de una persona es comparada al trabajo bien terminado, al trabajo perfecto” (Cereceda 136). Observar esta relación nos permite evidenciar una relación productiva, simbólica

* Este ensayo forma parte de mi investigación de tesis, en desarrollo, titulada "El camino de las flores: análisis de la flora originaria de América representadas en las pinturas coloniales de la colección Gandarillas", guiada por la profesora Claudia Lira en el programa de Magíster en Estéticas Americanas de la UC.

1 Juan Diez de Betanzos, *Suma y narración de los incas* (1551); Pedro Cieza de Leon, *Parte primera de la crónica general del Perú* (1553); José de Acosta, *Historia natural y moral de las indias* (1590); Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* (1609); Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno* (1613); Bernabé Cobo, *Historia del nuevo mundo* (1653); Bartolome de las Casas, *Apologética historia sumaria de las indias* (1909).

2 Diego González de Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada qquichua o del inca* (1608) y de Ludovico Bertonio, *Diccionario de la lengua aymara* (1612).



Nueva Corónica y Buen Gobierno. Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615. p.441



Nueva Corónica y Buen Gobierno. Felipe Guaman Poma de Ayala, 1615. p.461

y estética que tienen los indígenas con la naturaleza. En este sentido, la mujer, al ser la encargada del huerto y el trabajo de la siembra, es la mayor representante en esta idea de belleza.

En el mundo indígena de los Andes centrales, se creía que todas las plantas eran útiles y, generalmente, estaban denominadas por sus usos chamánicos, alimenticios, medicinales, rituales y mágicos: *hanpi qora*, hierba medicinal; *mikhuna qora*, hierba alimenticia; *miyu qora*, hierba venenosa. Estas plantas estaban animadas por un ser divino que les entregaba su poder para su crecimiento. Esta deidad o ser divino era asociado siempre a una madre: *mama zara*, madre del maíz, *mama coca*, madre de la coca, entre muchas otras deidades femeninas a las que se les ofrecían distintos ritos con el fin de que la cosecha fuera abundante (Frazer, 2011).

La agricultura es fundamental para entender el desarrollo de la cultura andina. Para dominar la naturaleza y dar inicio con ello a un cambio en las formas de vida, fue necesario que el hombre comprendiera los tiempos de la cosecha. En palabras de Valcárcel: “Desde el momento en que aparece la agricultura en el Perú estamos en presencia de lo que se llama la alta cultura [...], la que va determinar constitución de ciudades, la vida urbana y con ella la civilización”. (Valcárcel, pág. 102). Esa comprensión de los tiempos y ciclos de la naturaleza se produce por medio de la observación, el indígena –al igual que el europeo– entiende la naturaleza a través de su imitación.

Las flores son las contenedoras de las semillas y al mismo tiempo surgen desde ellas. Es por esta razón que al trazar un ciclo se hace indispensable considerar

el concepto de muerte. Según las ideas y creencias de la sociedad de Paracas, al igual que en casi todo los Andes, morir era siempre volver a vivir:

En la inmensa belleza de la muerte de los Paracas, parece que los difuntos eran concebidos como semillas, los fardos como plantas y los cementerios como huertos. Pareciera que el mensaje era que la vida seguía más allá de esta vida para dar origen a una nueva existencia (Mantos Funerarios de Paracas: Ofrendas para la vida. MCHAP, 2015).

Dentro de los motivos iconográficos particulares de América no se puede dejar de mencionar la importancia de los jardines. Para el mundo andino *muya*³, *wirtaka*⁴ *Thutumpi uyu*⁵, *Mallqui apa muya*⁶, son palabras utilizadas para distinguir los diversos lugares donde converge el trabajo con plantas dentro de un perímetro cerrado y sellado, espacio interior cultivado con cercos o muros (el huerto-jardín). Asimismo, existía el *Antisuyo*, lugar desde donde traían las hierbas medicinales, tierra de bienestar y abundancia que Teresa Gisbert análoga con el paraíso descrito por los cristianos (Gisbert, 1999). El paraíso como jardín se puede ver en los jardines de las casas reales de los incas y en el *koricancha*⁷, ambos lugares resplandecientes, cerrados por muros al igual que en las representaciones europeas medievales del *hortus conclusus*. En las descripciones de Garcilaso de la Vega (1609) se narra el jardín inca como un producto de la mano del hombre que construye una obra de arte, es decir, como algo artificioso.

Garcilaso de la Vega relata a este jardín como:

Aquella huerta que ahora sirve al convento de dar ortaliza, era en tiempos de los incas jardín de oro y plata, como los avía en las casas reales de los Reyes, donde avía muchas yervas y flores de diversas suertes, muchas plantas menores, muchos arboles mayores, muchos animales chicos y grandes, bravos y domésticos y sabandixas de las que van arrastrando como culebras, lagartos y lagartijas y caracoles, mariposas y pájaros, y otras aves mayores del ayre: cada cosa puesta en el lugar que más al propio contrahiziesse a la natural que remedava.

Avía un gran mayzal y semilla que llaman Quinua y otras legumbres y arboles frutales con su fruta de oro y plata, contrahecho al natural. (De la Vega L. III Cap. XXIV 79)

³ En español: "Jardín o huerta o pedazo de tierra y no tocaban a las cosas que había en ella para ser aplicadas para el inca". "Huerto huerta" (Bertonio 1612 414) "Jardín o huerto" (Bertonio 1612 192).

⁴ En español: Hortelano" (Bertonio 1612 191).

⁵ En español: Jardín de flores (Bertonio 1612 194).

⁶ En español: "Huerta de muchos frutales" (Holguin 1608 165).

⁷ En relación con la existencia de este templo en cuyo interior tenía un jardín de oro y plata con representaciones de la naturaleza, templo de gran importancia al igual que el *Pachacamac* y el de la isla del sol y la luna (los más importantes del mundo andino peruano) para entender su importancia encontramos una descripción de Bernabé Cobo, quien describe al *koricancha* como: "El templo más rico, suntuoso y principal que había en este reino era el de la Ciudad del Cuzco, el que quiere decir Casa de Oro". Era dedicado al sol, puesto caso que también estaban colocadas en él las estatuas del Viracocha, del trueno, de la luna y otros ídolos principales" (Cobo, Bernabé, Historia del nuevo mundo, L. XIII, Cap. XII).

Entre éstas y otras grandezas hazían mayzales, y contrahechos al natural, con sus hojas, maçorca, y caña con sus rayes y flor, y los cabellos que echa la maçorca eran de oro, y todo ademas de plata, soldado lo uno con lo otro. Y la misma diferencia hazían en las demás plantas, que la flor o cualquiera otra cosa que amarilleava la contra hazían de oro, y lo demas de plata. (De la Vega, 130)

A partir de lo anterior podemos ver que tanto los jardines andinos como europeos son una ejemplificación clara del concepto renacentista de *terza natura*, en donde la naturaleza se subordina al arte –en el caso del mundo occidental– o a idolatrías –en el caso el mundo andino–. Al respecto, Mónica Luengo Añón, afirma que:

Terza natura es el resultado de algo donde se incorporan el arte y la naturaleza y que esta incorporación ha sido realizada por el ser humano, al que beneficia al producir aquello que ni la naturaleza ni el arte por sí solos pueden hacer. Es decir, para producir un jardín, la naturaleza y el arte deben trabajar juntos. (Luengo Añón en: Ferrero 55)

Es así como estos jardines son un microcosmos, una miniaturización de la naturaleza, una *obra de arte*⁸ que para Gisbert evoca la imagen del Paraíso: "Al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las Indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros" (Gisbert 150). La imagen del jardín como paraíso, es la imagen que la doctrina cristiana deseaba dar a los indios. En el imaginario de los indígenas quedó muy marcada esta doctrina, adecuando la idea de que el paraíso es un jardín a su propio jardín, lo que se materializó en distintos soportes; arquitectónicos, pictóricos y textiles, a través de diversos motivos iconográficos locales e introducidos; especies de árboles, frutos, flores y animales (Gisbert, 162).

Es así como imaginar el paraíso en la otra vida como jardín se volvió (literalmente) el lugar donde ocurrió el encuentro de dos mundos y con ello el nacimiento de una nueva noción de belleza. Sincretismo por medio de la violencia pero también por medio de ciertas afinidades preexistentes entre ambas culturas, en conceptos y elementos que inciden en sus respectivas nociones de belleza, como la proporción natural, el cultivo de las formas armónicas, la imitación de la naturaleza, el lugar del paraíso, el imaginario del huerto y en las construcciones de estas imágenes.

No obstante las similitudes, como ya se señaló, ese encuentro es producto del choque y la distancia entre ambas culturas. Este encuentro produjo la creación de imágenes y definió su uso político en la sustitución de un mundo por otro, de una belleza por otra. Distancias o diferencias radicales que se pueden observar, por ejemplo, en el hecho de que para el mundo andino el cielo no era visto como

⁸ Para Gell, "La obra de arte siempre nos habla de la intencionalidad de agentes que iniciaron la acción, al punto que los objetos corresponden a índices de los cuales podemos abducir o inferir la agencia individual o social que les dio origen" (Gell 1998, 15).

un lugar de placer⁹, sino más bien un lugar hostil, donde nadie podría habitarlo por mucho tiempo.

Según Serge Gruzinski (2012), las razones espirituales que llevaron a los españoles a la utilización de imágenes, correspondió no sólo a un hecho evangelizador, sino a la necesaria construcción lingüística y espacial de un nuevo mundo, dominado y construido por imágenes interpuestas. A través, entonces, de una implantación o réplica, América se configura como el intento de recreación de España, donde el conquistador ordenó a través de la instrumentación del *logos*, nombrando, comparando y decodificando lo desconocido frente a lo conocido.

El adoctrinamiento católico de la fe cristiana en el mundo andino –a partir del Concilio de Trento– determina la enseñanza a partir de las prácticas artísticas. Entre ellas la pintura fue una de las principales formas de adoctrinamiento, formas que respondían a la configuración propia del barroco y manierismo, y que se readecuaron a la realidad Andina, lo que “permitió presentar a la Virgen como sustituta de la *Pachamama* o Madre tierra [...]”, a través de la imagen de la Virgen europea, pero mediante el predominio de un carácter animista¹⁰ de los indígenas en su relación con los objetos.

Como mencionamos anteriormente, encontramos muchos elementos iconográficos¹¹ comunes o que fueron rápidamente adoptados, siendo estos elementos los que demarcan la nueva trama estética del arte colonial en América. A través de un largo proceso de reconversión de los elementos iconográficos y simbólicos, a través de la utilización de elementos cristianos para incorporar creencias preexistentes de los Andes, en donde se generan nuevas imágenes mestizas. En las distintas Vírgenes del mundo virreinal, claramente hay elementos que son parte de la tradición española: algunas imitan los brocados, pero hay algunas que nos dejan dudas y otras que son claramente andinas, a veces las más simples y las más mínimas. En este sentido, la grandeza española versus las apropiaciones de carácter mínimo realizadas por los indoamericanos en las representaciones virreinales, ponen en evidencia un proceso de transculturización plagado de símbolos ocultos realizado mediante la materialización de lo sagrado, donde cada elemento tenía un significado oculto, mágico. Un claro ejemplo de este caso es la pintura anónima *La Virgen María como Pachamama* existente en el museo

9 Adolfo Colombres en su libro *Imaginario del paraíso*, narra un relato quechua, recogido por Jorge A. Lira, que a mi parecer describe muy bien la noción del cielo en el mundo andino: “Se dice que un hombre subió al cielo montado de un cóndor en busca una hermosa mujer- estrella de la que se había enamorado. Al cabo de un viaje de tres años se encontró allí con su amada, pero pasó hambre y debió soportar muchas inclemencias” (Colombres 1987 213).

10 Gruzinski utiliza el término, que viene de la lengua náhuatl “*El ixiptla era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un “ser-ahí” sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material*” (Gruzinski 61).

11 Para Edwin Panofsky, “La iconografía brinda una valiosa ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior [...] En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable” (1979 50).

de la Moneda de Potosí, en que se asocia a la Virgen María y el Cerro. El cerro de Potosí para el mundo andino era un lugar de culto denominado *Ccoya*, que quiere decir “Reina, o princesa heredera” (Holguín 73). Respecto a esta similitud entre el cerro de Potosí y María como *Ccoya* (reina), Gisbert observa que: “El culto idólatrico preexistente del cerro Potosí obligó a cristianizar el mito y a crear la aparición de María sobre el monte de plata, facilitando así por medios visuales la identificación de ambos” (1980 17). A partir de esta sobreposición idólatrica, María se convierte en madre, reina de la tierra y de las minas, sustituyendo toda idolatría relacionada con los cerros (*huacas*). Otra analogía formal se puede hacer con la forma cónica tubular de María y el cerro y las flores sagradas andinas, las cuales en su mayoría tienen una forma tubular, como es el caso de la *Kantuta*, la *Chimpu* o *Fuchsia* y *Ñucchu*¹². Es así como las similitudes de las deidades hacen más fácil la supervivencia a través de este ejercicio memórico mediante el ocultamiento de dichos seres que son incorporados tanto en la pintura como en la arquitectura, mitos indígenas y valores religiosos de la Edad Media, todo conjugado en un contexto barroco (Gisbert 1980 154).

Muchas imágenes de Vírgenes mestizas, como por ejemplo la de *Nuestra Señora de Pomata* tienen varias similitudes de posiciones, formas e iconografías; en ambas las flores juegan un papel primordial (Ver pág. 71).

Como se ha señalado, el mundo andino tiene una cosmovisión y religiosidad de carácter animista, que nos lleva a la palabra *Huaca*¹³ que a grandes rasgos sería cualquier representación material de deidades, lo que para Garcilaso,

Quiere decir “cosa sagrada”, como eran todas aquellas en que el demonio les hablaba. Esto es, los ídolos, las peñas, piedras grandes o arboles en que el enemigo entraba para hacerles creer que era dios. Asimismo llaman *Huaca* a las cosas que habían ofrecido al sol, como figuras de hombres, aves y animales, hechas de oro o de plata o de palo y cualesquiera otras ofrendas las cuales tenían por sagradas porque las había recibido el sol en ofrenda y eran suyas. Y porque lo eran, las tenían en gran veneración (Comentarios reales LII, Cap. IV, p. 77).

12 En el libro de Margharet Towle (2007), se explica su utilización ritual, medicinal, alimenticia y mágica. Se destacan entre estas las siguientes: *Kantuta* (*Polemoniaceae*): desde tiempos precolombinos, la flor nacional del Perú ha sido cultivada como decorativa dada sus flores tubulares, brillantes, asiladas, rojas y amarillas. Fueron consideradas sagradas por los incas, y a menudo eran reproducidas en sus diseños de cerámica. En el Cusco era usada en ritos funerarios (Towle 2007 79). *Chimpu-chimpu-Uchu-uchu* (*Fuchsia L.*): considerada como flor sagrada por los incas y probablemente usada por ellos en ceremonias religiosas y políticas. Las flores en un diseño de un *kero* inca han sido identificadas como probablemente de esta planta. (Towle 2007 74). *Ñucchu* (*Salvia Tubiflora*): Cultivada ampliamente como planta ornamental. Representaciones de esta flor aparecen a menudo en keros y cerámica. Una infusión de las flores y las flores mismas eran usadas por los incas en sus rituales destinados a aplacar al Dios de los Terremotos. Esta costumbre aun persiste en la población indígena del Cusco (Towle 2007 79).

13 En el índice analítico de los Comentarios reales (2015) elaborado por Carlos Aranibar encontramos la definición de huaca “connota la antigua noción andina de lo sobrenatural: poder o fuerza virtual, difusa, que impregna el universo y se manifiesta a través de algún objeto. Suerte de mana que se individualiza, como en cratofanías en personas o cosas de aspecto inusual”. Para Juan Diez de Betanzos II “quiere decir *guaca* adoratorio, ídolo” en Bertonio Wak’a es “Ídolo cualquiera figura o cosa que adoraban los gentiles” Ludovico Bertonio 196 y en Francisco López de Gómara (232) “*guacas* así llaman a los ídolos”.



María como "Hortus conclusus". Perdido. Anónimo. 1739. Óleo sobre tela.
Fuente: Gisbert, Teresa. El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Plural; Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999.

La transferencia del carácter eminentemente animista y la producción objetual del mundo prehispánico hace que la Virgen adquiera además de un valor funcional y expresivo, un valor simbólico y ritual; un oficio y carácter que fue traspasado y continuado por los criollos y mestizos, lo que permite una mayor comprensión de su transformación simbólica a lo largo del tiempo.

Es de esta forma que podemos ver y entender la imagen de la Virgen como una figura de tránsito, o bisagra de dos mundos opuestos. El ideario que configura la Virgen representa la imagen de un nuevo paradigma en el que se sincretizan la cosmovisión occidental Ibera con la cosmovisión de las poblaciones indígenas, distorsionando ambos modelos y dando paso a un nuevo imaginario en el que la incorporación, apropiación y resiliencia convergen en el mestizo. La Virgen mestiza asimila la cultura occidental y actualiza el ser americano en la nueva realidad, se transforma de una figura mimética, pero a la vez postiza, en una madre que abandona su pasado profano y pasa a ser la madre de la nueva religión (O'Gorman 63-65).

Una relación interesante entre estos dos mundos es la que vemos encarnada en el vínculo entre la hanacpacha y el paraíso, lugares habitados por una madre y una mujer rodeada por la naturaleza, ambas encargadas de poner la semilla como el fruto de su vientre.

El hanacpacha como huerto florido y el huerto florido como representación del paraíso cristiano y en el paisaje americano, la fertilidad de la Virgen y su vinculación con la tierra, la mujer que siembra y las flores que acompañan su imagen, la imagen del huerto con nuevos frutos y flores. A partir de esto Teresa Gisbert (149) señala que "al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad". El culto mariano fue reapropiado y resignificado para transformarse en uno de los más populares y significativos de toda América, las Vírgenes como figuras que nos remiten a las mamapachas. Es así como encontramos imágenes donde la Virgen emerge de la naturaleza como un nuevo ser religioso o ser naturaleza, como -por ejemplo- aparece La Virgen niña (ver pág. 65) surgiendo de una flor desde un huerto o jardín. Pero Gisbert (1999) además se pregunta respecto a la relación entre el hanacpacha con el paraíso español. Una respuesta posible sería considerar que en América había frutos y flores que no existían en Europa, lo que significó una influencia invertida y el aporte o sobrevivencia de una sabiduría indígena asociada a un conocimiento del poder práctico, simbólico y estético de esas flores.

Varias flores forman parte importante de los rituales y ceremonias asociadas al calendario agrícola, siendo muchas de ellas sagradas. Uno de los tantos ritos durante el año Puray Upia, intip rayme, Chacrayapuy, Coya raymi, Capac rayme, huarachicuy, mayacuti, aymoray, Inca raymi, entre cuyas ofrendas encontramos coronas, tocados y guirnaldas de flores en jóvenes y adultos, así como caminos de flores, flores en huacas y flores en el agua (Mulvany, 2004). Podemos así reconocer en estos ritos la presencia de la belleza, ya que "sea la que fuese, por ser flor,

se sitúa, ya del lado de los objetos bellos, dotada además del resplandor que le entregan sus propiedades mágicas” (Cereceda 142). La flora nativa se convierte en índice de las divinidades en las distintas representaciones, la pervivencia de sus creencias y simbología de los colores. Sobre este punto, cabe destacar que los colores de las distintas flores que participaban en las instancias rituales son el amarillo, rojo, morado, anaranjado, fucsia y azul.

A partir de lo anterior, es posible entender que en un principio el Barroco Americano se desarrolló como un habla o discurso dentro del lenguaje del Barroco Europeo, pero en su desarrollo y apropiación material y simbólica a través de la pintura, se fue convirtiendo en un nuevo lenguaje propiamente americano, en un contrato social, escapando a toda premeditación, “(...) que resiste a las modificaciones del individuo aislado y, como consecuencia, es una institución social” (Barthes, 22). Es así como el arte y particularmente la pintura, se convierte en el acto subversivo por antonomasia que “abre el vacío entre el acontecimiento propiamente dicho y el momento en que éste se convierte en recuerdo” (Quílez, 63). En este proceso el cuadro se convierte en el espacio del acto de la memoria, es decir, se transforma la imagen en re-presentación, donde de cierta manera se vuelve al origen de sus ritos, ejercicio de rememoración, pero a través de nuevas formas sincréticas. Una lucha a favor de la memoria donde se presentan la hegemonía y la contrahegemonía.

Las flores, que formaban parte importante de los rituales y ceremonias asociadas al calendario agrícola prehispánico, están presentes en la pintura y allí se convierten en índice de las divinidades, manifestando la pervivencia de sus creencias en el culto a la naturaleza.

Es así como se comienzan a inscribir tradiciones, prácticas y objetos en zonas de permeabilidad. A través del “ocultamiento” de los cultos idolátricos indígenas, bajo la forma del cristianismo, ¿serán estas flores una forma de rememorar antiguos ritos prehispánicos, una forma de llamar al pasado?

Podemos aproximarnos a esta pregunta a partir del rol de la memoria en la pintura virreinal, que opera como puente (Calveiro 361), por una parte, entre un pasado y un presente, y por otra, entre un territorio y otro. Un mundo dividido en su devenir histórico que oscila entre distintos conceptos de arte donde se yuxtaponen, se integran, se oponen y relacionan aspectos de su genealogía histórica, material y simbólica. La pintura se convirtió en el lugar donde ocurrió el encuentro de dos mundos y con ello el nacimiento de una nueva noción belleza.

Bibliografía citada

Añón, Mónica Luengo. “El jardín barroco o la terza natura. Jardines barrocos privados en España.” *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós. Argentina. 1993.

Bertonio, Ludovico. “1612.” *Vocabulario de la lengua aymara*. 1956.

Calveiro, Pilar. “Los usos políticos de la memoria”. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires. CLACSO, 2006, pp. 359-382.

Cereceda, Verónica. “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku.” *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. 1987, 133-231.

Colombres, Adolfo. *La colonización cultural de la América Indígena*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones El Sol, 1987.

El Inca Garcilaso de la Vega, Carlos Aranibar. *Comentarios reales de los incas*. Fondo de Cultura Económica, 1991 (1609).

Ferrero, Sebastián. *Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Montréal, Departamento de Historia del Arte. 2015.

Frazer, James George, Elizabeth Campuzano, and Tadeo I. Campuzano. *La rama dorada*. D.F., México. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Gell, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Clarendon Press. 1998.

Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Gisbert, 1980.

Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. Plural Editores. 1999.

González de Holguín, Diego. *Vocabulario De La Lengua General De Todo El Perú Llamada Lengua Qquichua, Ó Del Inca*. F. del Canto, Ciudad de los Reyes. 1608.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. D.F., México. Fondo de Cultura Económica. 2012.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica Y Buen Gobierno*. D.F., México. Fondo de Cultura Económica. 1613.

Mulvany, Eleonora. *Motivos de flores en keros coloniales: Imagen y significado*. Chungara, 36, 2004, 407-420.

O’Gorman, La invención de América. D.F., México. Fondo de Cultura Económica, 1958.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza. 1995.

Quílez, Laia. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Revista Historiografías* 8 (julio-diciembre 2014), pp. 57-75.

Towle, Margaret A. *The ethnobotany of pre-Columbian Peru*. Vol. 30. Transaction Publishers, 1958.

Valcárcel, Luis Eduardo. *Etnohistoria del Perú antiguo: historia del Perú (Incas)*. D.F., México. Fondo de Cultura Económica. 2012.



CATALOGACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE OBRAS

Isabel Cruz de Amenábar



Granada
Punica granatum



Girasol
Helianthus annuus

Sagrada Familia con San Juanito y orla de flores y frutas

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Diego Quispe Tito (1611-1681) y Juan Espinosa de los Monteros (activo 1638-1669). Siglo XVII, tercer tercio. Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Esta notable tela cusqueña y su compañera (“Virgen con el Niño y orla de flores y frutas”) marcan en la Colección Gandarillas la delicada reinterpretación de los motivos de orlas de flores y frutas enmarcando figuras religiosas, características de los pintores flamencos del siglo XVII, como Jan Brueghel de Velours o Daniel Seghers, y que siguen artistas españoles como el madrileño Juan de Arellano y el vallisoletano Antonio Ponce. En gran boga entre la elite cortesana del barroco español, este género pictórico que aúna el motivo religioso al bodegón, pasa a través de obras y grabados al sur andino inspirando a artistas cusqueños como Juan y José Espinosa de los Monteros.

La obra muestra a San José, la Virgen con el Niño en su regazo y a San Juan Bautista niño abrazando a Jesús, acompañado por un corderito en una encantadora escena doméstica, apta para la devoción privada. María viste túnica color rosa, bordada, con cuello dorado, manto azul con aplicaciones en oro y mantilla blanca sobre su cabeza. El Niño se presenta desnudo, apenas envuelto en el paño blanco con que su madre lo cubre. San Juanito viste su emblemática piel de cordero y San José, en actitud de devota contemplación de la escena familiar, se atavía de túnica verde y manto rojo. Forma el fondo un amplio y pesado cortinaje verde oscuro que lo cierra. Dentro de su modalidad, la pintura evoca, en el delicado desplazamiento del Niño para abrazar a su primo

cruzando el cuadro en una diagonal, la vivacidad inquieta de la infancia, realizada por la exuberancia naturalista de su orla frutal coronada por el querubín tallado y dorado sobre venera de remate, junto a un girasol, flor nativa americana.

A partir de un grabado flamenco no conocido o de una composición elaborada por este pintor cusqueño, que pudo tomar como base la “Virgen con el Niño” de Pedro Pablo Rubens de 1616, según grabado de Hans Weiditz, la completa con guirnalda de flores y frutas al modo de otra obra de Rubens, la “Virgen de Rockox”, grabada por Corneille Galle. Esta amplitud de fuentes configura una obra donde el valor estético se une al documental y botánico. En la apretada sarta de vegetales que rodea las figuras religiosas se distinguen frutos traídos desde Europa y aclimatados y otros americanos. Entre los primeros; uva, granadas, ciruelas, duraznos, peras, higos o brevas, membrillos, dátiles, berenjena; oriundos de estas tierras tomate, pimiento rojo, frutilla, zapallo, papaya tropical y ñangapiry, capulí o pitanga. Cierra el arco de la composición en su clave inferior, una hoja trifoliada de acanto dispuesta formando tres travesaños de la cruz. Entre las flores están, además del nativo girasol, símbolo solar divino correspondiente al Niño, rosas, azucenas, tulipanes rojos y amarillos, –estos últimos podrían estar sustituidos por nativas flores de zapallo– flores de la granada, caléndulas, claveles, crisantemo, jazmín, margaritas, celinda y acianos azules.



Frutilla
Género *Fragaria*

Berenjena
Solanum melongena

Dátil
Phoenix dactylifera

Durazno
Prunus persica

Tomate
Solanum lycopersicum



Clavel
Dianthus caryophyllus

PAPPELVEGETAL

PAPEL VEGETAL



Virgen con el Niño y orla de flores y frutas

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Diego Quispe Tito (1611-1681) y Juan Espinosa de los Monteros (activo 1638-1669). Siglo XVII, tercer tercio. Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Luminosa y delicada tela de la Madona, o Virgen María con el Niño en su regazo, que representa en el cruce de influjos y motivos que la inspiran, uno de los momentos culminantes de la pintura cusqueña. A diferencia del cuadro compañero, que es una escena de interior, ésta se abre a un precioso y soleado paisaje de fondo de influencia flamenca, con azules montañas, macizos boscosos y edificación gótica, sobre el que se desarrolla la escena de la Huida a Egipto. Como las pinturas y grabados de ese origen, en los que la composición se inspira, las figuras se sitúan frente a un elemento arquitectónico, el alféizar de una ventana, o un barroco retablo, como si María saliese de un interior para mostrar a su Hijo a la multitud que espera ansiosa conocerlo; marco que acentúa la base de la columna, con sus molduras y verde cortinaje a la derecha del espectador y el remate de la composición con el querubín rojo y dorado entre volutas. Carnaciones nacaradas infunden a la Virgen y su Hijo una belleza surreal, modulada en la frágil textura de Jesús y en los paños blancos que lo arropan, entre sus finos pliegues.

Con su cabeza inclinada, en señal de amor y devoción, la Virgen dirige su mirada hacia el espectador; un halo de dorados resplandores en forma de triángulo

o llama, circunda su cabeza cubierta por un velo blanco con listas rojas; viste túnica azul bordada con cuello dorado y sobre sus hombros, un manto rojo con aplicaciones en oro. Desnudo, el Niño mira también al espectador, y en un gesto infantil, levanta sus bracitos para despojar su cabeza del paño listado con que lo cubre su Madre y mueve sus piernas entre los pliegues de la blanca sábana, símbolo premonitorio del sudario que envolverá su cuerpo.

Una rica y colorida orla de flores y frutas aclimatadas y nativas rodea la composición, presidida por el girasol en su parte superior a la derecha simbólica y el brote trifoliado de acanto en su parte inferior; la mayor parte de las especies, las mismas que en el cuadro compañero; aclimatadas: uva, granada, ciruelas, duraznos, peras, higos, membrillo, cerezas, berenjena; se agregan aceitunas, limones, un cidro y moras; oriundos de estas tierras se han incorporado: pimienta roja y zapallo o papaya tropical. Entre las flores representadas figuran, además del girasol nativo, rosas, azucenas y azucenitas, flor de la granada, caléndulas y acianos azules aclimatados, a los que se agregan en esta pintura, clematis y aster azules, también traídos por los europeos; originarios: lirio rojo y alstromeria denominada “lirio del Perú” –que podrían ser las flores rojas más pequeñas–.



Azucena
Lilium longiflorum



Rosa
Rosa spp.



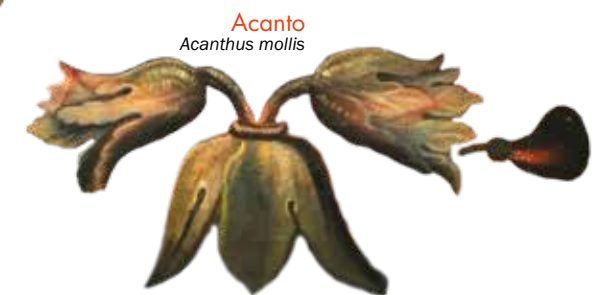
Uva
Vitis vinifera



Pera
Pyrus communis



Ciruela
Prunus domestica



Acanto
Acanthus mollis



Breva o higo
Ficus carica

PAPEL VEGETAL



Virgen de Passau o Santa María Passaviensis con tarja y orla de flores y frutas

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.

Recreación cusqueña de la célebre imagen de la Virgen de Passau, basada en la estampa sobre el mismo tema, “Santa María Auxiliadora. La Virgen de Passau” de Johanns Lorenz Haid (1702-1750), grabada por un desconocido artista hacia mediados del siglo XVIII y editada en Augsburgo, Baviera por Joseph Ferdinand Strehel, que se conserva en el Museo Fray Pedro Gociel en el Convento Máximo de San Francisco de Quito, Ecuador. Este grabado es uno de los varios que replica, a su vez, la pintura de Lucas Cranach el Viejo realizada hacia 1640, en el Santuario de Mariailf, en Baviera, Alemania, imagen a la que se atribuyeron milagrosos poderes durante la guerra contra los turcos y que estuvo a cargo de la orden de los capuchinos de ese centro, uno de los más importantes del catolicismo en el área germánica. Llevada al Perú probablemente por los franciscanos, la devoción da origen a esta pintura donde el mestizaje se muestra principalmente en el colorido y en los cambios que se introducen en la barroca guirnalda de flores y frutos que orlan la composición, de la que se han extraído las figuras alusivas a la alegría de los cuatro elementos

que acompañan la lámina original reemplazándolos por motivos vegetales, algunos de ellos americanos.

Con el Niño en su regazo, María inclina su cabeza en señal de amor y adoración, y sostiene a su Hijo con ambas manos para mostrarlo al espectador, hacia quien dirige su mirada. Se atavía de túnica azul bordada con cuello dorado y manto rojo con aplicaciones en oro. De pie sobre sus faldas, el Niño desnudo se abraza al cuello de su Madre y ambos estrechan sus rostros entre sí.

Rodea ambas figuras una tarja mixtilínea coronada por un mascarón de grutesco, abajo un medallón con el título “S. Maria Passaviensis” y en torno una rica guirnalda de especies vegetales europeas y americanas, donde a diferencia de los dos cuadros anteriores, predominan las flores, entre las que se distinguen: rosas, azucenas, tulipanes, flor de granada, caléndula y aciano; y entre las frutas: uva, duraznos, ciruelas, cerezas, membrillos, zapallos, y un fruto de piel color ocre pardo que podría ser maracuyá, de la pasiflora o flor de la pasión, nativa de los Andes del Sur.



Tulipán
Tulipa spp.



Lirio
Lilium candidum



Cereza
Prunus avium

Membrillo
Cydonia oblonga



Zapallo
Cucurbita maxima



Aceituna
Olea europaea

PAPPEL VEGETAL





Virgen con el Niño y marco floral

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

La temática de la Virgen con el Niño, de medio cuerpo, en cercanía, se presta a la devoción privada y permite a este pintor destacar su delicada belleza, las expresiones de arrobó, ternura y entrega que juegan adecuadamente con el estrecho entrelazamiento de ambas figuras.

Vestida de túnica roja y manto azul brocateados en ricos diseños florales en oro, María sostiene a su Hijo con la mano izquierda. Su cabeza irradia un halo tondo dorado con doce clavos y otras tantas estrellas, y su figura se recorta contra un campo oscuro. El Niño con el torso desnudo y mórvidas carnaciones, se cubre de blanco pañal, con menudos diseños en pan de oro, que cubre también su aureola.

Una orla floral al gusto gusto flamenco, enmarca ambas figuras con rosas, azucenas, tulipanes, crisantemos y flores de la granada.



Virgen de Belén o Virgen de la leche con guirnalda de flores

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

La pintura de dilatada iconografía que se remonta a modelos bizantinos del siglo VI, representa a la Virgen María amamantando al Niño, tema conocido como Virgen de Belén o Virgen de la leche.

María viste túnica roja, manto azul y mantilla blanca y muestra su pecho para amamantar a su Hijo. El Niño está desnudo, apenas cubierto con un pañal blanco. Las aureolas de los personajes y parte de las vestiduras lucen brocateado de pan de oro.

Advocación muy difundida en el arte virreinal, por la humanización de la Virgen María y su maternidad que conlleva, sus devotos prefirieron rendirle culto doméstico que veneración pública en los altares. Pese a las reconvenciones del Cardenal Federico Borromeo, que estimaba inconveniente que la Virgen mostrara su pecho, la escena siguió representándose y se difundió al Virreinato Peruano a través de pinturas y grabados europeos y locales que agregan la característica guirnalda de flores al modo flamenco que, en este caso, realza la naturalidad y el naturalismo de la escena con azucenas, rosas, flores de la granada y acianos.

San José con el Niño Jesús y marco floral

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Juan Espinosa de los Monteros (activo 1638-1669).

Siglo XVIII, primer tercio.

Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Representado de medio cuerpo y en cercanía, San José sostiene con su brazo derecho al Niño y con la mano izquierda la rama de azucena. En un gesto de cariño y fidelidad a su padre adoptivo –que busca realzar la Iglesia barroca para fortalecer la imagen de la Sagrada Familia y a través de su representación, rescatando la desvalorada paternidad de San José–, el Niño mira hacia su padre y con la mano derecha bendice mientras con la izquierda sostiene el orbe.

El santo viste túnica verde y manto rojo, tachonado de adornos de pan de oro, igual que las aureolas de ambos personajes, mientras el Niño lleva túnica de color púrpuro y está descalzo.

Enmarca a los dos personajes en los bordes de la pintura una guirnalda compuesta por rosas, azucena, dalia, narciso, clematis y jazmín en sus variedades *grandiflorum* y *polyanthus*.



Narciso
Narcissus spp.



Jazmín
Jasminum grandiflorum

Clemátide
Clematis



Dalia
Dahlia sp.

PAPPEL VEGETAL



Doble Trinidad con lluvia de flores

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

La iconografía sobre el retorno de Egipto, tiende a ser similar o a fundirse en la pintura virreinal con la Trinidad Terrestre que, a su vez, se homologa y une a la Santísima Trinidad. En apoyo y visualización de la teología trinitaria contra sus detractores “unitarios”, el arte pictórico retoma así uno de los puntos abordados en las resoluciones del Concilio de Trento, y reitera con ello la doctrina de la Iglesia sostenida desde el II Concilio de Constantinopla en el año 553, hasta el Concilio de Florencia en 1442. La contribución de la estampa del grabador flamenco Schelte Adams Bolswert, según Gerard Seghers, “La doble Trinidad” de 1630, basada a su vez, en la obra de Pedro Pablo Rubens, es clave en el desarrollo de esta iconografía en el sur andino. Su fórmula compositiva, como se refleja en esta tela, incluye el grupo de los tres personajes sacros de pie, en disposición horizontal, tomados de las manos, y sobre ellos Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo. Así se hace posible la trasposición pictórica de la doctrina cristiana, siendo la figura de Cristo

Niño, el Hijo, eje articulador de estos dos triángulos teológicos unidos por el vértice.

Un rico colorido resalta en la indumentaria de los personajes sobre el cielo y la soleada campiña: el Padre viste túnica verde y capa rojo bermellón, movida por el viento; María, túnica blanca y manto azul; Jesús, túnica púrpura, manto y sandalias rojas; José, túnica verde con lazo de oro y manto rojo.

Realzan la sacralidad del tema un fino brocateado de pan de oro, reflejo divino para las culturas precolombinas y del medioevo europeo, y la lluvia de flores esparcidas por los angelitos desde el cielo, donde se distinguen: rosas, claveles, caléndulas, probablemente dalias rosadas, acianos azules y jazmines, que se complementan en la vara de San José -que no es aquí la azucena blanca sino un pequeño ramo- con azucenas, jazmín, un lirio rojo nativo y flores de la granada o amapolas rojas; estas mismas especies se hallan dispuestas a modo de plantas silvestres a la orilla del sendero por donde transita la Sagrada Familia.



La Virgen Inmaculada como brote del árbol de Jesé

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Pintura alegórica que muestra a la Virgen María entre sus padres, San Joaquín y Santa Ana, como último brote o botón del árbol de Jesé, surgiendo de una gran rosa y vestida de Inmaculada; árbol que, a su vez, remontaría a la genealogía de Jesús, su Hijo. A partir de los textos de las Sagradas Escrituras, los profetas en el Antiguo Testamento y los Evangelistas en el Nuevo, el Árbol de Jesé se ha representado en la cultura cristiana en numerosas ocasiones y se identifica también con el árbol de la vida del Génesis.

Es la forma iconográfica medieval más frecuente de mostrar la Concepción Inmaculada de María, empleando la figura genealógica de árbol o de rama, de tanto arraigo en esa época en que los ancestros y la familia tenían un valor social prioritario. Era posible a través de ellos, establecer –y visualizar– linajes y de este modo mostrar “limpieza” de sangre, a la vez que eran usados como instrumentos de legitimación para establecer categorías, superioridad o exclusión. La pintura remite a la genealogía de Jesé o Isaí, de donde proviene el Rey David. El último del linaje del Rey David es Jesús. Ninguno de los dos está representado de manera evidente, pero están aludidos en la obra: Jesé a través de San Joaquín y Santa Ana, de cuyos corazones brotan sendos tallos que convergen al centro donde, juntos, componen una gran rosa, de la cual brota, a su vez, la Virgen María, representada tanto como Inmaculada cuanto Concebida sin pecado; en su vientre se gesta y desarrolla el último vástago de Jesé y David: Cristo.

Santa Ana y San Joaquín se muestran de medio cuerpo, afrontados hacia el espectador, en actitud orante y de adoración. Ambos miran a su hija María, al centro del cuadro, delante de un fondo azul grisáceo. Las figuras están rodeadas por una guirnalda compuesta por crisantemos, granadas, azucenas y la nativa capuchina, que hacen juego a la gran rosa y acentúan el carácter vegetal de esta iconografía.



Inmaculada Concepción 'La Linda' de la Catedral de Cusco con marco floral

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Pintura que retrata, en un efecto de trampantojo, a la escultura de la Virgen María como Inmaculada que se venera con el sobrenombre de "La Linda" en un altar de la Catedral de Cusco.

Sobre peana de madera dorada con botones y agallones, la imagen se encuentra flanqueada por sendos floreros de oro y estaño con sus ramos de flores compuestos por rosas, azucenitas o nardos y flores de granada o cantutas. Encima, sobre tres querubines, la figura de la Virgen María Inmaculada aparece en actitud orante, con sus manos juntas. Viste "terno" compuesto de manto y túnica de tela de brocado, azul grisáceo, collar de perlas y ancho cinto rojo. Cubre su cabeza una mantilla de encaje y la corona imperial sostenida por dos angelitos que forman parte de un rompimiento de gloria y derraman cascadas de rosas, celindas blancas o jazmines y aster o acianos azules. En otro barroco efecto, la escultura de la Virgen está cubierta por cortinajes plegados de terciopelo rojo con fimbrias de brocado y una fina guirnalda que entrelaza rosas, abiertas y en botón, pequeñas caléndulas, jazmín y acianos azules.



Nuestra Señora del Rosario de Pomata con arco floral entre San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán

Pintor de la Audiencia de Charcas no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo sobre tela y brocateado de pan de oro.

Esta pintura de *trompe l'oeil* o trampantojo, barroco juego de identidad entre las diferentes artes, representa una escultura: la imagen de Nuestra Señora del Rosario entronizada en su altar, que se venera en la iglesia de Santiago de Pomata, en el pueblo del mismo nombre en el lago Titicaca. Un momento específico de la “vida de la imagen” es el que aparece en el cuadro, pues estas tallas de altar son motivo de transformaciones en su vestimenta y adornos a lo largo del año y según las celebraciones.

Asimismo, en un barroco efecto y a modo de rompimiento de gloria, dos angelitos abren los rojos cortinajes del dosel para develar la imagen, y a sus pies San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán adoran a la Virgen del Rosario y al Niño.

Sobre el altar con frontal tapizado en brocato rojo y blanco mantel, reposa la peana de la imagen mariana, de madera tallada y dorada con motivos de agallones, entre dos floreros de oro y plata con rosas, flores de granada –o cantuta– y amapola. Encima, la figura de la Virgen María sostiene al Niño Jesús sobre el brazo izquierdo. Su vestimenta está compuesta de túnica de lino blanco con encajes en

cuello y puños y capa de brocado azul celeste con puntilla dorada y bordados en hilo de plata. Su larga cabellera cae sobre sus hombros, engarzada con broches en forma de rombos y flores silvestres como caléndulas y margaritas. Sobre la cabeza lleva una corona imperial con penacho de plumas de suri, el avestruz andino, en colores rojo, blanco y verde, que simbolizan las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. El Niño, vestido como sumo sacerdote, con una camisita larga de encaje a modo de alba, porta el orbe y se toca con la misma corona, símbolo cristianizado de la realeza inca. Atributo propio de esta devoción es el rosario de coral que sostiene la Virgen en sus manos y las dos sartas de cinco hileras de perlas en forma de arcos, sujetas por seis florones de seda roja y centro dorado, imitando amapolas.

Un amplio arco de flores rodea esta imagen de devoción, como hasta hoy las llevan procesionalmente los devotos en sus fiestas y celebraciones, donde se entrelazan especies aclimatadas y otras americanas: rosas, amapolas, azucenitas, caléndulas y margaritas; las flores de granada podrían estar inspiradas en lirios rojos nativos o en cantutas, los tulipanes amarillos en flores de zapallo y las flores azules podrían ser solanos.

PAPEL VEGETAL





San Ignacio y San Francisco de Borja con motivos florales

Pintor cusqueño no identificado, seguidor de Marcos Zapata (c. 1710-1773) y cercano a Cipriano Gutiérrez (activo tercer tercio siglo XVIII).
Siglo XVIII, tercer tercio.
Óleo sobre tela.

Pintura doble que representa de modo simétrico sendos santos jesuitas: San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, ejemplificando la práctica de los talleres populares cusqueños del siglo XVIII que realizaban para la exportación, grandes paños de lienzos cosidos y pintados con replicación de un mismo tema o con temas diferentes, aunque de idéntica composición, los cuales circulaban enrollados y se

recortaban según las preferencias del cliente y el comprador. La tela corresponde al modo de los pintores cusqueños del siglo XVIII, seguidores de Marcos Zapata, como Cipriano Gutiérrez, quien pinta justamente una obra sobre San Francisco de Borja para la iglesia de la Compañía de Cusco.

La pintura muestra a los santos de pie, vestidos con alba y casulla –estas ornamentadas con rosas, acianos y amapolas bordadas en seda– como celebrantes de la Eucaristía, ya que ambos fueron muy devotos de este sacramento, junto a una mesa camilla con tapete azul donde se ubican los atributos de cada uno: el libro de los ejercicios y el anagrama IHS para San Ignacio; el búcaro rojo con rosas, jazmines y acianos y la azucena de San Francisco de Borja, que muestran su pureza interior y la renuncia a los honores y reconocimientos sociales y políticos que obtuvo en su época. Enmarcan las escenas sendos cortinajes rojos, recogidos mientras el suelo luce sembrado de estas mismas especies de flores.

CATALOGACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE FLORES

Gloria Montenegro R.
Miguel Gómez U.

Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal,
Pontificia Universidad Católica de Chile

SIMBOLOGÍA Y PROPIEDADES MEDICINALES

Isabel Cruz de Amenábar

Nombre científico: *Rosa spp.*

Significado: Del latín rosa, que corresponde a la flor del rosal. Del griego antiguo *rhôdon*: fragante.

Nombre vulgar: **Rosa.**

Familia: Rosaceae.

Origen: La mayoría es originaria de Asia.

Descripción: Arbusto sarmentoso con espinas en tallos y en peciolos de las hojas, que son compuestas y se caen en invierno. Las hojas se disponen alternadamente en los tallos y suelen estar formadas por 5 folíolos y 2 estípulas foliosas. Las flores se disponen al final de los tallos del año y pueden ser solitarias o estar reunidas en inflorescencias racemosas. Son pentámeras, pero la mayoría han sido modificadas para jardinería. Su fruto se denomina cinorrodón y cae dentro de la categoría de falsos frutos. El verdadero corresponde a un aquenio y varios de ellos se encuentran al interior de un tálamo carnoso y colorido, el cual es confundido con el verdadero fruto.

Simbología: La “reina de las flores”, como se la ha llamado desde la Antigüedad, se asocia a la belleza, la aurora, la luz y la primavera. El número de pétalos y el color inciden en su significado: la de ocho pétalos simboliza la regeneración y la “rosa de oro”, la realización absoluta. Con ella se tejían coronas entre los griegos en señal de celebración y se colocaban en los banquetes. En la antigua Roma era símbolo de la victoria, el orgullo y el amor personificado en Venus. Como otras antiguas flores eróticas, devino también emblema funerario. En el simbolismo cristiano la rosa roja representa el martirio y la rosa blanca la pureza. Asociada a María, es la flor mística por excelencia; muestra su calidad de reina de todo lo creado, su virginidad y amor hasta el sacrificio. Una rosa para cada fase de la vida de María da origen al rosario, o “corona de rosas”.

Farmacopea y fitoterapia: De gran uso en la farmacopea, perfumería y cocina greco-romana y árabe, posee propiedades antibacterianas, antisépticas y diuréticas. Rica en flavonoides y vitaminas, se



consumía en forma de infusión, el “agua de rosas”, y como jarabe, por destilación de sus pétalos mezclados con miel, conocido en la época como “rodomiel”. También desde la antigüedad se ha empleado en cosmética como tonificante y exfoliante.

Nombre científico: *Papaver somniferum* – *P. rhoeas*.

Significado: *Papaver*: nombre latino de la planta adormidera; *somniferum*: que produce sueño; *rhoeas*: del griego: granado.

Nombre vulgar: **Amapola.**

Familia: Papaveraceae.

Origen: Mediterráneo.

Descripción: Planta herbácea anual con dos tipos de hojas, las basales pinatisectas y cortamente pecioladas y las de los tallos florales con base abrazadora. Las flores son solitarias y terminales, tienen un cáliz formado por 2 sépalos y una corola con 4 pétalos. Presenta numerosos estambres y un pistilo con muchos estigmas sésiles. El fruto es una cápsula que produce muchas semillas de muy pequeño tamaño.

Simbología: Se la ha asociado al sueño, a la fertilidad, a la pasión ciega e incluso al desvarío. En el cristianismo alude a la Pasión de Jesús por su color rojo sangre, que evoca el sufrimiento y su muerte en la cruz. También es signo de la vida efímera, ya que separada de la planta se marchita rápidamente.

Farmacopea y fitoterapia: Por su alta concentración de alcaloides, la adormidera o amapola, *Papaver somniferum*, de la cual se obtiene el opio, es una sustancia controlada, de gran toxicidad y comercialización clandestina como narcótico. Para uso médico regulado, es anestésico y calmante. La *Papaver rhoeas*, que no debe confundirse con la anterior, posee una ligera cantidad de alcaloides, que provocan un efecto sedante y espasmolítico. Las semillas de esta última variedad se emplean en gastronomía.



Nombre científico: *Lilium longiflorum* – *Lilium candidum*.

Significado: Del griego *leirion*: denominación de este tipo de planta; *longiflorum*: flor alargada; *candidum*: puro, blanco.

Nombre vulgar: **Azucena.**

Familia: Liliaceae.

Origen: Zonas templadas del hemisferio norte.

Descripción: Planta herbácea perenne con tallo subterráneo correspondiente a un bulbo escamoso, del cual se genera un tallo florífero, con hojas alternas y sésiles. En la parte terminal del tallo se forman 3 a 6 flores blancas, aromáticas y con forma de embudo. Tienen 6 tépalos, 6 estambres y un pistilo con 3 carpelos el cual forma un fruto seco y dehiscente denominado cápsula.

Simbología: Representa la pureza y la virginidad; y desde la iconografía medieval se asocia a la Virgen María, “lirio entre espinas”, es decir, pureza conservada en medio del pecado. Es, asimismo, atributo de la Inmaculada, “lirio del valle”, anuncio de la primavera, en el sentido de que preludia la venida de Cristo. La complementación entre la rosa y el lirio que se presenta en el arte, señala el vínculo místico entre la Madre y el Hijo. Con el Barroco se difunde también la relación entre la azucena y la castidad de San José, quien porta una rama florecida de esta planta como su atributo.

Farmacopea y fitoterapia: Sus bulbos poseen propiedades emolientes y refrescantes; en tisanas, se usaban en la medicina tradicional como antiinflamatorio. La maceración de sus flores en aceite de oliva se empleaba como cicatrizante y despigmentante. Sus flores y bulbos contienen gran cantidad de boro y pueden causar intoxicación.



Nombre científico: *Narcissus spp.*

Significado: Del griego *narkao*: narcótico, por el olor penetrante de sus flores.

Nombre vulgar: Junco, narciso.

Familia: Amaryllidaceae.

Origen: Cuenca del Mediterráneo.

Descripción: Planta herbácea perenne con tallo subterráneo correspondiente a un bulbo tunicado. Produce hojas alargadas de las cuales emerge un tallo floral en cuya parte terminal se forman flores protegidas, al comienzo, por una escama membranosa. Las flores desprenden un olor penetrante, pueden ser amarillas, naranjas y blancas, están formadas por 6 tépalos, 6 estambres y un pistilo con 3 carpelos. Es característico en ellas la presencia de un tubo floral que se forma sobre los tépalos y corresponde a una prolongación del tálamo, denominada hipanto.

Simbología: En el libro el Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento, la esposa se define como el “narciso de Sarón”, flor humilde que crece silvestre en los valles. En cambio, en la mitología griega, Narciso, el bello joven que desprecia el amor de las ninfas y castigado por Afrodita se enamora de su propia imagen reflejada en el agua de una fuente desfalleciendo hasta morir ahogado, representa el egoísmo, la vanidad y la autocomplacencia frustrada. Es por ello una flor de simbolismo funerario, asociada a la fragilidad y la muerte. En la antigüedad, era la flor que adormecía a los seres en el último sueño, representando el tránsito de este mundo al del más allá. En el cristianismo se retoma su sentido bíblico como flor emblemática de humildad y sencillez.

Farmacopea y fitoterapia: Considerado afrodisíaco en la antigüedad; en dosis pequeñas, sus bulbos consumidos en infusión son eméticos y expectorantes. Las flores poseen propiedades antiespasmódicas, antipiréticas y anticonvulsivas. Sus componentes tóxicos aconsejan su consumo moderado en la farmacopea.



Nombre científico: *Chrysanthemum indicum.*

Significado: Del griego *krysous*: dorado (color original) y *anthemon* de flor; *indicum*: de India.

Nombre vulgar: Crisantemo.

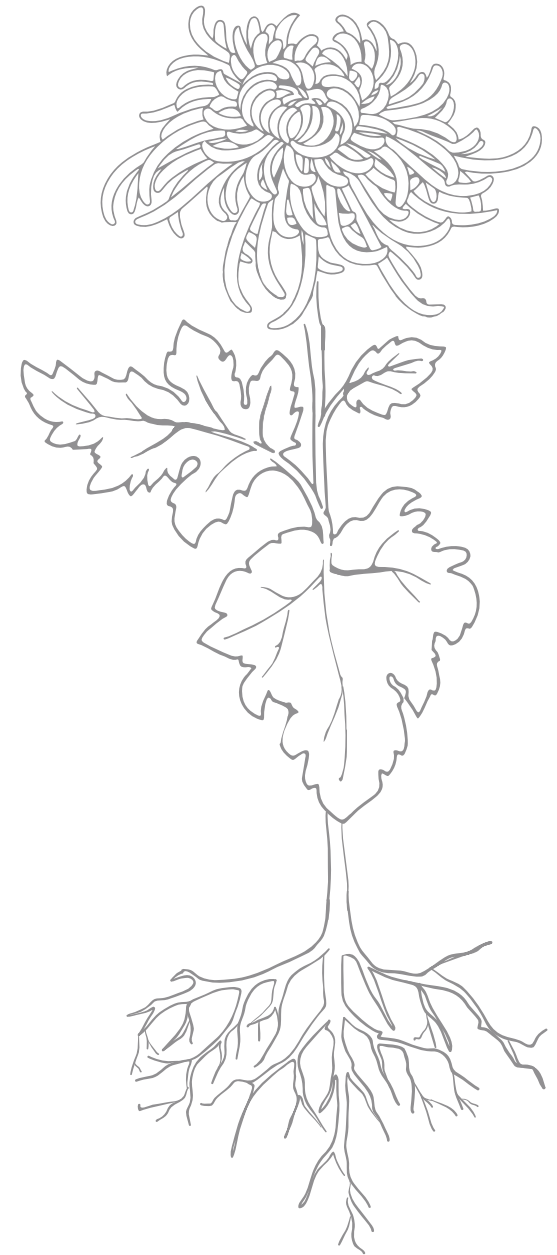
Familia: Asteraceae.

Origen: Este de Europa y Asia.

Descripción: Planta semileñosa, semiarbusciva, aromática, con follaje persistente. Hojas alternas, lobadas, sésiles. Flores dispuestas en inflorescencias denominadas capítulos, donde las flores se desarrollan sobre una base ensanchada denominada tálamo y están rodeadas por brácteas verdes conformando un conjunto denominado involucre. La inflorescencia tiene 2 tipos de flores. Las externas son liguladas, es decir, sus pétalos están unidos formando una pequeña lengua; las internas son tubulares, o sea, sus 5 pétalos forman un pequeño tubo. El fruto se denomina cipsela y carece de vilano (coronita de pelos) debido a que es caduco.

Simbología: Su etimología de origen griego, “flor de oro” –el crisantemo amarillo–, apunta a su belleza, reconocida en Oriente al ser designada en Japón como la flor imperial. Por florecer en otoño, se asocia a la alegría y el optimismo en medio de la declinación de la naturaleza. El crisantemo blanco simboliza la verdad y la lealtad, en tanto que el crisantemo rojo significa amor.

Farmacopea y fitoterapia: Ampliamente utilizado por la medicina tradicional china, posee propiedades antibacterianas, sedantes, carminativas y desinfectantes; se emplea también como insecticida.



Nombre científico: *Matricaria chamomilla*.

Significado: *Matricaria*: del latín *matrix*: vientre, en relación con su uso en trastornos femeninos; *chamomilla*: proviene del griego y significa miel pequeña, hace relación al olor a miel de la planta.

Nombre vulgar: **Manzanilla.**

Familia: Asteraceae.

Origen: Cuenca del Mediterráneo.

Descripción: Herbácea anual, aromática, muy ramificada, con hojas casi sésiles, lobuladas y alternas. Flores dispuestas en inflorescencias terminales denominadas capítulos, con flores centrales tubulares y amarillas y flores periféricas liguladas y blancas, semejan a pétalos. Los frutos son cipselas cónicas y un tanto curvas coronadas por dientes pequeños.

Simbología: Tradicionalmente la margarita ha sido una flor profética; los enamorados, por ejemplo, al deshojarla quieren descifrar si son amados. Desde fines del siglo XVI la margarita aparece en el arte cristiano en los cuadros de la Natividad como símbolo de la inocencia del Niño Jesús. Por su simplicidad, la margarita evocaba mejor que el lirio –esbelto y elegante– la idea de infantil candor.

Farmacopea y fitoterapia: Durante siglos ha tenido un amplio uso en fitoterapia. En tisanas e infusiones tiene efecto sedante. También se emplea como antiinflamatorio y anticoagulante.



Nombre científico: *Dianthus caryophyllus*.

Significado: Del griego *deos*: dios y *anthos*: flor; *caryophyllus*: hoja de nogal aludiendo al olor de sus hojas.

Nombre vulgar: **Clavel.**

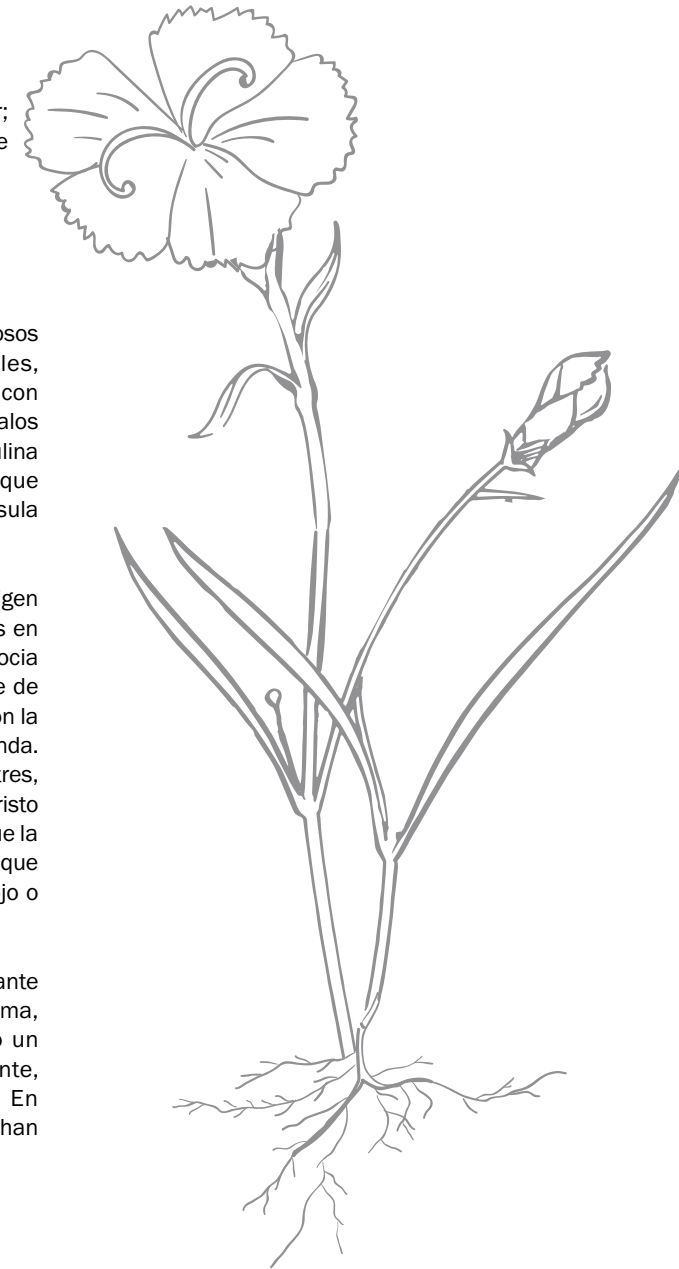
Familia: Caryophyllaceae.

Origen: Mediterráneo europeo.

Descripción: Hierba perenne con tallos semileñosos en la base. Hojas angostas, opuestas, sésiles, abrazadoras. Cada tallo forma una flor apical con un cáliz con 5 sépalos unidos, numerosos pétalos separados, coloridos y dentados. La parte masculina tiene 10 estambres y la femenina un pistilo que posee dos estilos filiformes. El fruto es una cápsula con numerosas y pequeñas semillas.

Simbología: Flor que alude al amor puro, de origen divino. De connotaciones religiosas y culturales en la época greco-romana, en el cristianismo se asocia a las lágrimas de la Virgen María por la muerte de Cristo en la cruz. El clavel blanco se relaciona con la pureza y el rojo con el amor y la admiración profunda. En la pintura medieval el clavel, en número de tres, se asocia en ocasiones a los clavos que fijan a Cristo en la cruz. En Flandes existía la costumbre de que la novia el día de la boda llevara un clavel rosado que el novio debía ofrecerle. De ahí que el clavel rojo o rosado sea también símbolo del matrimonio.

Farmacopea y fitoterapia: Su uso más importante ha sido el “agua de clavel”, de agradable aroma, obtenida por destilación. Antiguamente tuvo un amplio e inespecífico uso como anticoagulante, anticonvulsivo, sedante e hidratante. En Hispanoamérica, el té y el jarabe de clavel se han empleado como colirio, febrífugo y sudorífero.



Nombre científico: *Tulipa sp.* (con sus cultivares).

Significado: Palabra latina para tulipán: turbante, por el parecido del botón floral con los turbantes usados por algunos pueblos orientales.

Nombre vulgar: Tulipán.

Familia: Liliaceae.

Origen: Cuenca del Mediterráneo.

Descripción: Hierba perenne con tallo subterráneo correspondiente a un bulbo, del cual se forman hojas alargadas, lanceoladas y arrosetadas. De la yema apical se forma un tallo floral, denominado escapo, en la punta del cual se encuentra una flor solitaria compuesta por 6 tépalos coloridos, libres e imbricados. Tienen 6 estambres y un pistilo formado por 3 carpelos que, en la madurez, forma un fruto seco, dehiscente, denominado cápsula, al interior de la cual se forman numerosas semillas.

Simbología: En antiguas leyendas de India y de Persia el tulipán representa el amor desgraciado. En cambio, en Occidente, desde su introducción en el siglo XVI, el tulipán encarnaba los conceptos de monarquía y de vida cortés, era expresión de paz y de renovación y, al mismo tiempo, de búsqueda espiritual. El tulipán rojo, asimilado en su forma a una llama, se transforma en una flor mística que representa el amor divino. En floreros y bodegones pintados, se asoció a las flores de María y de Jesús.

Farmacopea y fitoterapia: En Europa, el tulipán no solo alcanzó fama como flor decorativa, sino también como analgésico, especialmente para dolencias estomacales. El té de las hojas de tulipán posee propiedades laxantes; las semillas como cataplasmas, se han usado como calmante y antiinflamatorio. Y a la infusión de la flor se le atribuyeron propiedades afrodisíacas.



Nombre científico: *Helianthus annuus.*

Significado: Del griego *helios*: sol y *anthos*: flor, por la orientación de la inflorescencia hacia el sol; *annuus*: palabra latina para anual, que desarrolla su ciclo biológico en un año.

Nombre vulgar: Girasol.

Familia: Asteraceae.

Origen: Centro y Norteamérica.

Descripción: Herbácea anual, de hasta dos metros, con hojas grandes, simples, alternas, dispuestas a lo largo de un único tallo que florece apicalmente, formando un capítulo de gran diámetro donde se disponen flores tubulares amarillas en el centro y flores liguladas también de color amarillo alrededor de las flores centrales. Los frutos se conocen como maravillas, las cuales suelen consumirse tostadas y son fuente de aceite.

Simbología: En el cristianismo y en otras religiones, por su forma y color, el girasol es una flor solar, que representa la búsqueda del astro rey, es decir de Dios, a través de la figura de Cristo, sol y luz del mundo.

Farmacopea y fitoterapia: De múltiples usos tanto en la farmacopea como en la gastronomía, se emplea como antiinflamatorio, diurético, expectorante, cicatrizante, desinfectante y digestivo, en forma de infusión o de extractos del aceite esencial. Sus semillas poseen altas propiedades nutritivas y son de amplio consumo tanto en aceite como tostadas o simplemente secas.



Nombre científico: *Clematis sp.*

Significado: Del griego antiguo *klématis*: planta que trepa.

Nombre vulgar: **Clemátide.**

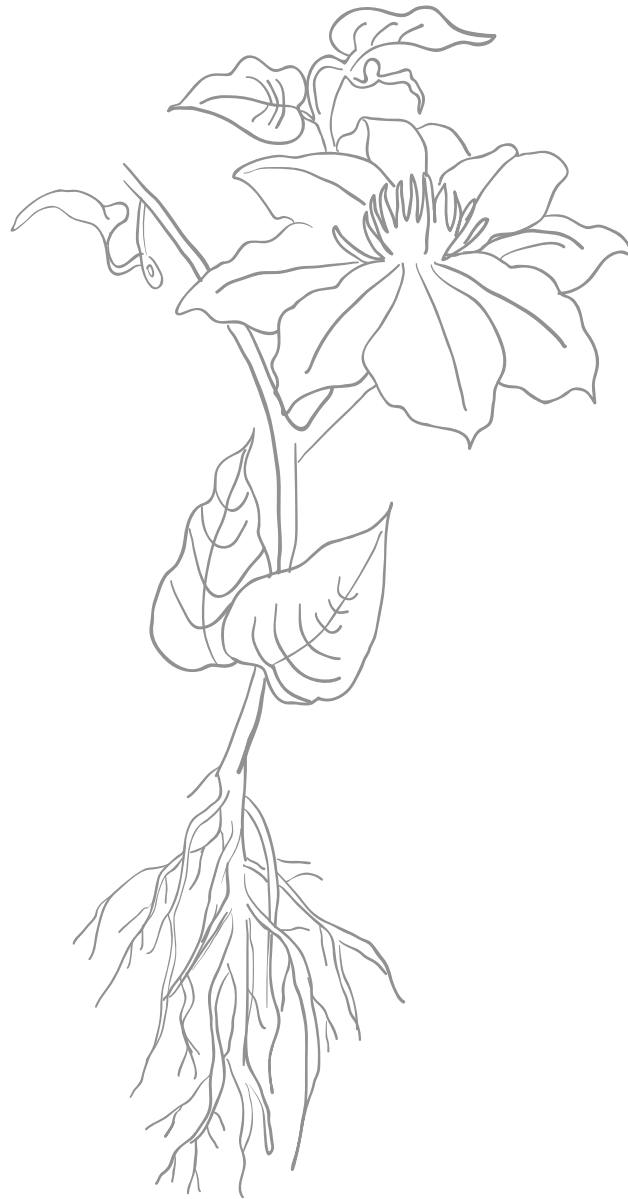
Familia: Ranunculaceae.

Origen: Regiones templadas de ambos hemisferios, así como en zonas montañosas y tropicales.

Descripción: Leñosa trepadora o liana con tallos delgados que pueden trepar gracias a los peciolos de sus hojas. Puede ser caduca o siempreverde, dependiendo del clima. Sus flores vistosas y coloridas están formadas por sépalos y pétalos no diferenciados entre sí y generalmente con muchos estambres. Los frutos son pequeñas nueces algo comprimidas y con una prolongación plumosa.

Simbología: Es una flor con variada significación según la tradición cultural de la región donde se cultive; en general, se asocia a la alegría y la buena suerte. En Francia, siguiendo la tradición cristiana se la ha asociado a María bajo la denominación de “cuna de la Virgen”, en referencia al origen puro de la Madre de Jesús, a su belleza interior. En Italia, al ser enredadera, representa el lazo indisoluble de la planta a su soporte, el amor y la fidelidad. En otros países se la conoce como “alegría del viajero” porque desde los jardines de cultivo alegraba la vista.

Farmacopea y fitoterapia: Su extracto se usa como antiinflamatorio, antirreumático, antipirético y antibacteriano. En altas concentraciones puede dar lugar a intoxicación.



Nombre científico: *Punica granatum.*

Significado: Del latín *punicum*: que alude a los fenicios, activos impulsores de su cultivo; *granatum*: adjetivo latino que significa con abundantes granos.

Nombre vulgar: **Granado.**

Familia: Lythraceae.

Origen: Originario de la región que abarca desde Irán hasta el norte de los Himalayas en la India, y fue cultivado y naturalizado en toda la región del Mediterráneo.

Descripción: Arbusto decíduo de invierno con hojas simples, alternas, casi sésiles. Ramas algo espinosas. Flores grandes, solitarias, cortamente pediceladas. Cáliz grueso, cupular, rojo brillante, con dientes terminales. Corola con varios pétalos rojizos, medio arrugados. Muchos estambres con anteras amarillas. Pistilo unido al tálamo, de manera que produce un fruto denominado botánicamente balausta. Este es globular, con múltiples separaciones interiores dentro de las que se encuentran numerosas semillas carnosas, rojizas y brillantes. La pared roja del fruto es algo coriácea. El fruto está coronado por los dientes del cáliz y por los estambres.

Simbología: En el mundo griego se asociaba al mito de Dionisos y a su sangre. En la mitología romana era atributo de Proserpina y simbolizaba el periódico regreso a la tierra en primavera. Por su forma y estructura interna, la granada de modo más amplio, aparece como el símbolo de la unidad del universo: de lo múltiple –las semillas– en lo uno. En el simbolismo cristiano también es reflejo de la unidad, y representa a la Iglesia y la cohesión interior de sus miembros en un solo fruto. Su flor se asocia en tanto, por el color rojo, a la pasión de Cristo y a la fecundidad de su amor que con la muerte da vida.

Farmacopea y fitoterapia: Sus flores en infusión se han utilizado tradicionalmente como calmante y antiséptico, aunque la materia médica de la granada



son el pericarpio seco del fruto, la corteza y la raíz, como astringente, antidiarreico y antihelmíntico. De su fruto, mezclado con azúcar, se obtiene un jarabe muy apreciado, la granadina.

AUTORES

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales El Traje: Transformaciones de una segunda piel (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996) obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Daniela Cross Gantes

Diseñadora y conservadora. Postítulo en Restauración en la Universidad de Chile y estudiante del Magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Con experiencia en proyectos de conservación, investigación y puesta en valor de colecciones patrimoniales en las siguientes instituciones: Archivo Central Andrés Bello, Museo de Arte Popular Americano y en el Proyecto Bicentenario ARTIFICIOS de la Universidad de Chile. Durante los años 2015-2018 formó parte del equipo de investigación de la UC que se encargó de la elaboración de los expedientes para la declaratoria como Monumento Histórico del sistema de fortificaciones de la región del Biobío. Actualmente se desempeña como encargada de la colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Gloria Montenegro Rizzardini

Profesora titular de la Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal. Docencia de Pregrado en Botánica y Flora Nativa. Su motor de vida ha sido la Conservación y el Uso Sustentable de los Recursos Naturales del país, y la prospección de los mismos, en búsqueda de nuevos productos naturales con actividad biológica en plantas medicinales, miel, polen apícola y propóleos. Más de 300 artículos publicados, varios libros y capítulos de libros y más de 20 patentes.

Miguel Gómez Unjidos

Profesor de biología de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Ecología y Biología Evolutiva de la Universidad de Chile. Se desempeña como profesor asistente de la Facultad de Agronomía e Ingeniería Forestal UC en los cursos de Botánica y Flora Nativa. Su área de investigación está relacionada con la flora nativa de la zona mediterránea chilena. Es autor de numerosos artículos científicos publicados en revistas con comité editor y de varios capítulos de libros.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

FLORES SAGRADAS

en la pintura virreinal

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorrector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de Comunicaciones
Paulina Gómez L.

Directora de Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Karla Montecino M.

Asistentes de producción
Antonella Pedemonte M.
Marlies Becker C.

Secretaria
Astrid Muñoz G.

Curadora de la Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Daniela Cross G.
Gloria Montenegro R.
Miguel Gómez U.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Soledad Castillo C.
Karin Piwonka B.

Conservación y limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

13/septiembre/2018
al **26/enero/2019**

Sala Colección Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56-2) 2354 6546 – 2354 6572
extension.uc.cl

Fundación Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

130
años