

Olaya Sanfuentes Echeverría

osanfuen@uc.cl

Ens.hist.teor.arte

Sanfuentes Echeverría, Olaya, “Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, núm. 24, pp. 84-100.

RESUMEN

Las frutas jugaron un rol simbólico-alegórico significativo dentro de la pintura colonial en Chile. Esta afirmación es especialmente válida, si nos referimos a la presencia de la fruta dentro de la pintura religiosa, donde al entrar en el espacio de lo sagrado, muestra su dignidad y la posibilidad de enaltecer las actividades cotidianas donde ella está presente.

PALABRAS CLAVE

Pintura colonial, frutas, cultura material, arte hispanoamericano.

TITLE

Fruits in Colonia paintings from Chile: Symbolism more than decoration

ABSTRACT

Fruits played a significant allegorical role within religious painting in Colonial Chile. Indeed, this is particularly valid if we refer to their presence inside religious painting, where having the opportunity to enter a sacred space they showed their dignity and the chance to exalt the daily activities where their present.

KEY WORDS

Colonial painting, fruits, material culture, Latin American art.

Afiliación institucional

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Olaya Sanfuentes Echeverría, licenciada en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile, master of Arts por Georgetown University y doctor en Historia del arte por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente enseña e investiga temas relacionados con historia cultural, historia del arte latinoamericano y patrimonio. Ha participado en proyectos museográficos y escribe libros de historia para niños.

Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo

Olaya Sanfuentes Echeverría

Las frutas están presentes en la pintura colonial en Chile. No diremos pintura colonial chilena, porque las obras tomadas en consideración para este artículo son aquellas que circularon por el territorio que hoy llamamos Chile, pero que en su mayor parte fueron facturadas dentro de los límites del virreinato del Perú. Esto nos demuestra que había un espíritu compartido en los móviles que animaban la producción de pintura, enfocada a una demanda más o menos homogénea, donde la pintura religiosa ocupaba un rol protagónico. De igual forma, esto nos permite utilizar algunos ejemplos de obras de arte dentro del virreinato para justificar nuestros argumentos relativos a Chile.

Las frutas son algunos de los elementos del mundo natural presentes en las artes coloniales. Sin embargo, cuando están ahí, no son ellas las que articulan el discurso de los cuadros —como ocurrirá años más adelante con el género de las naturalezas muertas o bodegones—, están presentes para ayudar a consolidar el discurso de los sujetos del cuadro. En este sentido, las frutas jugarán diferentes papeles. Unas veces ayudando a generar un vocabulario visual que adjetive el motivo de la pintura, otras simbolizando conceptos que también ayudan a los cuadros en su pedagogía. Intentaremos mostrar que las frutas y las flores no son meras decoraciones de la pintura colonial, también cumplen roles significativos. Su presencia es cualitativamente variable y cumple diferentes funciones. A esas funciones nos referiremos en este artículo.

Con este ensayo pretendo relevar la importancia de la fruta en las artes visuales, como un elemento de la vida cotidiana digno de ser representado; desplegaré aquí las posibilidades

simbólico-alegóricas que la fruta representó, sobre todo en el género de la pintura religiosa, donde, debido a su reconocida dignidad, entró en el espacio de la representación de lo sagrado.

Partes de un vocabulario visual

La fruta puede aparecer, junto con las flores, rodeando a un personaje que, generalmente, es la Virgen. Se les ha interpretado como una mera herramienta decorativa, pero considero que la elección de la forma en que se disponen flores y frutas en el cuadro tiene un significado más profundo y son piezas de un vocabulario visual que comulga con la naturaleza y el objetivo del cuadro.

A veces los vegetales se disponen en forma de un arco que recuerda la estética visual del triunfo, heredada de la época clásica y muy utilizada en el Barroco. En el contexto de la Contrarreforma se utilizan y sobreutilizan las imágenes visuales como una forma de contrarrestar el ataque protestante a las imágenes de devoción, pero también por su gran capacidad expresiva y potencialidad pedagógica. Muchas de las imágenes resultantes están enfocadas en representar el triunfo. El triunfo del bien sobre el mal, de Cristo sobre Lucifer, de la Iglesia Católica sobre la Protestante, de la “religión verdadera” sobre las idolatrías. En este contexto proliferan tanto en Europa como en América imágenes de la Inmaculada, que en su motivo llevan implícito el triunfo de la Virgen sobre la serpiente; del arcángel san Miguel, que también triunfa sobre Lucifer, el ángel caído; de la fiesta del Corpus Christi, que celebra el triunfo de Cristo sobre la muerte y logra permanecer en la hostia consagrada.

Así como abundan los motivos triunfales, se utiliza asimismo un vocabulario visual del triunfo, de acuerdo a la teoría del decoro y como apoyo al motivo que ha de ser representado. Arcos, trompetas, pendones, banderas y palios colaboran todos a mostrar una Iglesia Católica triunfante. En las entradas triunfales de las ciudades europeas, así como en las fiestas coloniales americanas abundan los arcos del triunfo. Cada uno elige cómo decorarlos. El recurso del arco es, por tanto, visualmente presente y numéricamente constante en la sociedad colonial americana.

También estas flores y frutas rodeando a la Virgen pueden leerse como coronas o guirnaldas, lo cual no viene sino a fortalecer el argumento de una cultura visual triunfal relacionada con la divinidad. En los Juegos Olímpicos se coronaba la victoria con laurel, en las ovaciones romanas se utilizaba una corona de mirto, mientras una de encina era una corona con connotación cívica. Aunque es más común la guirnalda o arco puramente de flores, también los hay con flores y frutas. En todo caso, el significado es el mismo: la naturaleza colaborando en el triunfo y dignidad de la Virgen o cualquier otro personaje a homenajear.

El recurso floral y frutal pareciera reforzar la figura tierna pero triunfante de la Virgen en la batería de personajes de la religión católica que hay que fortalecer y difundir. Las flores y las frutas son signos de la vida y de los ciclos de una naturaleza que nunca muere. A la flor le sigue la fruta y, así, se triunfa sobre la muerte. Es una concepción cíclica que se constituye

al ver los cambios constantes y dialécticos de la naturaleza en que los días suceden a las noches, una estación da paso a la siguiente, la muerte da origen a la vida. Es un concepto de temporalidad en el que prima lo constante. Por esto creemos que flores y frutas están siempre representadas en su mejor momento: recién florecidas, lozanas, frescas, turgentes y sugerentes. Recién en el siglo XVIII surgirá un interés más científico por representar momentos específicos de los especímenes de la naturaleza, aunque quizás un antecedente es el tratamiento que le da Caravaggio a los canastos de frutas, en los que una mirada cercana y atenta repara también en las imperfecciones de los elementos, sin demostrar una “inmaculada pureza de las frutas”¹. Pero en nuestro caso la cosa es diferente: las frutas están perfectamente representadas y están ahí para simbolizar lo mejor de la naturaleza y cumplen con hacer un llamado a desplegar también lo mejor de sus espectadores.

En una sociedad como la colonial americana, la utilización nemotécnica de flores y frutas que recuerdan la visión cíclica de la naturaleza y del tiempo, es un rasgo importante. Las sociedades tradicionales reconocen en los frutos de la naturaleza la posibilidad de renovación constante.

Un regalo para los dioses

La fruta aparece muchas veces en canastos. Si bien la exégesis bíblica dice que el canasto con frutas representa las Escrituras y su dulzura es el alimento del alma², pensamos más bien que deben leerse como ofrenda a la divinidad. Es la posibilidad de convivencia entre las dos esferas, la humana y la divina. El hombre le entrega a su dios lo mejor de su tierra y el dios le repone con dones varios³. La posibilidad de esta práctica se basa en el misterio de la Encarnación, en que el dios se ha hecho hombre y, como tal, tiene necesidades físicas, entre ellas el alimento. El feligrés se las proporciona simbólica (en el caso de las representaciones visuales) o literalmente (en el caso de las fiestas religiosas), esperando a cambio dones materiales y espirituales.

En un *Descanso en la huida a Egipto* del siglo XVIII y facturado en Cuzco, un ángel ofrece al niño un canasto lleno de frutas, donde podemos reconocer uvas, una granada, probablemente duraznos y otras frutas supuestamente americanas (Fig. 1). Arrodillado en un suelo cubierto de flores, con gran humildad, el ángel le otorga su ofrenda a un niño que la recibe gustoso y

¹ Norbert Schneider, *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Colonia: Taschen, 2003, p. 112.

² Silvia Malaguzzi, *Food and Festing in Art*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008, p. 225.

³ Marcel Mauss, *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Society*, New York: Norton Library, 1967; Jean Duvignaud, *El sacrificio inútil*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997; Lewis Hyde, *The Gift. How the creative spirit transforms the World*, Edimburgo: Canongate Books, 2007 y Geo Windengren, *Fenomenología de la Religión*, Madrid: Cristiandad, 1976.



FIGURA 1. *Descanso en la Huida a Egipto*, anónimo cuzqueño siglo XVIII, detalle. Museo de la Merced, Santiago de Chile.

quien es atendido por su propia madre. Las frutas están ahí para simbolizar dones espirituales que se le ofrecen al Niño Jesús. Puede alivianarle el viaje o da la certeza de que esta huida es la antesala de sufrimientos posteriores. Se le ofrecen frutas en el camino así como los fieles ofrecen virtudes y sacrificios a sus divinidades para pedirles dones o agradecerles favores.

Esta forma de crear significado es análoga a la que las monjas de convento realizan en sus celdas con sus propios fanales votivos. Nos referimos a aquellas cápsulas ovaladas de vidrio que albergan un Niño Jesús rodeado de pequeñas figuritas. Al niño, entre otras cosas, le ofrecen miniaturas de artesanía que representan flores y frutas. Su miniaturización contiene todo el significado de la naturaleza, pero son muestras de humildad frente a la grandeza de la divinidad. Como las frutas de los canastos de las pinturas virreinales, no son otra cosa que símbolos de virtudes espirituales. La ofrenda de frutas es una realidad en las fiestas religiosas coloniales. Para las navidades de la época, los feligreses se acercaban a los templos con canastos llenos de frutas, verduras e incluso animales, como una forma de manifestar preocupación literal para con el Niño Jesús, quien, en su naturaleza humana, necesita alimentarse igual que cualquier otro niño.

Podemos ver, entonces, que en la época colonial se desarrolla un lenguaje visual común para representar espacios equivalentes: el de la ofrenda en las pinturas, en el espacio votivo del fanal y en las fiestas de la navidad. En todos estos espacios, la fruta es la elegida como regalo para los dioses.

La forma de mostrar las frutas ya cortadas y en canastos, implica un trabajo de horticultura. Existían huertos en los conventos –donde generalmente estaban colgados estos cuadros–, que exigían una serie de trabajos manuales. Esta relación entre el trabajo con la naturaleza y la vida espiritual era de larga data. Ya desde la Edad Media los monasterios y

conventos poseían tierras cultivables para sostenerse, encarnación de su propia visión de la naturaleza. A través de este trabajo había posibilidades de conversión espiritual y era una forma de participar en la obra creadora de Dios.

El sentido de la fruta como ofrenda se aprecia también en aquellos cuadros cuyo motivo es la Adoración de los Reyes Magos y los pastores. En el Monasterio de las Clarisas Descalzas de la Victoria, en Santiago de Chile, existe un anónimo del siglo XVII en que se muestra tal escenario. Es bastante significativo que en estas composiciones aparezcan frutas. Otra versión de la adoración de pastores encontramos en el monasterio de las Capuchinas, donde un humilde personaje se acerca al niño con un canasto de frutas. A su lado, una campesina lleva un canasto repleto de variadas frutas sobre su cabeza y mira con devoción y humildad al niño a quien quiere regalarle lo mejor de sí misma.

Siguiendo con el motivo de la adoración, las ofrendas de frutas que encontramos en los soportes bidimensionales de la pintura virreinal son una forma de crear significado similar a la que encontramos en soportes tridimensionales. Efectivamente, los pesebres o nacimientos barrocos están llenos de personajes populares trayendo cosas del campo y así como comidas propias de su vida cotidiana.

En un nivel intermedio, el sobrerrelieve que está en Museo Nacional de Bellas Artes de Chile cuyo autor es el Maestro de san Roque, puede leerse en este código. Se representa una adoración de los pastores en madera policromada y estofada. Los pastores brindan al niño ofrendas de su entorno rural: en el segundo plano, uno de ellos carga un cordero, mientras en el centro de la composición hay un personaje que en su mano izquierda trae una fruta⁴ y lleva una suerte de morral desde el cual se asoma un perro.

En el registro de la ofrenda tenemos también la representación de la Natividad en la serie de la Vida de la Virgen que está en el Monasterio del Carmen de San José⁵. A la Virgen niña, los ángeles le preparan un canasto con flores y otro con frutas como regalo.

Las mesas del Señor

Un tercer escenario en que la fruta se presenta es el de las mesas coloniales, formando parte de composiciones religiosas mayores. En las Últimas Cenas y en aquellos pasajes de las vidas de santos, la comida y las prácticas a ella asociadas podrían interpretarse como representaciones simbólicas del lugar ocupado por frutas, panes y repostería en la dieta de ciertas clases sociales coloniales.

⁴ Para un análisis más estilístico de esta obra véase: Isabel Cruz, *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986, p. 237.

⁵ El cuadro que presentamos forma parte de una serie de 12 cuadros de la Vida de la Virgen. Es de autor anónimo, probable seguidor de Diego Quispe Tito. Por tanto, de escuela cuzqueña. Para más información sobre el cuadro y la serie, véase: Luis Mebold, *Catálogo de Pintura Colonial en Chile*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987, pp. 108-109.

Al ser representadas en escenas de carácter religioso y con objetivo edificante, estas frutas conviven con otra serie de alimentos y objetos de uso cotidiano para simbolizar lo humano y terrenal en contraposición a lo divino y celestial. Lo humano y terrenal es muchas veces tomado de un mundo cotidiano real, que proporciona fuentes de inspiración para lograr familiaridad con los objetos. Es un recurso típicamente barroco aquello de teatralizar eventos religiosos o de la vida de santos, con personajes, edificios y artefactos de la cultura material contemporánea que sean reconocibles por los espectadores. El objetivo es hacer familiar el evento a representar y lograr así la verosimilitud. Por esta razón, la serie de la vida de San Francisco, que históricamente ocurre en la Europa del siglo XIII, se adapta al siglo XVIII americano con trajes de la corte virreinal peruana, escenas de la vida cotidiana en plazas reconocibles y se introducen vajillas, platillos y frutas del mundo circundante. Por eso es que su individualidad y especificidad se enfatizan⁶. Este es el carácter representativo que tienen dichos objetos en los cuadros, muchos de ellos tomados de la vida real y, como tal, vuelven a ser representados en estas escenas.

Pero estos objetos también tienen el don de lograr la presentación, y poder tener existencia por sí solos, existir por sí mismos en el cuadro, con independencia del mundo real. Están ahí para mostrar características propias de la naturaleza, como la humildad y sublimidad que pueden encarnarse en uvas, manzanas, ajíes, duraznos y chirimoyas. Por su carácter representativo logramos reconocer muchas de las especies, pero por su carácter presentativo pueden todas agruparse como frutas y estar ahí solamente para ponerse al servicio del motivo del cuadro⁷.

Una muestra de este fenómeno es el hecho de que los objetos de las mesas están dispuestos con orden propio, descansando ahí separados, cada uno desplegando su individualidad; parecieran organizarse en forma independiente del orden social, con una lógica propia que trata de escapar de la conciencia de los humanos que aparecen en la escena. Por eso es que podemos pensar que no son meras decoraciones, sino conjuntos simbólicos en sí mismos.

Por otra parte, estos son objetos con los cuales todos estamos tan familiarizados en la vida real y no reparamos especialmente en ellos. En estas composiciones, en cambio, la mirada se desvía para enfocarse en ellos y al cobrar protagonismo en su individualidad y disposición vistosa en las mesas representadas, adoptan una grandiosidad y dignidad que sólo se puede entender si están al servicio de algo superior.

⁶ Edward J. Sullivan, *The Language of Objects in the Arts of the Americas*, New Haven & Londres: Yale University Press, 2007.

⁷ Esta distinción entre representación y presentación la leí en: Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Londres: Reaktion Books, 1993; quien a su vez la toma prestada de Stephen Bann, el creador de este binomio. La representación involucraría la mimesis, la repetición de lo que estaba realmente ahí, de una realidad conocida. Lo presentado es lo que ocurre solamente dentro de la composición, son objetos que existen ahí y sólo ahí. A partir de esta distinción, yo sugiero que lo que está en el cuadro por vida propia, comulga, necesariamente con el motivo, la atmósfera y el objetivo del cuadro.



FIGURA 2. *Cena Mística* de Gaspar Muñoz de Salazar, ca 1730. Museo de Arte de Denver. Reproducido del libro de Edward J Sullivan, *The Language of Objects in the arts of the Americas*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2007, pag 75.

Podemos poner como ejemplo un cuadro mexicano que incluye Edward Sullivan en su libro. En la pintura de Gaspar Muñoz de Salazar, *Cena Mística*, entre las comidas apreciamos un trozo de pan, bizcochos y una variedad de frutas y verduras que dan el tono local. Entre ellas hay un limón, una pera, una manzana, una tuna, varios ajíes, una granada, una chirimoya y una guanábana. Cada una de ellas aporta en dotar de familiaridad al ambiente representado y de ser un recordatorio de un mundo real y posible. Sullivan dice que es como si realmente se pudiese palpar el ambiente novohispano⁸. Pero pensamos que esas frutas están también ahí para simbolizar la comida y su analogía con el alimento del alma que implica una comunión con Cristo (Fig. 2).

En el ámbito de influencia de la pintura cuzqueña que llega a Chile, tenemos algunos cuadros de la serie de la vida de San Francisco en el monasterio del mismo nombre en Santiago. En *San Francisco reparte el pan entre los pobres*, por ejemplo, podemos ver representados varios objetos, entre los que figuran algunas frutas que incluso logramos reconocer en su

⁸ Sullivan, p. 75.



FIGURA 3. *San Francisco reparte el pan entre los pobres*, Anónimo cuzqueño siglo XVII, parte de la Serie de la Vida de San Francisco en Convento de San Francisco de Santiago de Chile. Reproducido desde el libro *Barroco Hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago*, Santiago 2002, pag 41.

particularidad. Pero estas tienen también la capacidad de simbolizar, en su conjunto, la riqueza de la casa del santo versus la pobreza de los personajes de la derecha. El puente se lleva a cabo a través de la actitud de Francisco, quien comparte su mesa con los pobres y enaltece así todos los objetos materiales y terrenales que a través de la caridad y la generosidad se acercan al plano espiritual. Los objetos en este escenario toman vida propia y no dependen de su correspondencia con la realidad (Fig. 3).

Un ejercicio parecido podemos realizar con el cuadro *Santa María de los Ángeles aparece en llamas*, de la serie de San Francisco de Santiago. En un primer plano, San Francisco, Santa Clara y otros monjes están arrobados por un espíritu divino que se representa sensiblemente a través de llamas que arden. Son representaciones sensibles de conceptos espirituales. La mesa, o mantel en el suelo, con jarros, platos, utensilios varios, flores y frutas, también es la manifestación sensible del alimento del alma, que parece sugerido atrás con un retablo que alberga un sagrario, presencia eucarística vinculada al banquete místico⁹. Las frutas que

⁹ M. Carmen García-Atance, *Estudio Iconográfico de la serie sobre la vida de San Francisco* en AA.VV., *Barroco Hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís*, Madrid: Corporación Cultural 3C para el Arte, 2002, p. 72.



FIGURA 4. *Santa María de los Ángeles aparece en llamas*, Anónimo cuzqueño siglo XVII, parte de la Serie de la Vida de San Francisco en Convento de San Francisco de Santiago de Chile. Reproducido desde el libro *Barroco Hispanoamericano en Chile. Vida de San Francisco de Asís pintada en el siglo XVII para el Convento Franciscano de Santiago*, Santiago 2002, pag 73.

conforman esta mesa representan una vez más frutas que existen en el mundo real americano. Pero están aquí con vida propia para ayudar a simbolizar el motivo del cuadro (Fig. 4).

En el cuadro *El Milagro de las manzanas* de la misma serie, ocurre lo mismo: las frutas están ahí representadas, pero también presentadas. Las manzanas que protagonizan la narración se presentan para simbolizar la vida que triunfa frente a la muerte y logra devolver la gracia. Probablemente hay ahí una alusión al fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal¹⁰. En este doble juego los objetos y, entre ellos las frutas, se mueve en la pintura colonial.

En relación a la iconografía específica de las Últimas Cenas que hemos considerado para este trabajo¹¹, cabe destacar y aplicar la interpretación que hiciera el español Manuel Pérez Lozano sobre un grupo de Últimas Cenas andaluzas¹². Argumenta cómo, a pesar de

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ Últimas Cenas coloniales en Santiago de Chile donde aparecen frutas: En el convento de Las Dominicas de Santiago existe una Última Cena de pintor anónimo, seguidor de Diego de la Puente; en el museo de la catedral de Santiago hay también una Última Cena de Diego de la Puente del año 1652.

¹² Manuel Pérez Lozano, 'Variantes iconográficas de La Última Cena, en la pintura andaluz postridentina' en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II-4, (1989). Disponible en: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0410.html>

la ortodoxia requerida en la interpretación de los eventos de la vida Cristo a partir de las normas del Concilio de Trento, en varias Últimas Cenas aparece una serie de utensilios y vegetales que no se mencionan en los Evangelios. Habría que buscar en la Pascua judía, narrada en el Éxodo y en el Levítico, donde se relata cómo el cordero se comía acompañado de vegetales. Añade que en las grandes fiestas judías se utilizaban naranjas y limones de adorno. El limón simbolizaba la misericordia y la piedad y la farmacopea lo consideraba un antídoto contra los venenos. En este contexto, y poniendo de relieve el hecho de que el Concilio de Trento dice que la Eucaristía puede ser una protección contra el pecado -una suerte de medicina celestial-, no es extraño pues la inclusión de limones y otras frutas en las pinturas barrocas con el tema de la Última Cena. A pesar de que no circularon en nuestro país, hemos encontrado varias Últimas Cenas en el ámbito quiteño donde las uvas y otras frutas están presentes y representan la Eucaristía¹³. Es muy probable que este tipo de composición haya circulado también por nuestro territorio.

Iconografías nemotécnicas.

Entre las frutas simbólicamente importantes está la uva, que suele asociarse a la Eucaristía. Ejemplo de esta asociación en la pintura colonial en Chile la encontramos en el cuadro de la *Crucifixión de Cristo* en la Iglesia de san Francisco de Chiu Chiu. A través de un programa iconográfico, se representa la crucifixión con los signos de la pasión y el tema del lagar místico (Fig. 5). El símil del cuerpo de Cristo con el fruto de la vid se encuentra en varios pasajes de la Biblia. Lo más probable es que la metáfora haya salido de una interpretación narrativa de las Escrituras y de ahí se haya convertido en un tema votivo capaz de tomar las características específicas de tiempos y lugares diferentes.

Según Silvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta y Famada¹⁴ la imagen del lagar místico se sustenta en dos pasajes del Antiguo Testamento, que luego los padres de la Iglesia interpretaron como prefiguraciones del sacrificio divino y de la Eucaristía. En el Libro de los Números, los hijos de Israel cortaron un racimo de uvas y lo llevaron sujeto a una vara hasta un lugar concreto de Canáan. Por su parte, Isaías habla de aquel que vestido de rojo pisa el lagar solo. Surge una iconografía a partir del siglo XII que luego va adquiriendo características propias en diferentes lugares. En el siglo XIII San Buenaventura formula un comentario que

¹³ Una Última Cena anónima del siglo XVIII en el Refectorio de la Antigua Recoleta de San Diego; otra anónima del siglo XVIII en el Antiguo Hospital san Juan de Dios; otra de Vicente Albán del siglo XVIII en el Museo de Arte Religioso de Popayán; así como un lienzo anónimo del siglo XVIII tardío del Museo del Santuario de Guápulo. Véase también: Julio Pazos Barrera, *El sabor de la memoria. Historia de la cocina quiteña*, Quito: Fonsal, 2008.

¹⁴ Silvia Canalda i Llobet & Cristina Fontcuberta y Famada, *El "lagar místico" en época moderna. Evolución, usos y significado de una imagen controvertida*. Disponible en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/811/781>.



FIGURA 5. *Crucifixión de Cristo*, Anónimo cuzqueño del siglo XVII, en iglesia de Chiu Chiu (norte de Chile).
Reproducido del libro de Carlos González Riffe, *Arte Virreinal en el Desierto del Loa*.
Las huellas de la Fe, Antofagasta 2009, pag 69.

servirá para articular una alegoría eucarística en el barroco: “el vino es la imagen de la sangre que extrae el racimo; es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la Cruz”¹⁵. En el siglo XVI, las imprentas de Wierix y de Juan de Courbes también habrían hecho sus propias interpretaciones visuales. Recordemos que una de las principales fuentes de inspiración en América a la hora de generar iconografías para la pintura fue a través de los grabados flamencos. Esta iconografía tuvo enorme difusión popular porque sus imágenes eran visualmente fuertes y fácilmente asimilables en sociedades tradicionales agrícolas.

¹⁵ Ramón Mujica Pinilla, ‘Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco neoclásico’ en AA.VV., *El barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito, 2003, p. 267.

La composición puede asimismo ser una interpretación local del árbol de Jesé o del árbol de la vida. Se utilizan mucho en el Barroco como figuración simbólica de las genealogías y escatologías. Una forma de mostrar los orígenes y los finales de los tiempos, a través de árboles genealógicos que logran incluir variados conceptos y personajes afines, “un esfuerzo gigantesco de reunión y síntesis absoluta de la peripecia cristiana en su travesía por las edades”¹⁶. En este caso, la inclusión de viñedos simbolizaría el sacramento de la Eucaristía. Efectivamente, las vides son un elemento simbólicamente significativo a la hora de aludir a la relación de Cristo con su pueblo. Alessandra Russo comenta¹⁷:

La potencia regeneradora de la vegetación se utiliza entonces en la Biblia como imagen perfecta de un proyecto de redención logrado por la pasión de Cristo, proyecto que tiene raíces en tiempos muy antiguos y frutos venideros.

La apropiación americana del tema está dada por la presencia de Santa Rosa de Lima, quien aparece con San Juan, la Virgen María, San Antonio y Santo Tomás de Aquino. Probablemente el otro personaje sea el obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo, gran mecenas del arte cuzqueño¹⁸. A través del árbol de la vida y su potencialidad inclusiva, capaz de unir el Antiguo y el Nuevo Testamento, vemos que se articula también una inclusión geográfica: la iglesia del Nuevo Mundo ocupa un lugar dentro de la tradición cristiana occidental.

Esta misma temática es la que apreciamos en la iglesia de San Lucas de Toconao. En esta pintura cuzqueña, probablemente de finales del siglo XVIII, Cristo aparece con los signos de la Pasión: corona de espinas, clavos, escalera, el gallo acompañando el motivo del lagar místico, expresado visualmente con la vid con uvas negras.

La granada es también una fruta simbólicamente importante y la encontramos en cuadros coloniales. En el convento del Carmen de san José existe una pintura denominada *La Virgen de la Granada*, de autor anónimo, pero atribuido a un seguidor de Antonio de Gamarra¹⁹. La Virgen sostiene a su hijo con amor maternal y tiene la mirada puesta en un grupo de granadas que descansan en un paño rojo. El niño le toca el mentón a su madre con ternura. En este cuadro, en que las granadas están en primer plano y la Virgen las mira fijamente, la fruta tiene un importante protagonismo.

En la Biblia la granada es símbolo de la unidad del universo y en el cristianismo alude a la Iglesia porque sus semillas son muchas y contienen una unidad que da forma a la fruta. El

¹⁶ Fernando R. De la Flor, *Planeta católico* en AA.VV., *El Barroco Peruano*, p. 20.

¹⁷ Alessandra Russo, *El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo y el Nuevo Mundo* en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, núm. 73, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 11.

¹⁸ Carlos González Riffo, *Arte Virreinal en el Desierto El Loa. Las huellas de la Fe*, Antofagasta, Consejo Regional Región Antofagasta: Corporación de la Provincia del Loa, 2009, p. 69.

¹⁹ Esta atribución es del Padre Luis Mebold, p. 150. Isabel Cruz (lámina 18), por su parte, atribuye esta pintura a un seguidor de Mateo Pérez de Alesio y dice que es del año 1610, aproximadamente.

concepto de unidad entre lo diverso²⁰. San Juan de la Cruz ve en los granos de la granada el símbolo de las perfecciones divinas y la redondez del fruto como expresión de la eternidad divina y la suavidad del jugo como el gozo del alma²¹. En la mitología pagana, en cambio, era un atributo de Proserpina y simbolizaba su regreso periódico a la tierra durante la primavera. Por este simbolismo luego el cristianismo le dio el significado de la esperanza en la inmortalidad y la resurrección. Cesare Ripa asigna una granada a la concordia y la conversación. Por último, ha sido también vista como la encarnación de la fertilidad²².

Sin limitar la interpretación del cuadro a algún simbolismo en particular, pienso que la versión de la esperanza en la resurrección coincide con la atmósfera general de la obra en cuestión. La Virgen mira con pena y nostalgia las granadas que le recuerdan la muerte inevitable de su hijo, quien pareciera consolarla o asistirle con el gesto cariñoso. A esto podemos agregarle el hecho de que durante la Edad Media solía representarse este fruto en la mano del Niño Jesús como símbolo de la resurrección.

Una pintura que está en el monasterio de las capuchinas de Santiago representa a San Juan de Dios con el Niño. El santo está representado de cuerpo entero en posición frontal y sostiene al niño con su brazo izquierdo. En su mano, el infante tiene una granada, recordando la ciudad de ese nombre donde trabajó y murió San Juan de Dios²³.

Muy cercana a esta simbología es la pintura de la Virgen de la Merced con el Niño y dos santos. La Virgen coge en su mano el escapulario con el escudo de los mercedarios y un racimo de uvas que el Niño también toca comprometidamente. La virgen mira al Niño y él mira al espectador cobijado en el manto de la cabeza de su madre. La Virgen de la Merced es una virgen redentora que ayuda a salir de los cautiverios. A través de su pasión simbolizada en la uva, Cristo redime y salva del cautiverio del pecado (Fig. 6).

Una imagen que vale la pena descifrar por su relación con las flores y las frutas es la de la Virgen de la Merced en la Passiflora, que se encuentra en el Museo de La Merced de Santiago (Fig. 7). Es esta una especie endémica americana cuya fruta –la granadilla– aún se come en El Cuzco y La Paz. Es similar a la granada europea, pero mientras la granada tiene una cáscara entre verde y rojiza, la granadilla es amarilla dorada. Ambas tienen cáscara dura y granos en su interior.

En la Passiflora se muestran los símbolos de la pasión de Cristo. Fue primero descrita por el padre José de Acosta:

²⁰ Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona: Electa, 2003, p. 145.

²¹ María del Rosario Leal del Castillo, 'Importancia de la naturaleza y el arte en el proceso evangelizador' en AA.VV., *Arte y naturaleza en la colonia*, Bogotá: Museo de Arte Colonial/Ministerio de Cultura/ Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 161.

²² George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York: Oxford University Press, 1961.

²³ Mebold, p. 321.



FIGURA 6. *Virgen de la Merced con Santos*, Reproducido del libro de Carlos González Riffo, *Arte Virreinal en el Desierto del Loa. Las huellas de la Fe*, Antofagasta 2009, pag 7

La flor de la granadilla es tenida por cosa notable; dicen que tiene las insignias de la pasión, y que se hala en ella los clavos y la columna y los azotes y la corona de espinas y las llagas, y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad²⁴.

También habría sido descrita por Bernabé Cobo en el siglo XVI. En el siglo XVII, León Pinelo la describía de la siguiente forma:

...Es blanca en lo principal, del tamaño de una rosa, ábrese con solo una hoja redonda y plana, con la circunferencia dividida en muchas partes... y por reverso jaspeada de leonado; en igual distancia del centro tiene cinco señales carmesíes, como cinco llagas o gotas de sangre... Del centro sale un tallo en forma de columna con sus basas y capitel, que ciñe una corona... de que

²⁴ José de Acosta, citado en: Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural Editores, 2009, p. 163.



FIGURA 7. *Virgen de la Merced emergiendo de la Passiflora con santos de la orden,* anónimo cuzqueño del siglo XVIII, en Museo de la Merced, Santiago de Chile.

nacen setenta y dos espinas. Del punto de la columna por dentro de la corona salen tres clavos bien hechos, como se pintan los de la cruz de cristo Señor Nuestro. Las hojas del árbol son en todas semejantes al hierro de una lanza...tiene a trechos otros talles delgados retorcidos como los de las vides, de color sangriento, que parecen azotes...²⁵.

La historiadora Teresa Gisbert²⁶ nos aporta el dato de un grabado de Nieremberg que muestra la flor y el fruto de la granadilla del año 1635 y que habría estado circulando en el virreinato del Perú. Aporta también explicitando el hecho de que esta flor habría sido muy utilizada en la decoración barroca de las iglesias, como la de Santa Cruz de Juli y en la portada de Paria.

En la pintura que presentamos aquí, el árbol de la Passiflora ha sido utilizado como figura nemotécnica para presentar a la Virgen como personaje redentor del cristianismo. La orden de la Merced, cuyo origen se remonta al siglo XIII con San Pedro Nolasco, surge con el fin de liberar a los cautivos cristianos que han caído en manos de los moros. Este origen es el que la consagra como una orden que libera cautivos de la fe, verdadera redentora frente a la herejía mora. En este contexto es que la flor de la pasión le recuerda la redención de Cristo a toda la humanidad a través de su pasión y muerte en la Cruz. En esta pintura, la Virgen de la Merced ayuda y acompaña a los santos mercedarios Pedro Nolasco y Ramón Nonato en la tarea de liberación del pecado en América, que debe ser evangelizada para que los indígenas conozcan la verdadera religión y la sociedad criolla no caiga en la esclavitud del pecado. En esta tarea aparece asistida por el Espíritu Santo en forma de paloma.

Reflexiones finales

Hemos desplegado hasta aquí varias pinturas de la época colonial donde aparecen frutas. Estas pinturas circularon por nuestro reino durante los siglos del virreinato del Perú. A través de sistemas explicativos hemos intentado demostrar que la presencia de la fruta en la pintura religiosa es más que decorativa. La fruta, dependiendo del contexto argumental en que se encuentre, de su disposición en la composición pictórica y la familiaridad simbólica en la cristiandad americana, puede tener importantes funciones para apoyar el objetivo de una Iglesia institucional y contrarreformista. La familiaridad de la sociedad colonial con el mundo agrario y la tradicional relación de flores y frutas con los ciclos de la vida, colaboraron en la creación de una batería de posibilidades para incluir en las pinturas religiosas significados que había que enseñar. Los relatos bíblicos, los misterios de la fe y las virtudes a inculcar echaron mano de un mundo material y natural ya conocido para lograr que el fiel se familiarizara con la fe católica.

²⁵ León Pinelo, citado en: Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural Editores, 2001, pp. 164-165.

²⁶ Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural Editores, 1999, p. 62.