



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Alabastro andino, piedad en piedra huamanga

No soy historiador del arte ni especialista en imaginería colonial. Vengo de otro lugar. Mi práctica ha estado siempre en torno a la escena, al cuerpo, al acto de estar presente ante otros. Enseño teatro, pienso teatro, miro con ojos de teatralidad.

Tal vez por eso, al mirar estas esculturas en piedra de Huamanga –esas vírgenes que lloran, esos cristos detenidos en el espasmo, esos santos que parecen hablar desde el silencio– no puedo sino pensar que estoy frente a una forma antigua y poderosa de escena. Una escena mineral, portátil, esculpida. Pero escena al fin.

La piedra de Huamanga, ese tipo de alabastro andino blando, dúctil, casi translúcido, no es solo un material especial. Es un cuerpo moldeable. Se deja tallar con una suavidad que parece contradecir su densidad. Por eso, cada pliegue, cada gesto, cada lágrima ha sido esculpido con precisión casi quirúrgica. Y por eso también esas figuras parecen tocar lo vivo: en un movimiento detenido en el tiempo o en la contención del gesto. Se sugiere así una emoción que se adivina debajo de la superficie.

Desde mi lugar de quien trabaja con la escena, con actores, con estudiantes, con espectadores, me llama la atención cómo estas imágenes actúan sin moverse. Cómo encarnan un dolor, un anhelo, una pregunta. Cómo hacen del gesto contenido un lenguaje completo. Y cómo, a su modo, nos siguen interpelando.

No sabría explicar con precisión todos los símbolos que habitan estas esculturas. Intuyo que algunos vienen del mundo andino, otros del imaginario cristiano, y que en muchos casos están entremezclados. Pero lo que sí reconozco, con nitidez, es que hay en ellas una teatralidad profunda. No como espectáculo, sino como forma de hacer visible lo invisible. Como acto de presencia.

Esta exposición nos invita a mirar estas piezas no como vestigios de otro tiempo, sino como escenas que aún nos hablan. Como cuerpos detenidos en piedra, pero no por eso menos elocuentes. Y quizá, al hacerlo, podamos también ver nuestras propias prácticas teatrales con otros ojos. Con más lentitud. Con más escucha. Con más memoria.

Alexei Vergara
Decano
Facultad de Artes

Alabastro andino, piedra en piedra de Huamanga

Isabel Cruz de Amenábar

Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente de la Colección Joaquín Gandarillas Infante.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

En la escultura virreinal surandina, realizada predominantemente en madera tallada o modelada y policromada con aditamentos de tela, plata, vidrio y otros componentes, destaca por su materialidad, factura y prolongación en el tiempo hasta la actualidad, un tipo de imaginería de pequeño formato, iconografía religiosa primeramente y luego civil y costumbrista, que se ejecutó con un particular mineral proveniente de las canteras de la sierra en el centro sur del Perú conocido como piedra de Huamanga.

Esta piedra, un tipo de alabastro blanco y blando, presumiblemente con escasa utilización entre las culturas prehispánicas de la zona, refleja en plena época del Barroco el encuentro de los artistas de la región con los materiales nativos que estaban a la mano –en una zona de altura, relativamente árida- para satisfacer las peticiones de su clientela devota, encauzando la labor evangelizadora de la Iglesia católica. A juzgar por el volumen de obras conservadas, se aceptó con complacencia a estas figuras y relieves que no solo circularon en el ámbito más próximo, sino que llegaron a distantes puntos del Virreinato del Perú como las provincias del Río de la Plata y la Capitanía general de Chile. No se partía de cero en el labrado de este material, como estimaron los primeros investigadores sobre la materia sino, como tantas veces ocurre en el arte iberoamericano, los artistas y artesanos, aparte de evidenciar una adaptación a los recursos del medio local, reactualizaban usos y oficios tardomedievales europeos, cual había sido la gran tradición de los alabastros de la época gótica, realizados desde Inglaterra a los Países Bajos y España entre los siglos XIV y XVI, que estaba aún presentes entre los conquistadores que se asientan en esa zona del Perú hoy conocida como Ayacucho.

En el áspero y pétreo paisaje, un punto estratégico: Huamanga, “La ciudad de las iglesias”

La ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga, una de las más antiguas del Perú, se erige sobre un territorio que, según diversas investigaciones, habría sido el primer asentamiento indígena de la región. En la zona se han hallado vestigios humanos que datan de hace aproximadamente 22.000 años, y fue también uno de los principales centros de la cultura Wari. Su fundación se llevó a cabo el 29 de enero de 1539 por Alonso de Alvarado y Francisco de Cárdenas, en cumplimiento de disposiciones de Francisco Pizarro. La elección del lugar –en la áspera vertiente oriental de la cordillera de los Andes, en una región de fuerte resistencia inca– respondía a una estrategia de dominio territorial. Se buscaba establecer una ciudad española intermedia entre Lima y Cusco, que sirviera como nexo político, comercial y logístico dentro del territorio conquistado. Huamanga se ubicó en un punto clave del camino incaico de la sierra que descendía desde Quito y conectaba con las rutas hacia el sur del Perú, la Audiencia de Charcas y las gobernaciones de Tucumán y Buenos Aires, reforzando así las comunicaciones y el control del espacio andino.

La inestabilidad marcó sus primeros tiempos. El preciso emplazamiento de la ciudad se consideró poco adecuado, decidiendo trasladarla. Poco más de un año después, el 25 de abril de 1540, se efectuó la segunda y definitiva fundación en el lugar denominado Pukaray a más de 2.700 metros de altura, donde habría existido una fortaleza incaica. El 6 de septiembre de 1542, con motivo de la Batalla de Chupas, que se libró en las cercanías de Huamanga entre las fuerzas leales al rey de España, comandadas por el Comisionado Vaca de Castro, quien derrotó al contingente rebelde de Almagro “El Mozo”, cambió su nombre a “San Juan de la Victoria de Huamanga”, denominación que apenas se usó, prefiriéndose el nombre original, como figura en los documentos¹.

En el lenguaje escrito del periodo virreinal Huamanga, con G no con H, como se emplea en la actualidad, procedente de *Wamanqa* derivaría de la voz quechua *waman* que designa a un ave: el halcón o gavián. La terminación “*nga*” correspondería, según los especialistas, al nominalizador concretizador presente en la lengua general quechua. Por su parte, la palabra *guamani* (*wamani*) denomina al territorio equivalente al vuelo del halcón².

¹. Pozo, J. Manuel, *Historia de Ayacucho. Época Colonial*. Ayacucho, 1924, pp. 1 y ss.; González Carré, Enrique; Urrutia Ceruti Jaime, Levano Peña, Jorge, *Ayacucho*, Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, 1997, pp. 1-36; 113 y ss.; 265- 332.

². Calvo Pérez, Julio, *Nuevo Diccionario Español-Quechua, Quechua-Español*. Vol. 2, Academia Peruana de la Lengua, Universidad San Martín de Porres, Lima, 2022, pp. 1228-1229; Gobierno Regional de Cusco, Academia de la Lengua Quechua, *Diccionario Quechua-Español-Quechua*. Cusco Perú, 2005, p. 713.

Durante buena parte del período virreinal, la estratégica ubicación de Huamanga, paso obligado de los viajeros y comerciantes, incidió en la transformación de la ciudad en un importante polo comercial y en un centro artístico y artesanal, calidad que mantiene hasta el presente. Con uno de los conjuntos arquitectónicos y artísticos más notables del Perú, singularizan su estampa vetustas casonas y templos de piedra, cuya monumentalidad y sencillez exterior contrastan con los exuberantes retablos de madera dorada que han persistido³, al punto que hasta hoy se la conoce como la “Ciudad señorial” o la “Ciudad de las iglesias”, cuyo número se estableció popularmente, en treintaitrés, que simbolizaría la edad de Cristo al momento de su Pasión y Muerte. Justamente así la representa y la describe el cronista de ascendencia indígena, oriundo de la zona, Felipe Guamán Poma de Ayala (*Waman Puma*) (1534–1615), autor de *El Primer nueva corónica y buen gobierno*, escrito aproximadamente entre 1600 y 1615, uno de los textos más singulares del barroco iberoamericano y del más alto valor testimonial, histórico y etnográfico sobre el complejo cruce cultural en el mundo andino. En esta obra, de 1.180 páginas y 397 láminas dibujadas, muestra en una de ellas la ciudad de “Guamanga”, nada menos que con cinco torres de iglesias –estas llegarán a treinta durante el período virreinal–, conventos y una plaza mayor con arquerías de doble altura, edificación sólida y de prestancia para la época. Además de sintetizar su historia, Guamán Poma se refiere a su situación económica y estratégica: “Y tiene jurisdicción y villas ricas y provincias y comarcas. Y está en el camino real de Potosí y Cuzco hacia Quito y a la ciudad de los Reyes de Lima. Y tienen monasterios y conventos, iglesias ocho...”⁴.

Una de las actividades económicas de la ciudad, base de su actual tradición en los oficios manuales eran los “obrajes”, que implicaban a la población indígena preexistente y mestiza, así como a arrieros transportistas, mercaderes y terratenientes; pequeñas empresas de manufactura casera o grupos de artesanos que tejían bayetas, ponchos y frazadas elaboradas para consumo del grueso de la población. Existe registro, desde comienzos del siglo XVII, sobre su actividad; el barrio del Carmen Alto, uno de los más tradicionales de la ciudad, se especializó en la producción textil que hasta hoy constituye una artesanía significativa del patrimonio manufacturero de Ayacucho. De esa época existen referencias documentales y crónicas sobre la talla en piedra caliza, aún vigente como un arte y una artesanía singular. Ya en algunas de las primeras relaciones de Indias referidas al Perú y entre los primeros cronistas de la región se hace referencia al paisaje pétreo del área de la sierra donde se asienta la ciudad, cuyo trazado

3. Calvi, Rosana, “Los Retablos de Ayacucho: devoción, paganismo o adorno”. Universidad de Georgetown. <https://faculty.georgetown.edu/sallesrv/courses/SPAN-496/Vida-Arte/Retablos.htm>

4. *El primer nueva corónica y buen gobierno por Felipe Guamán Poma de Ayala* (Waman Puma). Edición Crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, México, 1992, pp. 968-969.

natural reiterado por el antiguo camino incaico, contribuyó a la prosperidad de esas tierras yermas, ricas en minerales de las que pronto, a través del labrado, se sacaría partido como recurso natural.

El viajero –después corregidor y visitador– Damián de la Bandera en su “Relación General de la disposición y calidad de la provincia de Guamanga llamada San Joan de la Frontera y de la vivienda y costumbres de los naturales della - año de 1557”, advierte sobre el particular: “Es tierra doblada y cavernosa, lo alto es tierra fría, pelada, seca y estéril; lo bajo, donde hay ríos y quebradas de agua, es tierra templada y fértil...”. Entre los oficios manuales cultivados por los indígenas en esas tierras áridas, De la Bandera no menciona la talla en piedra, lo que hace deducir su posterior trabajo, y sí la cerámica, la carpintería y destaca especialmente la labor de los “plateros que en tiempos del Inga hacían de oro y plata”⁵.

Alabastro andino: la blancura de la piedra, alabada por los cronistas, y su potencial escultórico

Es preciso avanzar hasta los comienzos del siglo XVII para que la ciencia de la época se proyectase sobre las características y peculiaridades de estas tierras surandinas. Así el jesuita Bernabé Cobo (1580-1657), que visitó la zona en 1626, mostrando un destacable saber geológico para la época, señalaba en su *Historia del Nuevo Mundo*, en el capítulo que denomina “La piedra de yeso”: “De piedra de yeso se hallan menos canteras que de cal, particularmente en tierras calientes; en las tierras frías hay grandes cerros della, y alguna muy fina, de espejuelo, como es en el distrito de Guamanga y del Cuzco”⁶. Sin tener el padre Cobo aún claridad sobre la diferente composición y proceso formativo del alabastro y el mármol, en el apartado de su libro sobre los “Mármoles y yesos que se hallan en Indias” reitera: “En la diócesis de Guamanga hay un gran cerro lleno de vetas de finísimo alabastro, blanco como la nieve, de que se labran imágenes de bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas doquiera que las llevan; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con un cuchillo”⁷.

Un nuevo potencial artístico y económico se encontraba en estas finas piedras, que si se ha de dar fe a este jesuita, no habían sido explotadas por la población nativa: “En ninguno de los edificios de cantería antiguos que vemos en este reino del Perú, hecho por los reyes Incas. Y ni en los de la Nueva España, fabricados

5. De la Bandera, Damián, *op. cit.* En: Ximénez de la Espada, Marcos, *Relaciones Geográficas de Indias. Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1965, Tomo CLXXXIII, Vol. I, pp. 176-180.

6. Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo* (1653). Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1964, Vol. I, Cap. XVII, p. 122.

7. Cobo, *op. cit.* Cap. XVIII, p. 123.

por los reyes mejicanos, se halla alguna cosa labrada de mármol, alabastro, ni jaspe o pórfido, con haber en estas Indias muchas canteras destes géneros de piedras. Solamente acostumbraban los indios deste reino del Perú hacer destas piedras algunas cosas pequeñas y manuales, como son morteros y otras a este talle. Las diferencias de los mármoles preciosos que hallamos en esta tierra son muchos, particularmente en las sierras frías deste reino del Perú, y donde hay riquísimas canteras de mármol de todos los colores”⁸.

También este cronista se refiere en tono encomiástico al alabastro existente en Collao, en la zona de Puno, Perú, ponderado por talladores en piedra venidos de la península, lo que denota cómo se inició este arte y algunas de las primeras obras urbanas realizadas: “En la diócesis de Chuquiabo, se saca un género de mármol tan excelente, que me afirmó un cantero que trabajó en aquella real fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial no haberse gastado en aquel edificio tan precioso mármol como éste; es blanco como una nieve, recio y casi transparente, sin que tenga mancha o veta alguna que lo oscurezca. Yo vi en la ciudad de Chuquiabo, el año de 1610, labrado deste mármol un pilar de una fuente, y con ser casi tan grueso como el cuerpo de un hombre, lo penetraba de noche la luz de una vela, de suerte que con la luz della que pasaba por el pilar, se leía muy bien una carta; y después de puesto en su fuente, se ve subir por él el agua. Deste género de mármol se labraron las columnas del sagrario de San Francisco desta ciudad de Lima y las pilas de (agua) bendita de aquella iglesia, y asimismo la fuente que el convento de San Agustín desta ciudad tiene en medio de su claustro, que es muy curiosa y costó mucho dinero”⁹. Señala también el padre Cobo la existencia de una cantera de este material en la provincia de Guaylas, en la diócesis de Lima, de la cual habrían existido tres o cuatro fuentes labradas en la capital del Virreinato, no menos “precioso” que el mármol conocido como “tecalec” en Puebla, Virreinato de Nueva España, que los indígenas labraban allí en “... todo género de vasos, tazas con sus salvillas o platos, jarros, tinteros, salvaderas, cruces, aras y otras mil curiosidades; desta piedra tiene el convento de San Francisco de la Puebla el pulpito, todo de una pieza”¹⁰.

No podían dejar de mencionarse en la época las cualidades profilácticas y sanadoras de estas piedras, como anota el citado cronista: “Otra especie de piedra se halla en este reino, que es blanca y densa como piedra de yeso, la cual se convierte de agua y tiene virtud de restañar la sangre en las heridas y unir las y apretarlas, y es buena para otras curas semejantes”¹¹.

8. Cobo, *op. cit.*, p. 122.

9. *Op. cit.*, p. 123.

10. *Ibid.*

11. *Op. cit.* p. 124

Un material de prestigio: desde el antiguo Egipto y la Biblia al Renacimiento europeo

El alabastro es un material utilizado ritual, artística y cotidianamente desde tiempos inmemoriales y en diversas culturas hasta la actualidad. Su nombre proviene del griego antiguo *αλάβαστρος* (“alabastros”), que designaba una vasija sin asas para contener perfumes y ungüentos aromáticos. Los primeros objetos encontrados datan del Antiguo Egipto: un sarcófago tallado, descubierto en 1817 en la tumba del faraón Seti I (reinó entre 1294 y 1270 a. C.), actualmente el museo Sloane de Londres; y en la tumba de Tutankhamon (reinó entre 1332 y 1323 a. C.), excavada en 1922 por el arqueólogo británico Howard Carter, también se hallaron vasos de alabastro.

En la cultura judía, el templo de Salomón lucía abundantes decoraciones en finas “piedras de alabastro”¹²; los vasos de este material llenos de perfume eran objetos selectos y valiosos que en el Nuevo Testamento alcanzan un significado de donación, gratitud y arrepentimiento, como lo señalan tres de los cuatro evangelistas, particularmente San Marcos, al referir el episodio de la conversión de una mujer que los exégetas de las Sagradas Escrituras identifican como María Magdalena: “Y estando Él en Betania, sentado a la mesa en casa de Simón el leproso, vino una mujer con un frasco de alabastro de perfume muy costoso, de nardo puro; y rompió el frasco y lo derramó sobre la cabeza de Jesús”¹³.

Egipcios, judíos, griegos, etruscos y romanos transformaron el alabastro en revestimientos, vasos y estatuas. En el ámbito arquitectónico, el alabastro se usó desde las basílicas paleocristianas hasta los templos románicos, reemplazando al vidrio en ventanas por su luz suave y difusa, asociada al misterio sagrado. Con la Baja Edad Media, a partir del Gótico y luego durante el Renacimiento, en Italia, Inglaterra, Alemania y España se desarrolla el trabajo escultórico del alabastro con iconografía religiosa, motivado por la intensificación de la piedad que abarca todos los grupos sociales. Alcanza su apogeo con abundantes y exquisitas piezas tridimensionales, delicados relieves y finos elementos de ornamentación arquitectónica destinados a la devoción doméstica, a realzar sepulcros y retablos de templos, paralela a una producción seriada de calidad artesanal. El fenómeno se enmarca en el notable incremento cuantitativo que experimenta la producción de objetos de arte durante el último periodo de la Edad Media para proveer las demandas¹⁴, tanto de la nobleza –con trabajos de renombrados artistas, cuyas peculiaridades y motivos determinaba el cliente mediante el contrato de encargo– cuanto una elaboración estandarizada que atendía las peticiones de

12. “Libro Primero de las Crónicas”, 29:2.

13. Marcos, 14:3.

14. Pérez Monzón, Olga, “Producción artística en la baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. *Anales de Historia del Arte*, 85, Vol. 22, Núm. Especial, pp. 85-121 .

la emergente burguesía para la cual estos objetos no solo cumplían una función devota sino que eran señales de su promoción social y cultural. Un fenómeno de índole similar se produciría en el Virreinato del Perú tres siglos más tarde con la talla en piedra de Huamanga.

En España, donde el intercambio artístico con los centros del producción del norte –esculturas, pinturas, piezas de orfebrería, tejidos, libros iluminados– era una tradición, durante la Baja Edad Media las piezas de alabastro de pequeño formato y temática religiosa se integraron como una constante en este comercio que las trajo desde los talleres de Inglaterra, Flandes y Francia distribuyéndolas por la península. Los continuos contactos de los navegantes vascos –en particular con los puertos británicos– explican la presencia de imágenes de bulto redondo y de relieves procedentes de Nottingham, Londres o York en España¹⁵. Desde Flandes y Francia, por otra parte, no solo llegaron obras sino también especialistas que dieron las pautas del trabajo del alabastro en la península¹⁶.

A partir del siglo XV y durante todo el XVI, artistas y artesanos españoles se adiestraron en esta labor. Contaban para ello con un material óptimo en la misma península. El valle del Ebro en la provincia de Zaragoza ha sido, hasta hoy, el mayor proveedor de alabastro a nivel mundial. La combinación única de condiciones geológicas y climáticas de esta región originó la formación del alabastro a lo largo de millones de años. Como en la zona de Ayacucho, la situación de extrema aridez ha preservado los depósitos de alabastro¹⁷, brindando el material a una manifestación artística que con los conquistadores traspasó el Atlántico y, a la vista de las canteras humanguinas, motivó su labrado.

Piedra translúcida: labrado y metáfora en el vocablo español

En los saberes de finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, el alabastro era una piedra muy apreciada por su blancura excepcional, su translucidez –rara entre las piedras, generalmente opacas– y su relativa escasez. Estas cualidades

¹⁵. Caballero Escamilla, Sonia, “Los alabastros ingleses y la devoción tardomedieval. Consideraciones iconográficas sobre los alabastros del Collado de Contreras (Ávila)”. *NORBA, Revista de Arte*, 2017, Vol. XXXVII, pp. 31-47.

¹⁶. Gómez Bárcena, María Jesús, “Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión”. *Anales de Historia del Arte*, 2004, N° 14, pp. 33-71; Pérez Martín, Sergio; Rivera de las Heras, José Ángel, “Una propuesta al escultor flamenco Gil Ronza: un relieve de alabastro en el Museo de Ávila”. *Revista Sarmiental: Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 2024. N° 3, pp. 17-28.

¹⁷. Criado Mainar, Jesús, “Canteras de Alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la Arquitectura y las Artes Plásticas. 1402-1534”. En: *Les pedreres medievals a la Corone d'Aragó*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2017, pp. 89- 125. García Las Heras, Samuel, “El uso del alabastro como material escultórico en Zaragoza a finales de la Edad Media”, *Ars & Renovatio*, N° 7, 2019, pp. 82-104; García Las Heras, Samuel, “Esculturas de Alabastro del siglo XV en Aragón”. En: Morte, Carmen, (Coord.), *Usos Artísticos del Alabastro y procedencia del material*. Actas I Congreso Internacional, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 297-308.

la hacían comparable al mármol más fino, como lo testimonia el pintor aragonés Jusepe Martínez en sus Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (c. 1673), al elogiar la obra de Damián Forment en el retablo mayor de la catedral de Huesca: “En esta obra se escedió a sí mismo (Forment) en cuanto a lo acabado y obrado de alabastro: que no se juzgará sino que es de mármol finísimo”¹⁸.

Aunque en ese entonces se desconocía su formación geológica y composición química, el alabastro era distinguido por su estructura vetada y su maleabilidad recién extraído, lo que facilitaba su labrado escultórico y artesanal. Su valor iba más allá del uso técnico, alcanzando también el plano simbólico y poético, especialmente como metáfora de belleza y blancura femenina. Cervantes, por ejemplo, lo emplea en el *Quijote*: “Sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello” (Tomo II, Cap 13).¹⁹

En el plano lexicográfico, el término “alabastro” aparece por primera vez en el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija (1495), con tres sentidos: la piedra blanca y translúcida, los objetos elaborados con ella, y su uso metafórico en poesía. Más adelante, Sebastián de Covarrubias ofrece una definición más detallada en su Tesoro de la lengua castellana o española (1611), donde distingue tanto la piedra yesífera como los vasos sin asas para perfumes, y señala explícitamente su aplicación escultórica en columnas, estatuas y elementos ornamentales.

Desde la geología al arte y la artesanía: el pretérito inmemorial de las canteras ayacuchanas

La piedra de Huamanga, el tipo de alabastro presente en los alrededores de la ciudad peruana y en otras zonas del antiguo Virreinato, es una formación sedimentaria de sulfato cálcico hidratado (SO4Ca-2H2O). Estos depósitos calcáreos, originados en antiguos mares y lagos salados durante el Triásico Superior (hace unos 250-200 millones de años) fueron modificados por fuertes compresiones durante el Cretácico. Su composición química es similar a la del yeso, diferenciándose principalmente por el tamaño muy pequeño de sus cristales (menos de 0,1 mm) y una estructura compacta. En la naturaleza, se presenta en forma de bolos de entre 40 y 150 cm –lo que explica las dimensiones limitadas de la mayoría de las piezas de Huamanga conservadas– o en vetas que afloran y se extienden bajo tierra.

¹⁸. Morte García, Carmen; Pano Gracia, José Luis; Arce Oliva, Ernesto, “El Cielo de Alabastro: Sepulcros Renacentistas en Aragón”. *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Institución Fernando El Católico. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/04mortepanorace.pdf>.

¹⁹. Ortiz Cruz, Demelsa, “Documentación, caracterización y usos del término alabastro a través de los diccionarios españoles”. En: Morte, Carmen (coord.), *El alabastro usos artísticos y procedencia del material*. op. cit. pp. 291-296.

Los criterios para evaluar la calidad del alabastro incluyen su origen, color, translucidez, veteado, homogeneidad y compacidad²⁰. Su fácil maleabilidad debido a su escasa dureza, junto con su color blanquecino, brillo céreo y aspecto opalescente por su estructura criptocristalina de grano fino, lo convirtieron en un material muy valorado en el Virreinato, como relatan los cronistas²¹. No obstante, a diferencia del mármol, existen pocos estudios petrográficos, químicos o mineralógicos que caractericen con precisión las canteras de rocas yesíferas ni determinen la procedencia exacta de las piezas que han circulado por la región²². En México, en cambio, el “Tecali” de Puebla –una roca carbonatada distinta del alabastro pero considerada una variedad de travertino²³– ha sido estudiado a partir de objetos rituales prehispánicos. Las canteras del distrito de Chacolla han suministrado alabastro a Ayacucho desde la época virreinal para la talla de imágenes religiosas; también se extrae en Pomabamba, Canchacancha y Chuschi en la provincia peruana de Cangallo²⁴. Otro tipo llamado “piedra del lago” se encuentra en Puno, cerca del lago Titicaca²⁵. La piedra de Huamanga, conocida en Cusco y el altiplano andino, siguiendo la denominación española de belenguela o berenguela, no solo se empleó en escultura, sino también como material de construcción, sustituyendo al mármol en cierres de ventanas –una alternativa al vidrio, costoso y poco producido en el Perú colonial–, así como en morteros, objetos litúrgicos, pilas bautismales y cruces de cementerios²⁶.

No todas estas canteras producen la misma calidad de alabastro: las de Ayacucho proveen de un material más blanco y blando, aunque menos translúcido que algunos alabastros europeos, como los del valle del Ebro. En estos yacimientos peruanos también se encuentra un alabastro menos puro y más grisáceo llamado

20. Artal, Mercedes, maestro cantero. “La talla en alabastro”. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3137022>.

21. “Piedra de Huamanga”. *Geología* 100, UNAM, México, 2023, <https://www.coursehero.com/es/file/211644816/Piedra-de-Huamangartf/>.

22. Gisbert Aguilar, Joseph; Muñoz del Pozo, Alicia, “Caracterización del alabastro y parámetros útiles para identificar la procedencia en piezas histórico-artísticas”. En: Morte Carmen (coord.), *El alabastro: op. cit.*, pp. 135-158. Se han realizado análisis químicos, mineralógicos, petrográficos y otros procedimientos para analizar los componentes de los yacimientos españoles en el valle del Ebro, donde se encuentran tradicionalmente los mejores y más bellos alabastros usados desde la época romana: Cuenca del Calatayud, Cuenca del Barbe-rá, Cogolludo, y otros yacimientos. En: Morte, Carmen, *El alabastro, op. cit.*, pp. 135-158.

23. Jiménez Salas, Oscar; Sánchez Hernández, Ricardo; Robles Camacho Jasinto, “El tecali, un tipo de travertino, petrografía y uso arqueológico”. *Arqueología* N° 24, julio-diciembre 2000, pp. 120-143.

24. Medina, Víctor, “Alabastro: Piedra de Huamanga”. Geoxnet.com, 21 marzo, 2015, <https://post.geoxnet.com/alabastro-piedra-de-huamanga/>.

25. Stasny, Francisco, *Las Artes Populares del Perú*. Ediciones EDUBANCO (Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura), Alianza Editorial, Madrid, 1981, Cap. “Alabastro y Cantería”, pp. 174-175.

26. Majluf, Natalia; Wuffarden Luis Eduardo, *La Piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano*. Catálogo Exposición Museo de Arte de Lima, 22, 06-06, 09, 1998, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998, pp. 17-18. Agradecemos al historiador del arte Juan Manuel Martínez el habernos facilitado este catálogo.

“ala de mosca”²⁷. La piedra de Puno es más dura y varía en color desde los tonos marfileños a los amarillentos y rosáceos; fue profusamente usada por el campesinado local para sus “illas”, amuletos y ofrendas de rústica ejecución con finalidades propiciatorias.

Piedad en piedra: evangelizar optimizando recursos locales

Sólo en Huamanga y en sus canteras cercanas se consolidó, a partir de la enseñanza de maestros probablemente aragoneses y navarros, una tradición artístico-artesanal de talla figurativa en esta piedra andina, que durante el periodo hispánico reforzó con imágenes la labor evangelizadora de la Iglesia. Tanto las autoridades eclesiásticas como las órdenes regulares establecidas en la diócesis parecen haber impulsado esta práctica que significaba la posibilidad de una imaginería elaborada *in situ*, rápidamente y a bajo costo²⁸, adaptándose así a las condiciones, recursos y necesidades del medio local. De ahí que sea ésta una escultura de pequeñas dimensiones, en relieve, de tres cuartos de bulto –con el dorso plano para ser adosada– o en bulto redondo, correspondiente al reducido tamaño de los bolos y al delgado espesor de las vetas o lascas con que se presentaba el mineral en la región. De estas peculiaridades se supo sacar partido, orientándola hacia la devoción privada y doméstica, que cobraba importancia en esa sociedad en vías de mestizaje y cristianización.

La temprana acogida de esta imaginería por parte de los devotos en Huamanga, pronto de otras ciudades del Perú y regiones pertenecientes al Virreinato, significó ampliar la producción desde los primeros iniciadores europeos y españoles a los mestizos e indígenas. En un desarrollo paralelo e interrelacionado al de la imaginería en madera policromada, que los inspira con su iconografía y métodos de trabajo, estos nuevos artífices traspasan al labrado de la piedra su propio sello. La blandura de este alabastro y la consiguiente facilidad de su tallado permitía emplear similares herramientas a las usadas por los entalladores en madera²⁹; no obstante, la larga tradición occidental de la talla en piedra y en alabastro transmitida a los talladores de Huamanga por los canteros y escultores hispanos avocindados en el Virreinato los adiestró en el uso de algunos de sus instrumentos. Recogiendo estos usos, en la España del siglo XVII, el pintor y tratadista de origen italiano, Vicente Carducho (Carducci), indicaba en sus *Diálogos sobre la Pintura* (1633) los instrumentos para tallar piedra: “Lábrase el mármol, alabastro, y

27. Stasny, *Artes Populares, op. cit.*, p. 167.

jaspe con picas, cinceles punteros, taladros, picotas, macetas, (mazos), raspas (raspadores) y escofinas y se pule, y da lustre con asperone (areniscas), esmeril (piedra o lija), y tripo (sic. probablemente tripe, tipo de tela) excepto el pórfido...”³⁰.

El oficio de la talla en alabastro andino: instrumentos y procedimientos

Denominada popularmente con el término español-quechua de “niño rumi” (piedra de niño), debido a la frecuente elaboración a partir del periodo virreinal de las figuras del Niño Dios para los nacimientos, la piedra de Huamanga se trabajaba artesanalmente con los instrumentos y métodos de la talla en madera y de materiales pétreos blandos como el alabastro, que se han transmitido con variaciones hasta la actualidad: picota y taladro, cuerdas y poleas para extraer el bolo del yacimiento, separando la tierra y desechos; serrucho o sierra, con hoja dentada forjada por herreros para cortar la piedra en la cantera; recipientes, probablemente cerámicos, para remojar la piedra; escuadra de madera, a fin de marcar medidas y cuadrar el bloque y sus planos; en caso de artistas con buen equipamiento, compás para tomar distancias y trazar curvas dibujadas sobre la piedra; mazo de madera o piedra, utilizado a la manera de “combo” en la eliminación de los recortes sobrantes del modelo esbozado sobre el bloque; cincel, para dar las formas principales del tallado; buril, con diferentes puntas: canaleta, plana, aguzada, utilizado en la ejecución de los detalles; trapos o polvo fino, para el pulido de la superficie; banco y mesa rústicos de trabajo.

Con la extracción de los bolos, realizada manualmente, se obtenían pequeños bloques transportados a la ciudad por los mismos canteros o por arrieros-comerciantes, varias veces al año, para su elaboración. El traslado se realizaba a lomo de mula hasta los talleres de los artesanos y artistas que adquirirían el material por “cargas”, cada una compuesta por hasta cuatro bloques con un peso de 4 arrobas, unos 45 kg³¹. El precio de la piedra dependía de su calidad: piedra cristalina, la más fina y fácil de tallar, en la cual se lograban las obras de mayor aprecio; piedra blanca, de grano fino permite una delicada talla realizada antiguamente con policromía; piedras plomiza y verdusca más porosas, difíciles de tallar y de aspecto menos estético.

30. Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. En Madrid: Impreso por Frco. Martínez, 1633, p. 135.

31. Luján, Flor, “Artesanía en Piedra de Huamanga”. Seminario de Historia Rural Andina, bajo la dirección de Pablo Macera. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 1987, p. 60.

Las talla se realizaba, por lo que se observa en las mismas piezas, en un solo bloque, lo que muestra el destacable oficio del escultor que le permitía sortear apreciables dificultades como trabajar a veces en más de un plano, con figuras escorzadas y, lo más arduo, dada la blandura de la piedra proclive a astillarse o quebrarse, introducir los vanos y calados que implicaban ciertas temáticas como los Calvarios o los Descendimientos de la Cruz, donde elementos como cruces y escaleras han sido admirablemente resueltos.

Para corregir las pequeñas imperfecciones de la piedra o eventuales errores en el proceso de la talla se usaba el mismo polvo de la piedra al ser limada y pulida o, en su defecto, yeso. Probablemente el pulido se realizaba prescindiendo de lijas, confeccionadas antiguamente con polvos de vidrio y arenilla, como recomendaba Carducho, adheridos con alguna resina o goma sobre superficies como cuero o papel grueso elaborado de trapos; tampoco consta que se emplearan, como en la España del siglo XVII, las lijas de piedra pómez, según aconsejaba el tratadista Francisco Pacheco en su “Arte de la Pintura” (1649) para pulir las superficies ásperas previas a la policromía; más bien se usaban restos de tela o de cuero ablandado.

Con relación al color, la talla en piedra de Huamanga presenta tres variantes: las obras con policromía, aquellas tratadas a la encáustica con detalles dorados y las que muestran por completo el color blanco de la piedra. Señalados estudiosos³² han aplicado dos de estas soluciones a un esquema de desarrollo cronológico, que puede ser válido en las obras religiosas: la policromía completa, o casi, que sigue el procedimiento del “estofado”, mostraría el influjo de los escultores sevillanos y los procedimientos de la talla en madera de la escultura quiteña; la encáustica correspondería principalmente a las tallas de época republicana³³.

Históricamente, el alabastro ha sido utilizado como soporte pictórico desde la cultura egipcia. La policromía sobre esta piedra también tuvo presencia en Italia durante los siglos XVI y XVII, así como en España. Ya en el siglo XVIII, el célebre artista aragonés Francisco de Goya empleó ocasionalmente el alabastro blanco extraído de las canteras de Fuentes de Ebro y del Bajo Martín –cercanas a su localidad natal, Fuendetodos– como soporte para algunas de sus obras. Para este género de policromía sobre alabastro se empleaba generalmente la pintura al óleo, según la técnica aplicada a la madera y a la tela; se daba primero una imprimación opaca, a veces blanca, compuesta entre otros materiales por yeso, para estabilizar la superficie de la piedra y asegurar la equilibrada absorción del pigmento.

32. Bayly, Jaime, “Introducción a la Talla Popular en Piedra de Huamanga”. En: *Arte Popular*. Colección Arte y Tesoros del Perú dirigida por José Antonio Lavalle y Werner Lang, Banco de Crédito del Perú, Lima, Perú, 1980, pp. 16-17.

33. Bayly, *op. cit.* p. 16.

Las piezas en piedra de Huamanga de los siglos XVII y XVIII están recubiertas de una profusa policromía que emplea, como la pintura virreinal surandina, pigmentos, aceites y barnices de origen local para dar vida y diferenciar a los personajes según su iconografía, realizada por los esgrafiados y brocateados en pan de oro³⁴. Se procedía en ciertos casos con pintura al óleo, siguiendo en parte y a veces simplificada los procedimientos que en España había recomendado el tratadista Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*³⁵. Para los “estofados” de las vestiduras parece haberse usado en las piezas más finas, el método tradicional de la escultura renacentista y barroca hispánica, yeso y dorado con pan u hoja de oro como base, con colores sobrepuestos³⁶, esgrafiados después de secos para resaltar el diseño de los motivos ornamentales de las telas en imitación del brocado. En otras ocasiones se empleaba pintura al agua, donde se disolvían los colores y probablemente se aglutinaban como en la pintura al temple, con cola hecha de cocción de pescado, cuero animal o “engrudo” cocido al fuego con harina y agua hasta tomar una consistencia pegajosa, según recomendaba Pacheco³⁷. Tampoco se descarta el empleo de otras técnicas similares como el temple al huevo, que puede usar la clara, y el temple graso con la yema y aceite, que emplea Goya en su pequeña obra “Maja y Celestina”³⁸. Falta un estudio microscópico de la materialidad de la pintura sobre piedra de Huamanga³⁹.

El procedimiento a la encáustica⁴⁰, del griego, ἐγκαυστικός (enkaustikós) –traducido como grabar a fuego–, muy empleado desde la Antigüedad tanto para sellar tablillas de escritura, vasos y cajas de alabastro cuanto como aglutinante de pigmentos para la pintura sobre diferentes materiales, consiste someramente en cubrir una superficie –en este caso la piedra de Huamanga– después de pulida, con una delgada capa de cera fundida a la lumbre, de ahí su nombre, que la protege e infunde a este alabastro andino un tono marfileño más cálido y vívido, que la

34. Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005; Cruz de Amenábar, Isabel, “Espíritu y Materia del Color en el Arte Virreinal Surandino”. Catálogo Exposición, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Arte Colonial Americano, septiembre 2022-enero 2023, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2022, pp. 41 y ss.

35. Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Fajardo Impresor, Sevilla 1649. Libro II, p. 292, Libro III, pp. 382 y ss.; 388, 390, 416-418.

36. Stasny, *Artes Populares*, p. 169.

37. Pacheco, Libro III, pp. 418-420.

38. Rodríguez Simón, Luis Rodrigo, “El alabastro como soporte artístico en la producción pictórica de Francisco de Goya: “Maja y Celestina” como caso de estudio”. *Actas del I Congreso Internacional, El alabastro usos artísticos y procedencia del material*. Universidad de Granada, 25/10/17, pp. 129-138.

39. La conservadora de la Colección Gandarillas, Alejandra Bendekovic, indica que las piezas de Huamanga no tienen, como la policromía de la escultura en madera, una base de yeso sobre la cual se pinta. Tal vez no se consideró necesario debido al color y material de la piedra, que está compuesta principalmente de yeso.

40. González González, Joaquín, “Pintura a la cera: encáustica y derivados en frío”. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, pp. 1-59. <https://core.ac.uk/download/pdf/288002496.pdf>.

asemejaba a los admirados y valiosos marfiles con motivos cristianos procedentes de las hispanizadas Indias Orientales, especialmente de Manila, que llegaron al Virreinato del Perú con los misioneros españoles franciscanos y jesuitas y a partir mediados del siglo XVIII mediante el contrabando.

Los delgados realces en pan de oro que presentan estas piezas sobre los cabellos, vestiduras y accesorios pueden reconocer varias procedencias, como el modelo de los alabastros de los Países Bajos arribados a España y al Virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII, que presentan este selectivo uso del dorado para realzar el relieve de las formas en las vestimentas, paisajes e incluso en las anatomías de los personajes⁴¹.

Justamente una de las piezas más antiguas identificada de la talla en piedra de Huamanga –primera mitad del siglo XVII– es un pequeño relieve sin policromar, en el Museo Pedro de Osma de Lima, que representaría a Cristo y tres santos, está esgrafiado en pan de oro. Este testimonio estilístico e iconográfico de las fuentes europeas de la escultura en piedra de Huamanga se vincula también al estilo de maestros italianos como Mateo Pérez de Alesio y especialmente Bernardo Bitti⁴², quien trabajó aquí en colaboración con el jesuita español Pedro de Vargas, eficiente copartícipe en las obras de escultura de retablos y especialista en brocateados y esgrafiados en pan de oro sobre las superficies escultóricas⁴³.

A la usanza medieval: los talleres y los desconocidos artistas de la piedra de Huamanga

Se afianza, partir de obras como ésa, el oficio de los talladores de Huamanga como un quehacer al servicio de la fe, apoyado por la Iglesia y los mismos devotos que conformaron una clientela fiel, apreciativa de la delicadeza y diversidad de esta escultura de fervor privado. Concentrados en los barrios del Carmen Alto –alrededor de la Parroquia de Santa Ana– y en el del Calvario, los tallistas en piedra, separados de los tejedores, plateros y talabarteros que trabajaban contemporáneamente en la ciudad⁴⁴, alcanzaron hacia mediados del siglo XVIII un adecuado nivel organizacional, con talleres donde presumiblemente, a la usanza medieval y como en otras ramas del arte en el sur andino, bajo las

41. Payo Hernanz, René Jesús; Martín Martínez de Simón, Elena, “A propósito de un relieve de alabastro flamenco del siglo XVI en la Catedral de Burgos. Fuentes, modelos y variaciones en torno a Willem van den Broecke”, *Arte & Renacimiento*, N° 6, 2018, pp. 165-176.

42. Majluf; Wuffarden, *op. cit.* p. 20.

43.

órdenes maestros especialistas, oficiales y aprendices ejecutaban las tallas, su policromía, dorado y embalaje.

La producción no sólo satisfacía la demanda local, sino que abastecía también un circuito de exportación que, partiendo por Lima, llegaba hasta Quito, La Paz, Salta y Santiago de Chile. Si bien no era frecuente el traslado de los artífices, existen casos como el de Pedro Cervantes, escultor huamanguino especializado en piedra, quien hacia 1654 se trasladó a Lima, donde obtuvo cierto reconocimiento⁴⁵.

Pese a su destreza, pocos talladores dejaron registro documental o firmaron sus obras en el periodo virreinal, aunque ya en el siglo XIX se conocen algunas⁴⁶, por lo general en obras mitológicas, costumbristas y de ornato urbano. Esta ausencia de autoría no afectó el aprecio que sus contemporáneos sentían por ellas. Así, a la usanza hispánica, se la pondera en términos literarios, como refiere el clérigo limeño Miguel Sáenz de Cascante, miembro de la Academia del Virrey Marqués de Castell-dos-Rius, en 1709: “Son sus dientes tan bruñidos y tan limpios/que ellos son por lo suave y lo blanco/piedra de Guamanga en flor”⁴⁷.

No obstante, esta valoración cambió por parte de coleccionistas y conocedores entre los siglos XIX y XX al considerársela entre las artesanías, como “arte menor”, y así accede a la contemporaneidad con el rango de mero “arte popular”⁴⁸, juicio en revisión⁴⁹.

Sin duda, existe una producción de calidad artesanal en obras de etapas tardías de esta manifestación, hacia finales del siglo XIX y siglo XX, pero ello no obsta la existencia, en particular desde la segunda mitad del siglo XVII y durante el XVIII, de piezas de calidad artística, como algunas de las que posee el Museo Pedro de Osma de Lima y otras aún en manos de coleccionistas privados peruanos. Posiblemente fueron realizadas por encargo de clientes selectos, y su valía puede parangonarse a las mejores obras de la imaginería virreinal en madera o a la pintura de pequeño formato. De particular interés y atractivo por sus detalles, viva policromía y realces con pan de oro, son los relieves sobre planchas de formato apaisado, varios de los cuales se inspiran en grabados flamencos, lo que desmiente su categoría de artesanía o arte popular. Tales composiciones exigían

45. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, p. 11

46. Bayly, *op. cit.*, p. 17; Majluf ;Wuffarden, *op. cit.* p. 22; 24-25.

47. *Cit. en*: Majluf ; Wuffarden, *op. cit.*, p. 21.

48. Bayly, *op. cit.*, p 10, 29; Stasny, *op. cit.*, pp. 11 y ss. 174.

49. Majluf y Wuffarden ofrecen numerosos ejemplos de la calidad de algunas de estas piezas, su realización a partir de fuentes europeas, aunque con una interpretación propia, y refieren a su aprecio en la época. *Op. cit.*, pp. 21 y ss.

una compleja disposición de elementos, planos y figuras a través de un dibujo de escena, en el que el artista local sintetizaba, adaptando creativamente el modelo a su público andino. Así lo muestran piezas como la “Doble Trinidad” del Museo Pedro de Osma de Lima, para la cual se empleó el grabado de Jerónimo Wierix (1548-1624)⁵⁰ y no el más difundido en la pintura virreinal de Adamsz Sechelte de Bolswert (1586-1659), que se basa en el famoso cuadro de Rubens sobre el tema⁵¹. Asimismo, provienen del grabado, entre muchas otras, dos obras en piedra de Huamanga: “El Bautismo de Cristo” en el mismo Museo, basado en el grabado de Cornelis Cort (1575) a partir de una obra del pintor Francesco Salviati y “San Cristóbal” de Jerónimo Wierix (1553-1619)⁵² según modelo de Martín de Vos, cuya reproducción, de sello europeo por su realismo, pertenece a la Colección Lucy Bayly de Ugarte⁵³.

La escultura en piedra de Huamanga evolucionó estilística y técnicamente con el tiempo. Aunque recibió influencias europeas –especialmente del Gótico final, el Manierismo y el Barroco traídos por artistas españoles e italianos–, desarrolló un sello propio. El Barroco Andino, enriquecido con elementos nativos, se mezcló luego con ecos del Rococó y dejó rastros visibles del Neoclasicismo en algunas obras religiosas del siglo XIX.

El periodo virreinal es considerado por varios estudiosos como el “apogeo”⁵⁴ de la talla en piedra de Huamanga. Sus artífices lograron relieves y figuras tridimensionales de hasta 30 o 40 cm, considerando las medidas de los bloques y la fragilidad de la piedra. Las obras son a menudo compuestas a partir de grabados flamencos, pero sus proporciones corporales recogen las de mestizos e indígenas, alejándose de los cánones de la estatuaria clásica. Lograban también animar posturas, conferir expresividad a las figuras y dinamizar las vestiduras mediante plegados o un etéreo revoloteo.

Algunas esculturas, destinadas a decorar consolas, se ensamblaban sobre bases independientes mediante espigas de madera⁵⁵. Estaban ricamente talladas con símbolos religiosos, alegorías o escenas piadosas, e integraban una ornamentación

50. Cruz de Amenábar, Isabel, “Aproximaciones al misterio de la Santísima Trinidad en el Arte Virreinal Surandino”. En: “El misterio de la Santísima Trinidad”. Catálogo Exposición, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile, 4 de marzo-28 de julio, 2023, lám. p. 21.

51. Cruz de Amenábar, Isabel, “Diálogo de imágenes: estampas flamencas y pintura surandina”. En: “Diálogo de imágenes: estampas flamencas y pintura virreinal surandina”. Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile, 6 de septiembre 2024-24 enero 2025, lám. p. 56.

52. Cruz de Amenábar, “Diálogo de imágenes...”, *op. cit.* lám. p. 67.

53. Majluf; Wuffarden, *op. cit.* pp. 42-48.

54. Bayly, *op. cit.*, pp.18-19.

55. Bayly, *op. cit.*, p. 19

propia de época: volutas, roleos, orlas, guirnaldas y molduras. Estas composiciones evocan, en escala reducida, la interacción entre arquitectura y escultura presente en los retablos barrocos de los templos ayacuchanos.

Iconografía religiosa, devotio moderna y pequeños formatos: cercanía emotiva y háptica

Precedentes como los enunciados del Concilio de Trento sobre la función de las imágenes en la labor pastoral de la Iglesia Católica, entre otros, inciden en la valoración de la talla de pequeño formato durante el Barroco español y americano, pero también otros más lejanos y menos consignados por la historiografía artística como las propuestas de la denominada *devotio moderna* de la segunda mitad del siglo XIV, iniciada en los Países Bajos y Alemania. Moderna sería esta piedad en cuanto a la importancia que otorga a la experiencia en la activación de las fuerzas afectivas y en la formación del propio dominio, recomendando la vida interior y el espíritu ascético⁵⁶.

Este giro hacia la piedad individual, la contemplación y la oración metódica, incentivan una visión en cercanía de la representación sagrada estableciendo, como lo aconsejaba esta tendencia espiritual y posteriormente San Ignacio de Loyola y los jesuitas, un lazo emocional e incluso háptico⁵⁷, entre el fiel y el motivo de su piedad. A través de la historia del cristianismo y de las religiones, en general, no únicamente la vista, sino también el tacto participa de la percepción de lo santo, no obstante haber sido el más bajo en la jerarquía clásica –aristotélica– de los sentidos. Numerosos estudios lo han relacionado con el fenómeno religioso, sus prácticas y sus imágenes sacras, milagrosas, taumatúrgicas, capaces de transmitir en el roce de los dedos, en la corporalidad y objetualidad entrecruzadas de cuerpo y obra, la corriente vivificante de la divinidad. Desde este punto de vista la escultura no sólo es el arte más sensorial, sino el más táctil⁵⁸; invita con sus contornos, su despliegue de formas y texturas a tocar, a recorrer sus volúmenes y superficies.

56. Segovia, Juan Fernando, “De la *devotio moderna* al protestantismo y el modernismo”. *Verbo* N° 583-584, 2020, pp. 185-202.

57. Como lo señalara ya, antecediendo con mucho a los estudios historiográficos artísticos recientes sobre la visualidad y la correspondencia con el resto de los sentidos en las diferentes manifestaciones creativas, el escultor alemán Adolf von Hildebrand en su obra *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1910), *El problema de la forma en la obra de arte*, Editorial Visor, Colección Balsa de la Medusa, Madrid, 1988, estudia en esta obra la relación entre visión y tactilidad empleando el término “háptico” para designar el apelativo al tacto de la visión en cercanía.

58. A partir de conceptos como éste, el estudio de las obras de arte religioso ha adquirido nuevas perspectivas, entre las cuales se encuentra la que aborda su materialidad relacionada con la corporalidad del sujeto que la aprehende a través de un proceso físico-intelectual y afectivo. Morgan, David, *Religion and material culture: The Matter of belief*, Routledge, London 2009; *The embodied eye: Religious visual culture and the social life of feeling*. London: Routledge, 2010.

Los grandes santos de la España de finales del siglo XVI e inicios del XVII que dieron también la pauta de las devociones y la nueva iconografía barroca, así como los modos de practicarla –santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, san Pedro de Alcántara, san Ignacio de Loyola– recrearon mentalmente y en ocasiones frente a imágenes, la vida y en particular la Pasión de Cristo; experimentaron visiones y revelaciones de Dios que describen pormenorizadamente en sus escritos. El método de meditación de san Ignacio se basa en imaginar “a lo vivo” y frente a imágenes visuales, los momentos más dramáticos del sufrimiento de Jesús y es conocido que los jesuitas emplearon para evangelizar, a lo largo y ancho de Hispanoamérica, la teatralización dramatizada de momentos significativos de la vida de Cristo, incluso con intervención en sus sermones, especialmente en la didáctica misionera⁵⁹.

En el mismo sentido opera la multiplicación de las imágenes grabadas luego del desarrollo de las prensas europeas de la ciudad de Amberes desde el siglo XV. Su circulación, no sólo por Europa sino en el Nuevo Mundo, favoreció la difusión de la iconografía religiosa del Barroco, y sus temas e interpretaciones predilectos dentro de la jerarquía eclesiástica, las órdenes religiosas, la elite social y económica e incluso entre el pueblo. Su bajo precio y pequeño formato facilitaban a las personas no alfabetizadas la adquisición de estas pequeñas láminas donde podían “leer” las historias sagradas que estas ilustran. La difusión de los grabados constituyó una fuente clave para la expansión de la pintura y la escultura, influjo este último menos conocido.

La escultura en piedra de Huamanga, tal como se aprecia en las obras conservadas en casas religiosas y civiles de todo el virreinato, revela la notable aptitud de sus talladores para trasladar escenas y personajes del papel a la piedra, del plano al relieve. Esta transición se logra optimizando elementos comunes como el dibujo y los pequeños formatos: entre 20 y 30 cm en el grabado, y generalmente menores a 40 cm en las piezas de material alabastrino. Así llegó su mensaje a un sinnúmero de casas religiosas y de hogares permitiendo esa visión en cercanía que convierte la posesión de una imagen de este tipo en un patronazgo, cuya protección requiere de permanentes invocaciones, de un diálogo que introduce el objeto sacro, su materialidad, en la vida cotidiana del creyente.

Innumerables estudios han señalado el rol prioritario de los sentidos en la conversión religiosa de una sociedad premoderna como la hispanoamericana; educar a través de los sentidos, civilizarlos, controlarlos y orientarlos hacia los goces espirituales y las prácticas piadosas; he ahí los tópicos epocales atingentes

59. Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, pp. 37 y ss.

a imágenes como éstas. En el contexto del proceso de multiplicación de imágenes propio del arte barroco surandino desde finales del siglo XVII, los estudios se han enfocado principalmente en la pintura cusqueña y en la escultura quiteña. Aunque la talla en piedra de Huamanga no alcanzó los niveles de reproducción masiva de estas expresiones, su desarrollo –a una escala más reducida– fue igualmente significativo y distintivo, lo que permitió su difusión por diversas regiones del Virreinato.

Las iconografías más frecuentes plasmadas por los talladores de Huamanga se relacionan con las devociones y patronazgos de la ciudad y con las órdenes religiosas que asentaron allí sus iglesias y conventos: franciscanos, dominicos, mercedarios, agustinos, jesuitas, hospitalarios de san Juan de Dios; dominicas de santa Rosa de Lima, carmelitas descalzas, agustinas, clarisas. Coinciden con ellas las temáticas de las obras de la Colección Gandarillas, aunque al ser un conjunto pequeño, su registro es más reducido.

Los especialistas han señalado la frecuencia con que se plasmaron en esta piedra los temas de la Pasión de Cristo, en particular El Calvario y el Descendimiento de la Cruz. En aquéllos se ha visto la huella de los conjuntos escultóricos quiteños de la segunda mitad del siglo XVIII y sus patéticos ademanes. El primer motivo está representado en la colección Gandarillas por un logrado conjunto con sus cuatro figuras, con ribetes de pan de oro en las vestiduras, cruz de madera y cantoneras de plata.

Particular relevancia alcanzó por, el número de piezas conservadas y su calidad estética, el Descendimiento de la Cruz que devino así en uno de los motivos favoritos del público durante el periodo virreinal⁶⁰. Su frecuencia se relaciona, probablemente, a la importancia y significación de la Semana Santa en la ciudad, en esos tiempos, cuyas ceremonias y rituales perduran hasta hoy, otorgando carácter e identidad a ese núcleo urbano. Para esta iconografía como para otras de índole pasionaria, la principal fuente visual fue para los talladores de Huamanga el libro del jesuita Jerónimo Nadal –de tanta influencia en el arte de todo el Virreinato– *Evangelicae Historiae Imagines, Historia de las Imágenes Evangélicas* (1593)⁶¹, que motivó también las composiciones pintadas sobre este tema en varios templos del mismo Ayacucho; a esa estampa se agrega la determinante gravitación de esa obra icónica que fue el “Descendimiento de la Cruz” de Pedro Pablo Rubens en la Catedral de Amberes (c. 1612), grabado en las prensas de la ciudad por Lucas Vorstermann en años posteriores y que circuló ampliamente por el sur andino. A partir de estos modelos grabados, los talladores

60. Majluf; Wuffarden, op. cit., pp. 68-69; Bayly, op. cit., p. 23.

61. Imágenes 130-132. <https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n141/mode/2up>.

huamanguinos desarrollaron algunas notables versiones que introducen pequeñas variantes, siguiendo las posibilidades de la piedra, como las que ofrecen las escaleras en diagonal, las figuras torsionadas y sus movimientos, las cabezas y torsos proyectados en la piedra fuera del plano, y el vacío entre los elementos recortados, solucionando admirablemente las dificultades técnicas que plantea el material. Así lo muestra la obra de la colección Gandarillas que podría datarse hacia principios del siglo XIX.

Los motivos marianos son también asiduamente representados por los talladores de Huamanga, en particular la Inmaculada Concepción, de candente defensa para la Iglesia y la monarquía hispánica que desde Felipe III llevaba la delantera doctrinal abogando ante Roma por su proclamación como dogma. Delicadamente ejecutada y con exquisitos detalles alusivos a su iconografía, ornamentos y policromía, las figuritas de María, difundidas a partir de los modelos de Juan Martínez Montañez y la escuela andaluza existentes en Lima desde comienzos del siglo XVII, llevan su modélica imagen de nueva Eva, libre de pecado, especialmente a las mujeres; las consagradas en su celdas, las casadas y casaderas en la esfera íntima de sus alcobas y recámaras. De ellas existe una excelente pieza en relieve de la segunda mitad del siglo XVIII, rodeada de sus atributos lauretanos, con el sol y la luna antropomorfizados como sello de esta iconografía en el Arte Virreinal.

Con el avance del siglo XIX, las imágenes de la Inmaculada en piedra de Huamanga se tornan frontales y esquemáticas, como aquella de mediados de esa centuria cubierta con viva policromía, cuyo manto y cabellos muestran el influjo de motivos ornamentales de volutas y roleos, mientras el dragón, a sus pies, deja de ser el amenazante enemigo para transformarse en el vencido. Otras advocaciones marianas que se presentan frecuentemente en piedra de Huamanga son la Virgen del Rosario, la de Cocharcas y la Virgen del Carmen.

La frecuencia en la elaboración de los Nacimientos y la Adoración de los Reyes –un tema hasta hoy de gran aceptación– no siempre se condice con su calidad. También han servido de modelo las esculturas quiteñas sobre el tema, profusamente exportadas hacia distintos puntos del Virreinato desde la segunda mitad del siglo XVIII. Por lo general con solo tres figuras en un comienzo, durante el siglo XIX y en particular en el siglo XX, se agregaron personajes costumbristas y populares. En ocasiones, en los conjuntos del siglo XIX, la figura del Niño Jesús es posterior, e incluso de tamaño mayor, debido a su pronto deterioro a efectos de la delicadeza y fragilidad del material; en ocasiones incluye aditamentos y un diminuto ajuar de tela. Las dimensiones llegan a ser miniaturescas, siguiendo el gusto Rococó. La Adoración de los tres reyes magos, que ocupa un lugar en los envíos de figuras en alabastro andino a otros puntos del Virreinato, alcanza rasgos genuinos en las representaciones, imaginarias, de los animales sobre los que cabalgan, especialmente elefantes y camellos, no vistos por los artífices.

Asimismo, la Huida a Egipto es un entrañable tema con una bella realización como la de la Colección Gandarillas, con breves toques de policromía y ribetes en oro en las vestimentales, con data probable hacia la primera mitad del siglo XIX. Esta iconografía da pie a representar a la Virgen sobre un burro, con un sombrero de ala ancha como los de los campesinos andinos y a San José, de morral, sombrero y sandalias, para el largo viaje, abrigado con su manto, que se identifica en los Andes con el poncho.

Las dos Trinidades, celestial y terrenal, y la Sagrada Familia, son otros asuntos frecuentes en esta iconografía local, a partir también de los grabados flamencos, especialmente los de Jerónimo Wierix (1548-1624) y Schelte Adamsz Bolswert (1586-1659)⁶², que transitan por el Virreinato a manos de órdenes religiosas y comerciantes de libros, estampas y artículos para ejercer el arte.

Siguiendo la iconografía de la Reforma Católica y las directrices dadas por Santa Teresa de Ávila, la devoción a san José, padre de Jesús, inspira a los escultores de Huamanga en la multiplicación de esta figura a través de los siglos, acompañada de su Hijo, en diversas actitudes, edades del Niño y atuendos, como se aprecia en las obras conservadas en la Colección Gandarillas.

Desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, las piezas pasionarias, inmaculistas y de la Sagrada Familia, al afincarse en la devoción privada y en el ámbito doméstico, requieren la protección y realce de pequeñas urnas, cajas, nichos y fanales en madera policromada, en la misma piedra, o en cristal y espejo pintados⁶³.

En cuanto a la iconografía de los santos en la escultura en piedra de Huamanga, el abanico es amplio, partiendo por los protectores de la ciudad y advocaciones del área rural aledaña, algunas plenamente populares y con numerosos milagros y portentos a su haber. San Juan Bautista, patrono de la ciudad fundada bajo su nombre, San Juan de la Frontera de Huamanga, y de las ovejas, es frecuentemente invocado a través de estas figuras individuales a veces de factura rústica, como la pieza de la Colección Gandarillas, datable hacia finales del siglo XIX, con sus vestimentas de ermitaño llevando como atributo el cordero.

San Antonio, patrono de los animales de carga y de los arrieros en los Andes, inspiró numerosas tallas en piedra de Huamanga, donde se lo representa con el Niño o en escenas vinculadas a leyendas locales, como muestra la colección Gandarillas. En este arte devocional, se observan reinterpretaciones iconográficas

respecto a la tradición cristiana: San Marcos, asociado al león, se convierte en patrón del toro; San Lucas, cuyo símbolo es el toro, se relaciona con el puma andino. Santiago el Mayor pasa a ser protector de las llamas y Santa Inés, tradicionalmente ligada al cordero, se asocia a las cabras. Estas transformaciones reflejan la adaptación del imaginario cristiano europeo a la geografía, fauna y creencias del mundo andino.

La Universidad de San Cristóbal de Huamanga fundada en 1677 por el Obispo de la Diócesis Cristóbal de Castilla y Zamora, promovió la devoción a este santo patrono de los caminantes y viajeros y por ende la realización de tallas con su imagen, inspiradas también en el grabado flamenco, particularmente en el realizado por Jerónimo Wierix⁶⁴. San Agustín, menos representado en esta manifestación escultórica, cuenta en la Colección Gandarillas con un relieve de la segunda mitad del siglo XVIII, de rica composición y múltiples elementos alusivos, una verdadera síntesis iconográfica de sus aportes a la teología y espiritualidad cristianas, que no corresponde empero a las difundidas estampas que realizaron Maarten de Vos (1532-1603) y Hieronymus Wierix (1553-1619).

Desde los inicios de su aprovechamiento escultórico y probablemente desde época precolombina, la piedra de Huamanga, como tantos minerales no metálicos, tuvo usos mágico-religiosos y profilácticos, lo que en la época virreinal devino en la elaboración de pequeñas medallas-relicarios con advocaciones religiosas de la Virgen María, Cristo y los santos, talladas y policromadas, que se colgaban del cuello mujeres y hombres como parte de la indumentaria de época, aunque con una función no sólo estética y decorativa, sino protectora. En la Colección Gandarillas se conservan algunos ejemplos, expuestos en muestras anteriores⁶⁵.

La desacralización: nuevas temáticas “profanas” y surgimiento del “arte popular” durante los siglos XIX y XX

El auge de la vida cortesana durante la dinastía borbónica en España, y su consecuente emulación en Lima –capital del Virreinato–, coincidió con la transición del Barroco al Rococó en las artes, lo que impulsó el gusto por objetos decorativos de pequeño formato. En particular, las porcelanas europeas se pusieron de moda desde principios del siglo XVIII, primero con la producción en la fábrica de Meissen, y posteriormente en Sèvres y Limoges. Estas piezas, caracterizadas

62. Cruz de Amenábar, “Aproximaciones al misterio de la Santísima Trinidad”, *op. cit.*, pp. 21-22.

63. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, p. 133.

64. Cruz de Amenábar, “Diálogo de imágenes...”, *op. cit.*, pp. 66-67.

65. Cruz de Amenábar, Isabel, “Ropajes para la Gloria en la Pintura Virreinal Surandina”. En: “Ropajes para la Gloria”. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano. Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 de marzo-31 de julio, 2024, pp. 18; láms. p. 63.

por el predominio del blanco, con sutiles toques de color o dorado, y por motivos ornamentales no utilitarios –animales, flores, escenas galantes y *chinoiserie*, es decir, materiales y decoraciones inspiradas en el arte chino–, se convirtieron en objetos codiciados en los círculos de élite. Algunas de estas porcelanas debieron llegar al Perú en el equipaje de virreyes y altos funcionarios civiles, influyendo en la creación de nuevos motivos y técnicas aplicados a la piedra de Huamanga. Este material local no solo permitió reinterpretar dichos modelos, sino también ofrecer una alternativa duradera frente a la delicada y difícilmente transportable porcelana europea.

Simultáneamente, las exploraciones y viajes científicos hacia América de la España ilustrada orientaron a las elites americanas hacia la valorización del medio local, su paisaje, costumbres y pueblos autóctonos, contribuyendo también a encauzar los encargos y el trabajo de la piedra hacia temáticas civiles y populares⁶⁶.

El gusto neoclásico instaurado en Europa a mediados del siglo XVIII con los descubrimientos de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya enterradas por las lavas del Vesubio en el siglo I de nuestra era también tuvo significativas influencias en el Perú, llegando incluso a incorporar nuevas temáticas, formas y cromatismo al arte de la piedra de Huamanga. El auge del color blanco, inspirado en el mármol de las antiguas estatuas desenterradas –símbolo de nobleza, pureza y energía espiritual–, revalorizó, desde tierras lejanas, el material extraído de las canteras ayacuchanas. Esta influencia dio impulso a la creación de una cohorte de musas, alegorías y figuras mitológicas, cuyas pequeñas dimensiones y detalles de sabor local –como los tocados de plumas de suri, el avestruz andino– fueron tratados con la técnica de la encáustica. Esta les confería una entonación corpórea similar al marfil, enriquecida por delicados toques de dorado, que las alejaba del frío distanciamiento de la estatuaria neoclásica europea. Así, estas obras comenzaron a reivindicar, progresivamente, la simbología, el entorno y la identidad cultural de la región. La independencia potenció esta tendencia entre los artistas huamanguinos, más aún, porque en las cercanías de la propia ciudad tuvo lugar la confrontación decisiva que liberó al Perú de la dependencia de España, la batalla de Ayacucho. En las Pampas de la Quinua de ese departamento, el 9 de diciembre de 1824 se consolidó la Independencia del Perú y América. El ejército libertador comandado por el general Antonio José de Sucre, con su triunfo en esta batalla, brindó al lugar su momento de gloria. Poco después, el 15 de febrero de 1825, la antigua Huamanga mudó su nombre por el de “Ayacucho”, que la designa hasta hoy.

Así, durante la primera mitad del siglo XIX afloran en el alabastro andino las figuras libertarias de diosas semidesnudas en beligerantes actitudes, venciendo al enemigo, y la Madre Patria, el antiguo león chinesco del siglo XVIII, es transformado en el símbolo de España derrotada. Figuras de libertadores como Bolívar o San Martín se multiplican, unidos a animales míticos andinos como la llama o la vicuña; así también, alegóricas parejas de incas mujeres y varones, con sus tocados típicos, soldados con sus uniformes y sus tricornos al estilo napoleónico, personajes civiles ataviados a la usanza de esa época, algunos de los cuales integran incluso, siguiendo a la imaginería quiteña en madera policromada, los cortejos de los Nacimientos en la blanca piedra⁶⁷. A diferencia de otras artes que en un principio reaccionaron exiguamente al cambio político, la talla en piedra de Huamanga ha sido considerado el género visual que con mayor propiedad expresa la nueva identidad independiente⁶⁸.

Aunque la antigua Huamanga –renombrada Ayacucho tras la gesta libertaria– fue paulatinamente despojada de su posición privilegiada en las rutas comerciales del centro-sur del Perú, debido a los cambios en la organización del nuevo Estado y al debilitamiento de su economía, la producción de pequeñas tallas en piedra local persistió. Sin embargo, esta continuidad artística fue considerada de rango estético menor, en parte porque la mayoría de sus artesanos y talladores carecían de una formación académica sistemática, lo que los alejaba tanto de los cánones del Neoclasicismo como de la nueva institucionalidad artística de la república. Ello provocó, no obstante los juicios encomiásticos de varios estudiosos y de la existencia de numerosos artistas conocidos poseedores de una notable habilidad, cierta disociación entre el “arte culto” –de orientación europeizante– y esta manifestación cuyo desarrollo tomó su propio camino siguiendo la tradición y diferenciándose positivamente de la escultura europea en mármol que se introducía en las ciudades peruanas. En respuesta a la Ilustración y al movimiento independentista, la talla del alabastro andino había encontrado nuevas funciones que iban desde el adorno del interior doméstico y la elaboración de piezas utilitarias de mesa, escritorio y tocador, a los proyectos urbanos de pilas y monumentos a la libertad, tan alabados por los viajeros. Entre estos ejemplos estuvieron: la pila realizada en 1852 para la propia ciudad de Ayacucho en su plaza principal, por el tallador local Juan Suárez (c. 1800-?), desafortunadamente de breve duración debido a la fragilidad de la piedra; las nueve esculturas monumentales para el Panteón de la ciudad atribuidas al escultor Luis Medina y otras cuatro en el jardín de la plaza urbana; las desconocidas obras de Juan Berrocal (c. 1793-1868),

66. Stasny, *Artes Populares*, op. cit., p. 168.

67. Bayly, op. cit., pp. 20-21; Stasny, op. cit., pp. 169 y ss.; Majluf; Wuffarden, op. cit., pp.109 y ss.

68. Majluf; Wuffarden, op. cit., p. 109.

todas de gran impacto en su época, aunque desaparecidas en la actualidad⁶⁹; y la multiplicación de cruces, lápidas funerarias grabadas en la piedra para marcar las tumbas, que mostraban los esfuerzos de los talladores por adaptarse a los requerimientos de la nueva etapa histórica, que finalmente les fue desfavorable.

Paulatinamente se abandonaron las antiguas técnicas del estofado y la encáustica y para facilitar la producción en tiempos adversos, la piedra se presentó en su blancura natural para luego, con la difusión de las anilinas y colorantes artificiales, adoptar estos productos químicos. Aunque a menor escala productiva y nivel de calidad, los talleres aún se mantenían activos a comienzos del siglo XX en los barrios artesanales del Carmen Alto, San Juan y Tenería, contándose en 1934 en la ciudad once escultores⁷⁰; y sus tallas se comercializaban también en algunas tiendas.

En el contexto de la revalorización del “arte colonial” y del creciente interés por las manifestaciones de la idiosincrasia popular que se iniciaron hacia los años 20 del siglo pasado y se afianzaron en los años 60 en los países del sur andino⁷¹, los objetos en piedra de Huamanga fueron en el Perú motivo de un renovado atractivo. Pero su recuperación no se daría desde la vertiente indigenista del nacionalismo, sino a partir de la valoración del componente hispánico de la cultura peruana, representada por la ensayista Mercedes Gallagher de Parks, la primera coleccionista sistemática de la talla en piedra de Huamanga, quien publicó también el primer ensayo sobre la materia, y cuyo interés sería continuado por su hijo Jaime Bayly Gallagher⁷². En 1960 se realizaba una exposición de piezas de piedra de Huamanga en el Museo de Arte de Lima y en 1967, tras un viaje a Ayacucho, Jaime Bayly publicaba su artículo, “La talla popular en Piedra de Huamanga”⁷³, republicado después, en 1981, como uno de los trabajos del libro *Arte Popular*. Fue el inicio de un conjunto de estudios sobre el particular, que culminan en la gran exposición de 1998 en el Museo de Arte de Lima curada por Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, autores también de los textos de su catálogo. Allí se estudia con detalle el origen y el complejo desarrollo de la escultura en piedra de Huamanga, descartando las interpretaciones que la han definido únicamente como un “arte popular”.

69. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, pp. 25-27.

70. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, pp. 34-35.

71. Cruz de Amenábar, Isabel; De la Taille, Alexandrine; Fuentes González, Alejandra, *Cerámica Perfumada de las monjas Clarisas. Desde Chile hacia el mundo. Oficio, terapéutica y consumo*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2019, pp. 190 y ss.

72. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, p. 37.

73. Majluf; Wuffarden, *op. cit.*, p. 59, nota 55.

Sin embargo, esta manifestación artística posee, sin duda, vertientes significativas en ese sentido. En el ámbito religioso, una de ellas ha perdurado desde el periodo virreinal hasta la actualidad, evidenciando tanto la continuidad como las transformaciones del devenir histórico, social y espiritual: se trata de las capillas de santero o tradicionales cajas de los imagineros ayacuchanos. Estos pequeños retablos portátiles, derivados de los altares transportables hispánicos utilizados en las misiones evangelizadoras, contienen imágenes religiosas de devoción y escenas de la Natividad. A partir del siglo XIX, comenzaron a incorporar también personajes típicos del imaginario popular andino, integrando así elementos locales a una tradición de origen colonial. Estas cajas, cuyo nombre se generalizó como “retablo”, recibieron también otras denominaciones según sus usuarios: retablillo, retabito portátil, altar portátil, caja de imaginero, capillita, urna, missa, missa mastay, demanda, abridero, limosnero y “cajón de San Marcos”, o “sanmarkos”, muy característico de la zona rural de Ayacucho⁷⁴. Se le asignaba este nombre por considerarse a los evangelistas San Marcos y San Lucas, cuyos símbolos son animales, protectores del ganado.

Primeramente estas cajas se elaboraron de madera policromada al modo tradicional y con un formato rectangular en horizontal, cuando se trataba de representar en su interior escenas, o vertical, para mostrar la figura de un santo. Su remate superior de medio punto evolucionó luego hacia la forma triangular o plana; se mantuvieron sus dos puertas abatibles por pequeñas tiras de cuero, como suelen mostrar también las imágenes virreinales articuladas en sus brazos. La piedra de Huamanga tallada se empleó originalmente para figurar a la Virgen María, Jesús y a los santos patronos, así como para mostrar a sus pies, en un nivel inferior, animales, escenas religiosas o ceremonias agrarias y campesinas. Ejecutadas en los talleres de Huamanga se comercializaban en tiendas y mercados y luego en las ferias, y a través de las rutas de los arrieros este género de retablos devino una forma característica de diversos pueblos de esa zona del sur andino a los que los lugareños concedieron según algunos estudiosos las funciones de ser “huacas”⁷⁵ –objetos sagrados que comunican con las deidades locales– o “aillas”⁷⁶ –amuleto que favorece la fecundidad del ganado–. Por su elaboración y funciones las piezas conservadas denotan efectivamente sus rasgos de objeto sincrético, que no obedece solamente al culto cristiano, sino también representa las pervivencias de creencias y prácticas andinas anteriores a la Conquista con

74. Macera, Pablo, “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay”. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Lima 2009; Macera, Pablo, “Los retablos de Joaquín López de Antay”. *Artesanías de América* N° 14 <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1510/1/Los%20Retablos%20de%20Joaquin%20Lopez%20Antay-Pablo%20Macera.pdf>

75. Stasny, “Retablos e Imaginería” en: *Artes Populares*, *op. cit.*, p. 154.

76. Luján, *op. cit.*, p. 88.

sus deidades, personajes, ritos de fertilidad y conjuros, que los arrieros hicieron circular entre los campesinos de la región. Desde mediados del siglo XIX los “cajones de San Marcos”, constituidos en una manifestación local, propia, y a pesar de las denuncias de las autoridades religiosas y civiles, llevaron estas devociones sincréticas hacia los arrabales de las ciudades y pueblos así como a zonas rurales a partir de la activación de la ganadería en los alrededores de la antigua Huamanga.

En las primeras décadas del siglo XX, la migración rural, la modernización y el empobrecimiento de artesanos provocaron la simplificación de los retablos andinos. Se abandonaron materiales tradicionales como la madera fina y el alabastro de Huamanga, sustituidos por pasta de maguey, papa o yeso moldeado, pintados con productos industriales. Para la década de 1940, los cajones de San Marcos habían desaparecido, aunque persistía la tradición de los retablos. Estos evolucionaron para representar, en dos niveles, escenas religiosas como nacimientos, calvarios y procesiones, junto a danzas y labores agrícolas. Esta transformación captó la atención de intelectuales indigenistas, que comenzaron a valorar estos objetos como expresión cultural del mundo andino en transformación. De acuerdo al nuevo gusto de los grupos urbanos a que estaban destinados, su iconografía fue perdiendo paulatinamente el sentido religioso para privilegiar relatos costumbristas, míticos o recreaciones de historias reales⁷⁷. Durante las décadas de 1980 y 1990, la talla en piedra de Huamanga casi desapareció debido a la violencia terrorista y el aislamiento de Ayacucho. Sin embargo, en el siglo XXI ha experimentado una notable recuperación, con cerca de un centenar de artistas y artesanos activos. En 2019, el Ministerio de Cultura del Perú declaró Patrimonio Cultural de la Nación los saberes, técnicas e iconografía vinculados a esta escultura en alabastro. Se reconoció su valor por una trayectoria de más de 400 años, su continuidad en las prácticas culturales y económicas de la región, y el talento de sus creadores. La declaratoria busca preservar esta expresión artística emblemática del patrimonio ayacuchano y nacional.

Las figuras en piedra de Huamanga de la colección Gandarillas reflejan una etapa de la antigua tradición de la talla en alabastro, desarrollada desde Egipto hasta la Europa medieval. Esta técnica encontró en España, a fines del Medievo, un nuevo impulso con influencias del norte europeo y se consolidó gracias al alabastro del valle del Ebro, convirtiéndose en una expresión artística y devocional propia. Su legado a América y en particular, al Virreinato del Perú a través de los conquistadores, quienes descubren con sorpresa en Ayacucho la belleza de esa piedra prístina, permiten un nuevo giro creativo y funcional a su trayectoria.

⁷⁷ Luján, *op. cit.*, p. 88; Stasny, *op. cit.*, p. 175; Majluf, Wuffarden, *op. cit.*, p. 146.

Labradas en relieve o de bulto, esta cadena de imágenes desplegadas en el tiempo y en el espacio acceden desde el centro neurálgico de este arte que fue Huamanga en el Perú virreinal, llevando su mensaje pastoral hacia distintas ciudades, pueblos y comarcas rurales del sur andino, alcanzando hasta Chile. Las acoge un público eclesiástico y civil en un principio de elite, ampliándose más adelante a los grupos burgueses y populares. Su pequeño formato y las posibilidades estéticas y representativas que brinda el material y la pericia de artistas y artesanos, las erigen en focos de una piedad doméstica, privada y personal, relacionada con ciertos patrones regionales y sus cultos. De forma latente y luego explícita, portan el mensaje de una religiosidad sincrética, como expresión de un mundo mestizo donde convivían fundidas o yuxtapuestas la cultura hispana y la nativa, en una de las manifestaciones más propias y de mayor riqueza del mundo andino, englobadas en el término “arte popular”, cuyas derivaciones y variantes se prolongan hasta la actualidad.

La belleza como criterio del arte cristiano

Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Facultad de Teología.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Introducción

La relación entre belleza y arte cristiano constituye uno de los temas más profundos y complejos de la estética teológica. Desde los primeros siglos del cristianismo, la Iglesia ha enfrentado el desafío de determinar cómo el arte puede servir auténticamente a la experiencia religiosa sin caer en la mera decoración o, peor aún, en la idolatría. Esta tensión encuentra su resolución más sofisticada en la tradición tomista, que establece la belleza como criterio fundamental del arte cristiano, no como ornamento superficial, sino como participación ontológica en la naturaleza misma de Dios.

La determinación de criterios objetivos para la evaluación del arte cristiano constituye un problema epistemológico complejo que ha generado tensiones persistentes entre autonomía artística y normatividad eclesial. La belleza, entendida según la sistematización de Tomás de Aquino, proporciona un criterio rector que trasciende tanto el subjetivismo estético como el dogmatismo estilístico.

El pensamiento teológico se ha articulado en torno a tres cuestiones fundamentales: ¿Cuáles son los fundamentos ontológicos de la belleza como criterio del arte cristiano según la tradición escolástica? ¿Cómo se ha desarrollado y articulado este criterio en el magisterio? ¿Qué implicaciones metodológicas se derivan para la evaluación y creación del arte sacro actual?

Las respuestas a estas interrogantes se estudiarán desde un enfoque evolutivo del concepto de belleza dentro de la historia de la teología.

I. La sistematización de Tomás de Aquino

1.1 Los fundamentos ontológicos de la belleza

La fundamentación teórica más sistemática de la estética cristiana encuentra su articulación en la obra de Santo Tomás de Aquino, quien establece la belleza (*pulchrum*) como trascendental del ser en correlación necesaria con la verdad (*verum*) y el bien (*bonum*). Esta tripartición no constituye una taxonomía conceptual arbitraria, sino que refleja la estructura ontológica fundamental de la realidad (Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad 1).

El análisis tomista identifica tres condiciones estructurales para la realización de la belleza: “*Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio... Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas*” (Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 39, a. 8). Esta formulación establece parámetros objetivos que trascienden la variabilidad cultural y las preferencias subjetivas, proporcionando un marco epistemológico para la evaluación estética sistemática.

La *integritas* opera como principio de completitud formal que requiere perfección estructural orgánica. En términos operacionales, esta condición se verifica cuando una obra logra expresar plenamente su contenido teológico específico sin elementos que contradigan o comprometan su unidad ontológica.

La *proportio* establece relaciones armónicas multidimensionales: internas (entre componentes estructurales), externas (entre obra y contexto receptor) y transcendentales (entre forma sensible y contenido espiritual). Esta proporción no constituye una formulación matemática rígida, sino una relacionalidad dinámica que facilita la aprehensión cognoscitiva del contenido trascendente.

La *claritas* constituye la luminosidad inteligible que manifiesta la forma sustancial, estableciendo la condición epistemológica fundamental: “*Pulchrum est quod visum placet*” (Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad 1). Esta claridad no implica simplificación reductiva, sino transparencia que permite la manifestación de la profundidad ontológica.

1.2 El fundamento cristológico del pensamiento tomista

La formulación tomista “*Pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filiis*” (Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 39, a. 8) establece una correlación ontológica específica entre la belleza y la Segunda Persona Trinitaria, proporcionando fundamentación cristológica a la estética cristiana. Esta correlación trasciende la analogía fenomenológica para constituir una participación ontológica real en la naturaleza divina.

El principio kenótico opera como paradigma estético fundamental: la manifestación de la gloria divina se realiza mediante el despojamiento y la simplicidad, no

mediante la ostentación formal. Esta dinámica kenótica establece que la belleza cristiana auténtica emerge de la transparencia que facilita la epifanía de lo sagrado, constituyendo el fundamento teológico de la “noble simplicidad” posteriormente sistematizada por el Concilio Vaticano II.

La belleza en el arte cristiano opera según el principio de participación ontológica: las obras no meramente representan realidades divinas, sino que participan efectivamente de la belleza de aquello que representan. Esta participación explica la capacidad formativa (no meramente informativa) del arte cristiano auténtico.

II. Desarrollo histórico-teológico del criterio estético

2.1 Período Patrístico: Fundamentación Teológica

El cristianismo primitivo heredó del judaísmo una hermenéutica iconoclasta basada en la prohibición bíblica de la idolatría. Sin embargo, el Concilio de Calcedonia (451 d.C.) transformó radicalmente esta perspectiva epistemológica. La visibilidad de Dios en Cristo legitimó teológicamente la representación de lo divino mediante formas sensibles.

Los Padres de la Iglesia desarrollaron progresivamente una teología de la imagen que estableció la distinción fundamental entre adoración (*latría*), reservada exclusivamente a Dios, y veneración (*dulia*), apropiada para las representaciones sagradas. Esta distinción teológica proporcionó el marco conceptual para el desarrollo de un arte específicamente cristiano.

El Concilio de Elvira (305-306 d.C.) estableció que “las imágenes no deben colocarse en las iglesias, para que no se conviertan en objetos de culto y adoración” (canon 36). San Juan Damasceno formula el principio hermenéutico fundamental: las imágenes sagradas no constituyen objetos de adoración *per se*, sino que visualizan la realidad espiritual que representan (Juan Damasceno, *De imaginibus*, I, 16). Esta “teología de la ventana” estableció la base teórica para un arte cristiano auténtico capaz de mediar efectivamente entre lo visible y lo invisible.

2.2 Síntesis Escolástica: Sistematización Teórica

La síntesis escolástica del siglo XIII proporcionó el marco teórico más desarrollado para la comprensión de la belleza como criterio del arte cristiano. La escuela franciscana, con San Buenaventura, enfatizó los aspectos simbólicos y contemplativos, mientras que la escuela dominicana desarrolló más sistemáticamente los aspectos ontológicos.

El arte gótico constituye la aplicación práctica más exitosa de estos principios teóricos. Las catedrales góticas materializan arquitectónicamente los tres criterios tomistas: la *integritas* se manifiesta en la unidad estructural orgánica que integra

todos los elementos constructivos; la *proportio* se expresa en las relaciones matemáticas que gobiernan tanto estructura como decoración; la *claritas* se actualiza en la luminosidad física que transforma el espacio en símbolo de la Jerusalén celestial.

2.3 Renacimiento: Tensión entre Humanismo y Trascendencia

El Renacimiento planteó desafíos epistemológicos al arte cristiano mediante la recuperación de ideales estéticos clásicos. La tensión entre humanismo y trascendencia exigió nuevas síntesis que mantuvieran la orientación teológica sin rechazar los desarrollos técnicos y conceptuales del período.

Esta época demostró que la maestría formal puede servir a la expresión del contenido teológico sin convertirse en un fin en sí mismo. La perfección técnica se integró auténticamente con la profundidad espiritual cristiana, manifestando la belleza como armonía entre forma y contenido, técnica y espiritualidad. El período renacentista estableció que la excelencia artística y la profundidad teológica no constituyen elementos antagónicos sino complementarios en la realización de la belleza cristiana.

2.4 El Barroco: Drama y Contemplación

El arte barroco, surgido en el contexto de la Contrarreforma, enfatizó los aspectos dramáticos y emotivos de la experiencia religiosa. Este período artístico desarrolló un lenguaje estético que privilegiaba la intensidad expresiva y el impacto emocional como medios para la comunicación de contenidos teológicos.

Los mejores exponentes del barroco cristiano mantuvieron el equilibrio entre efectismo y profundidad, entre drama y contemplación. La estética barroca demostró que la intensidad formal puede servir auténticamente al arte cristiano cuando se ordena hacia la comunicación de contenidos teológicos específicos. La belleza barroca no buscó la serenidad clásica, sino la conmoción que conduce a la conversión, estableciendo una nueva modalidad de manifestación de los criterios tomistas en el contexto de la sensibilidad contrarreformista.

III. El magisterio pontificio y el desarrollo del concepto de belleza

3.1 Pioneros de la Renovación: Pío XII y Pablo VI

La evolución del magisterio pontificio del siglo XX constituye un punto de inflexión metodológico en la relación entre Iglesia y arte contemporáneo. Pío XII, desde 1954, dirigía sistemáticamente grupos especializados sobre temas científicos y culturales, explicando la doctrina cristiana a la luz de desarrollos contemporáneos. Su apertura intelectual se extendió al ámbito artístico, promoviendo un diálogo renovado entre fe y cultura.

Pablo VI protagonizó el momento decisivo con el encuentro del 7 de mayo de 1964 en la Capilla Sixtina. En esta intervención magisterial, reformuló completamente la relación entre Iglesia y artistas: *Porque, como sabéis, nuestro ministerio consiste en predicar y hacer accesible y comprensible, es más, conmovedor, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación... vosotros sois maestros* (Pablo VI, 1964, n. 313).

La formulación más audaz estableció dependencia mutua: *Si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuceante e incierto y tendría que hacer un esfuerzo, diríamos, para hacerse artístico, o mejor para hacerse profético* (Pablo VI, 1964, n. 314). Esta declaración revolucionaria establece que la eficacia evangelizadora requiere colaboración artística.

3.2 Sistematización Antropológica: Juan Pablo II

Juan Pablo II desarrolló la reflexión más sistemática en su Carta a los artistas (1999), estableciendo una antropología teológica del artista. El documento, dirigido “a los que con apasionada entrega buscan nuevas ‘epifanías’ de la belleza”, reconoce la dignidad ontológica específica del artista:

Nadie mejor que vosotros, artistas, geniales constructores de belleza, puede intuir algo del pathos con el que Dios, en el alba de la creación, contempló la obra de sus manos (Juan Pablo II, 1999, n. 1). La Carta desarrolla una fenomenología de la experiencia artística que revela su dimensión trascendente: *Todos los artistas tienen en común la experiencia de la distancia insondable que existe entre la obra de sus manos, por lograda que sea, y la perfección fulgurante de la belleza percibida en el fervor del momento creativo* (Juan Pablo II, 1999, n. 1). Esta distancia no constituye limitación sino apertura: *El creyente no se maravilla de esto: sabe que por un momento se ha asomado al abismo de luz que tiene su fuente originaria en Dios* (Juan Pablo II, 1999, n. 1). La articulación de la belleza como vía teológica representa la contribución más significativa: *En cuanto búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio* (Juan Pablo II, 1999, n. 16).

3.3 Profundización Filosófica: Benedicto XVI

Benedicto XVI, en su encuentro con artistas (2009), profundizó la reflexión mediante la integración de insights de la estética moderna con la tradición cristiana. Su aproximación más filosófica articuló la diferencia crucial entre belleza auténtica y pseudo-belleza: *Se trata de una belleza seductora pero hipócrita, que vuelve a despertar el afán, la voluntad de poder, de poseer, de dominar al otro... La belleza auténtica, en cambio, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia el Otro* (Benedicto XVI, 2009). Su contribución original estableció la función liberadora de la belleza: *Si aceptamos que la belleza nos toque íntimamente, nos hiera, nos abra los ojos, redescubrimos la alegría*

de la visión, de la capacidad de captar el sentido profundo de nuestra existencia (Benedicto XVI, 2009). La conexión ontológica se formuló citando a Simone Weil: *En todo aquello que suscita en nosotros el sentimiento puro y auténtico de lo bello, está realmente la presencia de Dios. Hay casi una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuyo signo es la belleza* (Benedicto XVI, 2009).

3.4 El Carácter Profético de la Belleza: Francisco

Francisco introdujo dimensiones nuevas en el magisterio sobre arte y belleza: democratización y función profética. En sus intervenciones, especialmente el discurso del 23 de junio de 2023, desarrolló una estética de la justicia social. La distinción entre belleza auténtica y artificial es categórica: *Estáis llamados a huir del poder sugerente de esa presunta belleza artificial y superficial hoy difundida y muchas veces cómplice de los mecanismos económicos generadores de desigualdades* (Francisco, 2023). En contraste, propuso una belleza profética: *Como los profetas bíblicos, nos ponéis frente a cosas que a veces molestan, criticando los falsos mitos de hoy, los nuevos ídolos, los discursos banales* (Francisco, 2023). La dimensión comunitaria se enfatizó: *La belleza es capaz de crear comunión, porque une a Dios, al hombre y a la creación en una única sinfonía* (Francisco, 2022). La teología del Espíritu como fuente de belleza constituyó su aportación más original:

En teología los teólogos describen la paternidad de Dios, la filiación de Jesucristo, pero cuando se trata de describir el Espíritu Santo: el Espíritu Santo es armonía. Ipse harmonia est (Francisco, 2023).

3.5 Síntesis del Magisterio Pontificio

El desarrollo del magisterio pontificio sobre arte y belleza revela una evolución coherente que profundiza progresivamente la comprensión teológica de la experiencia estética. Desde la apertura inicial de Pío XII, pasando por la audacia de Pablo VI, la sistematización de Juan Pablo II, la profundización filosófica de Benedicto XVI, hasta la síntesis profética de Francisco, emerge una doctrina madura que integra estética, teología y compromiso social.

IV. El Concilio Vaticano II y la estética teológica contemporánea

La Constitución *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II establece que las obras de arte sacro “*por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios*” (Concilio Vaticano II, 1963, n. 122), ratificando la perspectiva tomista de participación ontológica. El criterio de “noble simplicidad” encuentra en diversas tradiciones artísticas cristianas realizaciones que demuestran la viabilidad práctica de estos principios.

El Concilio no propuso un nuevo criterio estético sino que actualizó los criterios tradicionales para las circunstancias contemporáneas. La “noble simplicidad” no es minimalismo reductivo sino una síntesis que elimina lo accesorio para intensificar lo esencial. Esta distinción es crucial para evitar interpretaciones empobrecedoras del magisterio conciliar.

4.1 Desarrollos Teológicos Contemporáneos

A) Hans Urs von Balthasar (1905-1988)

Balthasar representa la figura más influyente en la teología estética contemporánea. Su obra monumental *Gloria. Una estética teológica* constituye la sistematización más ambiciosa del siglo XX sobre la belleza como vía teológica fundamental. Balthasar desarrolló la tesis de que “la única ciencia que puede tener por objeto la trascendental belleza es la teología”, estableciendo que la belleza no es meramente un objeto de estudio para la teología, sino su método fundamental de acceso a la revelación divina. La propuesta balthasariana partió del reconocimiento de que: *Nuestra palabra inicial se llama belleza... La belleza palabra desinteresada, sin la cual no sabía entenderse a sí mismo el mundo antiguo, pero que se ha perdido sigilosamente y de puntillas del mundo moderno de los intereses* (Balthasar, 1985). Su metodología teológica estableció que la belleza es la primera palabra de la teología, refiriéndose a los trascendentales de la bondad y la verdad como “las dos hermanas gemelas de la belleza”.

B) David Bentley Hart

Hart es un filósofo y teólogo ortodoxo reconocido como “uno de los herederos del acercamiento eminentemente estético a la teología de Von Balthasar”. Hart desarrolló una ontología de la belleza particularmente profunda en sus reflexiones sobre la música de Bach. Hart afirmó que “Bach es el más grande de los teólogos cristianos, el testigo más inspirado del *ordo amoris* en el tejido de la existencia”, estableciendo que “nadie tan convincentemente demuestra que el infinito es belleza y la belleza es infinito”. Su contribución teológica fundamental radicó en articular que: *La belleza es el sorprendente recordatorio, incluso para aquellos sumergidos en la superstición del materialismo, de que aquellos que ven la realidad en términos puramente mecanicistas no ven el mundo real, sino sólo su sombra* (Hart, 2003). Hart desarrolló una teología trinitaria de la belleza donde identificó en la música de Bach “una especie de vida trinitaria, de administración consustancial de las funciones de creación y preservación del cosmos”.

C) Bruno Forte

Forte es teólogo y arzobispo de Chieti-Vasto, autor de “*En el umbral de la Belleza. Por una estética teológica*”. Su contribución se centró en el desarrollo de una estética trinitaria que conecta la belleza divina con la experiencia pastoral contemporánea. Forte desarrolló extensamente el concepto de “*via pulchritudinis*” y recorrió la

teología de San Agustín y Santo Tomás de Aquino, junto con las contribuciones de Kierkegaard, Dostoievsky, Von Balthasar y Evdokimov. Su metodología integró la reflexión teológica sistemática con la aplicación pastoral, mostrando cómo la belleza opera como vía evangelizadora en el contexto eclesial contemporáneo. Su enfoque se centró en la pregunta: *¿Bajo qué forma se presenta y se capta la belleza lo cristiano? Hay que ir al núcleo, que es la muerte y resurrección de Cristo, misterio de amor divino que llega al abajamiento total* (kénosis, Flp 2, 7) (Forte, 2006).

D) Richard Viladesau

Viladesau es “uno de los maestros del campo de la estética teológica” y profesor de Fordham University, especializado en “teología filosófica, en particular la cuestión de cómo conocemos a Dios”. Su obra “*Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*” constituye una contribución sistemática fundamental al campo. Viladesau desarrolló “una teología trascendental de la estética” donde encontró que “la belleza no es solo una perfección sino un trascendental. Cualquier instancia de belleza, rectamente percibida y rectamente entendida, puede verse que implica cosas divinamente bellas también”. Su metodología examinó la revelación cristiana en relación con “tres dimensiones interconectadas de lo ‘estético’: la cognición humana como sentimiento e imaginación; el reino de lo bello; y las artes”.

Los teólogos contemporáneos han desarrollado múltiples aproximaciones al estudio de la belleza como criterio del arte cristiano, cada uno aportando perspectivas específicas que enriquecen la comprensión global del fenómeno. Balthasar refundó la estética teológica como método; Hart desarrolló la ontología de la belleza; Forte articuló pastoral y sistemática; Viladesau proporcionó rigor epistemológico. Estas contribuciones demuestran la vitalidad y relevancia continua de la reflexión sobre la belleza en el contexto teológico contemporáneo, confirmando que los criterios tomistas mantienen su vigencia cuando se articulan creativamente con las sensibilidades y desafíos actuales.

Conclusión

La belleza como criterio del arte cristiano no constituye un ornamento opcional sino una exigencia ontológica fundamental. Los criterios tomistas de *integritas*, *proportio* y *claritas* proporcionan un marco teórico sólido para la creación y evaluación del arte sacro que trasciende las limitaciones culturales y temporales. La historia del arte cristiano demuestra que estos criterios pueden generar síntesis estéticas auténticas en contextos culturales específicos sin perder su universalidad principal. La realización de la “noble simplicidad” en diversas tradiciones evidencia la continuidad entre sistematización medieval y orientaciones contemporáneas.

El arte cristiano contemporáneo encuentra en estos principios no una limitación sino una liberación: la libertad de crear belleza auténtica que participe realmente de la belleza divina. Esta participación ontológica convierte al arte cristiano en mediación efectiva entre lo visible y lo invisible, entre lo temporal y lo eterno.

La belleza así entendida no es escape de la realidad sino encuentro con la Realidad fundamental. El arte cristiano que realiza auténticamente los criterios de belleza teológica no solo deleita sino que transforma, no solo informa sino que forma, no solo representa sino que presenta la presencia misma de lo sagrado.

En última instancia, la belleza como criterio del arte cristiano establece que la experiencia estética auténtica es, simultáneamente, experiencia teológica. Esta identificación no reduce la belleza a instrumentalidad sino que revela su dimensión teofánica: en la belleza auténtica, Dios se hace presente de modo específico e irreemplazable. El arte cristiano que realiza esta belleza cumple así su vocación más profunda: ser epifanía de lo divino en formas sensibles, revelación de la gloria que trasciende toda comprensión pero se hace accesible a la contemplación amorosa.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Aquino, T. de. (1265-1273). *Summa Theologiae*. Marietti.

Benedicto XVI. (2009, 21 de noviembre). Encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina. *L'Osservatore Romano*. https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html

Concilio Vaticano II. (1963, 4 de diciembre). Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia. AAS 56 (1964) 97-138.

Francisco. (2022, 17 de febrero). Discurso a los miembros de la Asociación “Diaconie de la Beauté”. *L'Osservatore Romano*. <https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2022/february/documents/20220217-diaconie-beaute.html>

Francisco. (2023, 23 de junio). Discurso a los artistas participantes en el encuentro organizado con motivo del 50 aniversario de la inauguración de la colección de Arte Moderno de los Museos Vaticanos. *L'Osservatore Romano*. <https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2023/june/documents/20230623-artisti.html>

Juan Pablo II. (1999, 4 de abril). Carta a los artistas. AAS 91 (1999) 1155-1172. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

Juan Damasceno. (s. VIII). *De imaginibus* (Sobre las imágenes sagradas). *Patrología Griega* 94.

Pablo VI. (1964, 7 de mayo). Alocución durante la “Misa de los artistas” en la Capilla Sixtina. *Insegnamenti di Paolo VI*, II (1964), 311-316.

Pablo VI. (1965, 8 de diciembre). Mensaje a los artistas al clausurar el Concilio Vaticano II. AAS 58 (1966) 12-13.

Fuentes secundarias

Balthasar, H. U. von. (1985-1989). *Gloria. Una estética teológica* (7 vols.). Encuentro.

Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. University of Chicago Press.

Forte, B. (2006). *A porta da beleza: Por uma estética teológica*. Idéias & Letras.

Hart, D. B. (2003). *The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth*. Eerdmans.

Kitzinger, E. (1977). *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*. Harvard University Press.

Labrada, M. A. (2005). *La belleza que salva. Comentarios a la carta a los artistas de Juan Pablo II*. Rialp.

McGrath, A. E. (2013). *Christian Theology: An Introduction*. Wiley-Blackwell.

Panofsky, E. (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism*. Archabbey Press.

Pontificio Consejo de la Cultura. (2006). *La Via Pulchritudinis: Camino privilegiado de evangelización y de diálogo*. Libreria Editrice Vaticana.

Viladesau, R. (1999). *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*. Oxford University Press.

Las imágenes, un encuentro con la belleza de lo santo

Javier Barros, Pbro.

Facultad de Teología.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sólo Dios es santo.

Así lo pone de manifiesto la *lex orandi* de la Iglesia cuando entona en cada solemnidad el himno de los ángeles: «Porque sólo tú eres santo, sólo tú Señor, sólo tú altísimo, Jesucristo, con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén»¹. Por cierto, aquél que es «tres veces santo», es dueño de una naturaleza única y exclusiva. Una que hizo descalzarse al patriarca al ver la zarza ardiente, y escuchar la voz divina: «No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra sagrada» (Ex 3,5). Una que hizo exclamar al profeta con temor y temblor al presenciar la alabanza divina: «¡Ay de mí, que estoy perdido!» (Is 6,5).

Ahora bien, este resplandor de luz inaccesible, este «misterio mantenido en secreto durante siglos eternos» (Rm 16,25), en cuyo umbral los místicos experimentan la «música callada y la soledad sonora», es, sin embargo, origen de todas las virtudes, y tiene la iniciativa de llamar a toda creatura a esa misma santidad. Así lo registra tanto la fe del Israel bíblico como la de la primera comunidad cristiana cuando escucha: «Sean santos, pues yo soy santo» (Lv 11,45; Mt 5,48).

Hay aquí una nueva manera de entender lo sagrado y lo santo, ahora ya no tanto como aquello que está inexpugnablemente separado de nosotros, sino más bien, como aquello que, sin dejar la trascendencia, es capaz de mostrarse e invitar a las creaturas a entrar en su Misterio. Lo santo se hace asequible y es aquel elemento del mundo que ha llegado a ser por iniciativa divina pertenencia suya².

1. Misal Romano, *Gloria in excelsis Deo*.

2. J. Ries (Coord), *Tratado de antropología de lo sagrado 1. Los orígenes del homo religiosus* (1995). J. Ries, *Lo sagrado en la historia de la humanidad* (2014).

Es la revelación bíblica la que dice: «Ahora, pues, si de veras escuchan mi voz y guardan mi alianza, ustedes serán mi propiedad personal entre todos los pueblos, porque mía es toda la tierra; serán para mí un reino de sacerdotes y una nación santa» (Ex 19,4-6). El signo definitivo de esa posibilidad se verificó de una vez y para siempre en la persona de Jesucristo (Hch 3,14), cuando la santidad de Dios se hizo perceptible a los oídos, la vista y el tacto de los discípulos (1 Jn 1,1- 2).

De ahí que en la Plegaria eucarística de la santa Misa se aluda al Señor como «la fuente de toda santidad», ese manantial cuyo rocío cubre los dones del pan y del vino y logra abrazar a toda la Iglesia, llevándola «a su perfección por la caridad»³. Desde luego, Dios no cesará de llamar a todos a la perfección, como rezan las anáforas del Misal: «No dejas de alentarnos a tener una vida más plena», y «no dejas de congregar a todos los hombres a la unidad»⁴.

En ese contexto se ubican los santos, hombres y mujeres, ancianos, jóvenes y niños, que impactados por la gracia divina respondieron a ella con la oblación heroica de sus vidas. La santidad que ellos encarnan no los exilia del género humano, antes bien, arrastra lo humano a su plenitud. No sorprende, por lo tanto, que, en medio de las vicisitudes humanas, el resto de los mortales recordemos sus vidas, admiremos sus hechos, los tratemos como amigos, los veneremos de acuerdo con la tradición de la Iglesia, intentemos con esfuerzo imitar sus virtudes e «imploremos piadosamente –como enseña el último concilio– el auxilio de su intercesión»⁵.

Forma parte también de esa tradición el deseo que los cristianos han tenido en todas las épocas de representar materialmente a los santos. Pese a la interdicción divina según la cual Israel no debía representar visiblemente ni a Dios, a quien nadie ha visto jamás, ni a ninguna de sus creaturas, según nos lo refiere el Pentateuco (cf. Ex 20,4), lo cierto es que los cristianos sí lo hicieron. Ya el papa Gregorio Magno a fines del siglo V enseñaba que «lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar; en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen lo que no saben leer»⁶.

3. Misal Romano, *Plegaria eucarística II*.

4. Misal Romano, *Plegaria eucarística de la reconciliación I*; ídem, *Plegaria eucarística para diversas circunstancias, I*.

5. Conc. Vat. II, *Lumen Gentium*, 50.

6. Gregorio Magno, *Epistola XIII Ad Serenum massiliensem episcopum* (PL 77, 1128 C).

El fundamento teológico para justificar la imagen de culto será fruto de una acuciosa exploración tanto intelectual como pastoral –desgraciadamente, nada pacífica– que duró muchos años y que llevó al enfrentamiento entre quienes aceptaron las imágenes y quienes la rechazaron. La historia del dogma no podrá olvidar al respecto el aporte de Juan Damasceno, quien abogó por el culto a las imágenes de los santos basándose en la decisión divina de llevar a cabo la encarnación, pues Cristo es «la imagen de Dios invisible» (Col 1,15). Y escribió: «Si tú has comprendido que lo incorpóral se hace hombre por ti, es evidente, que tú puedes ejecutar su imagen humana. Pues lo Invisible se ha hecho visible tomando carne, tú puedes fabricar la imagen de lo que se ha visto..., grabada pues sobre la madera y presentado a la contemplación él ha querido llegar a ser visible»⁷.

Años más tarde el segundo concilio de Nicea (787), sancionó positivamente el culto a las imágenes, evitando la acusación de idolatría, al distinguir con sutileza una diferencia fundamental entre el culto absoluto dirigido a Dios, lo que la teología llama «culto de latría», y la justa veneración a los santos, que la tradición de la Iglesia llamará culto relativo de «dulía». Por la primera, el ser humano se reconoce como creatura ante el Creador, y lo adora; por la otra, en cambio, el ser humano tributa honor y veneración a la Virgen María, a los ángeles o a los santos. En sus imágenes, los cristianos adoran o veneran no la imagen, sino su prototipo, la persona misma ya *in patria*, es decir, en la gloria.

Santo Tomás de Aquino, comentado las sentencias de Pedro Lombardo, afirmará que son tres las causas que justifican la presencia de las imágenes. En primer lugar, para realizar la instrucción del pueblo sencillo; también para hacer presente constantemente a nuestra contemplación la historia de la salvación; y finalmente, para recordar el amor de Dios y los ejemplos de los santos, lo cual mueve a la devoción⁸.

Cuando don Pedro de Valdivia puso en las alforjas de su cabalgadura la imagen de su patrona en Extremadura, Nuestra Señora del Socorro, traía consigo en el imaginario de su conciencia algo de todo esto. Pero algo importante había sucedido antes y que marcaría la fe de los cristianos de las Indias. Durante la última parte de la Edad Media había nacido una piedad nueva, un devocionalismo desgajado de la acción litúrgica, que consistía en un trato más íntimo y emotivo con la dimensión humana de Cristo, una conversación más cercana y amable con la Virgen María, a quien ahora se invocaba como «Nuestra Señora», y también

con los otros santos a quienes quizá más que antes –porque esto siempre había existido– se les imploraba su protección, en medio de las durezas de la vida, el infortunio, la enfermedad o la muerte⁹. No faltaría tampoco el «do ut des», tan propio de la religiosidad más ancestral, ese comercio con lo divino expresado en la manda, el voto, para alcanzar la salvación, el perdón o el alivio ante las desgracias y calamidades.

Pero la religiosidad del Chile hispánico estuvo informada por la contrarreforma, lo que quizá morigeraría la deriva exclusivamente privada que iba tomando la religiosidad. El calendario litúrgico reformado depuró la hagiografía que otrora adolecía de relatos legendarios y milagrosos, retornando al criterio gregoriano del «*nomen, locus et dies*», y a juzgar por los vestigios, concentrará la devoción en los santos que fueron más próximos al Misterio de la Encarnación, sin perjuicio de la devoción a los santos fundadores de las órdenes que se avecindaron aquí.

Con todo, la piedad del barroco que se desarrollará después parece haber estado marcada por una relación sentimental con el Misterio. Para ello transformará el espacio litúrgico en una «fiesta para los ojos», en una expresión plástica impactante de la gloria definitiva de la que participan ya los santos, al servicio de la cual los artistas y artesanos pondrán en acto lo mejor de sus recursos. Estamos ya lejos de la preeminencia del sentido del oído, muy lejos del axioma paulino «*fides ex auditu*» (Rm 10,17). Ahora, el sentido importante es el de la vista. Quizá no se podía acceder a la comunión eucarística con frecuencia, pero se podía ver todos los días la hostia consagrada y expuesta en la custodia que, en día señalado, recorría triunfalmente las calles de la ciudad.

La belleza lograda por el buen oficio de los artistas que plasmaban los misterios de Cristo y las hazañas de los santos en grandes telas, esculturas de madera o marfil, o en nacimientos, se convertía en un servicio invaluable a la catequesis y a la evangelización, un polo de atracción para la fe de todo el pueblo, además de asegurar cierto conocimiento de la doctrina y un afianzamiento de la devoción. Todo ello operaba en las almas de los fieles implacablemente, quienes expresaban públicamente su devoción en las solemnes fiestas religiosas o en las secretas oraciones personales, donde fluía un afecto sincero a estos compañeros del más allá.

Las pequeñas imágenes que se colocaban en los altares de las iglesias o en los oratorios privados manifestaban la cercanía de lo divino en medio de las penurias de la vida. Su belleza, lograda por el oficio esmerado de los

7. Juan Damasceno, *Oratio apologetica prior adversus eos qui sacras imagines abjiunt*, 8 (PG 94, 1240 A).

8. Cf. Santo Tomás de Aquino, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*.

9. Marcel Metzger, *Storia della liturgia. Le grandi tappe* (2014) 178.

artistas se convertía en un anticipo y una promesa de una vida libre de las tribulaciones de la vida. Y al alcance de unas manos que querían ver y tocar, contemplar y besar.

Seguramente ya no sea esa necesidad la que nos haga posar nuestra mirada en estas imágenes santas que los museos nos devuelven al presente. El cientificismo ha inundado casi todos los intersticios del pensamiento contemporáneo pretendiendo acabar con el Misterio, como si éste fuera su enemigo. Tras la embestida del desencantamiento del mundo (Weber), ¿qué nos queda? Quizá –solo quizá, porque tampoco de esto podemos estar seguros–, quizá nos quede la belleza; esa que es llamada provocativa, potente reclamo a nuestra atención, fina oposición al prosaísmo de cada día. Esa belleza puede seguir siendo el silencioso testimonio de la existencia de un mundo mejor que el nuestro, que corresponde y al mismo tiempo sobrepasa todas las expectativas del corazón del ser humano. Puede ser también la inminencia de una revelación, que está esperando ser develada. Cuando la imagen sagrada vuelva a ser no solo el objeto de nuestra mirada, sino que haga que seamos nosotros los que nos sintamos mirados por ella, la historia será distinta. Mientras tanto, aquí están estas imágenes esperando volver a circular por la vida, y formar parte de la fiesta terrena que está en comunión con la del cielo.



La representación de temas relacionados con la Pasión de Cristo en piedra de Huamanga, especialmente El Calvario y el Descendimiento de la Cruz, constituye una de las características más destacadas de esta singular talla en alabastro de los Andes del Sur. Inspirado en la escultura quiteña en madera policromada, este conjunto refleja la profunda religiosidad local y destaca por su calidad técnica y expresiva. La escena del Calvario presenta cuatro figuras distribuidas en tres niveles sobre una base que imita el jaspe. Cristo, de proporciones realistas, aparece exánime en la cruz, con heridas visibles y regueros de sangre en su cuerpo. Una cuerda dorada anuda su paño de pureza, añadiendo un toque de elegancia a su figura doliente. La cruz, de caoba, lleva en su parte superior una lámina de plata con la inscripción “INRI”. A su alrededor, la Virgen María, San Juan y la Magdalena observan con expresiones de profundo dolor. Sus rostros delicados, vestiduras doradas y aureolas florales destacan sobre el fondo claro del alabastro. La pureza del material, influenciada por el neoclasicismo, suaviza la policromía, otorgando a la escena un aire de recogimiento y belleza serena, reflejo del arte devocional andino.

CALVARIO

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada; madera y metal.



DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Esta iconografía, una de las más frecuentes y conmovedoras en la escultura ayacuchana, representa algunos de los mayores logros del arte en piedra de Huamanga. La profunda religiosidad de sus habitantes y la solemne celebración de la Semana Santa impulsaron el desarrollo de escenas de la Pasión y Muerte de Cristo. El alabastro andino, por su fineza y ductilidad, permitió a los talladores no solo crear figuras individuales, sino complejas composiciones con múltiples personajes, pese a su reducido formato. En esta obra se representa el Descendimiento de Cristo: José de Arimatea lo sostiene desde lo alto, mientras al pie de la cruz lo acompañan la Virgen María, san Juan Evangelista y María Magdalena. La principal fuente visual de estas escenas fue el libro *Evangelicae Historiae Imagines* (1593), del jesuita Jerónimo Nadal, ampliamente difundido en el Virreinato. También influyó el famoso “Descendimiento de la Cruz” de Rubens, grabado por Lucas Vorstermann en Amberes. A partir de estos modelos, los escultores huamanguinos crearon versiones propias, con diagonales marcadas, figuras torsionadas, cabezas y cuerpos que emergen del plano y vacíos que dinamizan la escena, resolviendo con maestría las exigencias técnicas del alabastro y dotando a la obra de gran fuerza expresiva.



RELIEVE DE LA INMACULADA CON SUS SÍMBOLOS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.

Siglo XVIII, segundo/tercer tercio.

Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Los motivos marianos son también asiduamente representados por los talladores de Huamanga, en particular la Inmaculada Concepción, de candente defensa para la Iglesia y la monarquía hispánica que llevaba la delantera doctrinal abogando ante Roma por su proclamación como dogma. Delicadamente ejecutada y con exquisitos detalles alusivos a su iconografía, ornamentos y policromía, las figuritas de María llevan su modélica imagen de nueva Eva, libre de pecado, especialmente a las mujeres. La más antigua de estas imágenes es una excelente pieza en relieve policromada y dorada, de la mejor época de la escultura de Huamanga, el siglo XVIII, que la muestra rodeada de sus atributos lauretanos colocados verticalmente, con el sol y la luna antropomorfizados como sello de su iconografía en el arte virreinal. Rematan la composición, en la parte superior, la imagen de Dios Padre en un rompimiento de gloria circundado de cabezas de querubines, y en su parte inferior, la luna en cuarto menguante con el demonio vencido a sus pies.



INMACULADA CONCEPCIÓN

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.

Siglo XIX, segundo/tercer tercio.

Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



INMACULADA CONCEPCIÓN

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.

Siglo XIX, segundo/tercer tercio.

Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Posteriormente, del siglo XIX, aunque denotan la ascendencia del Rococó en los artistas de Huamanga, son otras dos figuras de la Inmaculada en la Colección Gandarillas. Una de ellas sigue las pautas de la escultura en madera y denota el influjo europeo en su factura y en sus coloraciones apasteladas. La otra, cubierta con viva policromía, destaca por su frontalidad y su acento local, no obstante el énfasis en el movimiento de sus vestimentas y cabellos, que reflejan la prolongada inspiración de estos talladores en motivos ornamentales como roleos, volutas y cartelas rizadas del estilo Rococó.



INMACULADA CONCEPCIÓN CON EL NIÑO JESÚS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, tercer tercio.

Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Atípica es esta imagen más tardía de la Inmaculada, pues su iconografía ha perdido los cánones ortodoxos –María aparece con el Niño– para destacar particularmente detalles ornamentales de la naturaleza como flores y hojas que tachonan su gran corona, la aureola del Niño y la base vegetal calada a sus pies rematada en la parte inferior central en una cabeza de querubín.



VIRGEN ¿DE LA ANUNCIACIÓN?

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.

Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.

Difícilmente definible resulta la iconografía de esta imagen de la Virgen María por la escasez de atributos que presenta. El escultor ha buscado la sencillez y sobriedad que se relaciona al estilo neoclásico y presenta una delicada figura de rostro muy joven, con su cabeza cubierta de velo, los ojos bajos, vestida de sencilla túnica de pliegues verticales, relevando así la blancura de la piedra realzada por los detalles en dorado. Sus brazos abiertos, el aire inocente y humilde de María, así como la cabeza de querubín en el frente de la base, aludirían a una Virgen de la Anunciación.



VIRGEN MARÍA ARRODILLADA EN ORACIÓN

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio – Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



SAN JOSÉ ARRODILLADO EN ACTITUD DE VENERACIÓN

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio – Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

La difusión de la piedad privada en torno a las figuras de pequeño formato de los Nacimientos también se expresa en este particular material que constituye la piedra de Huamanga. Por lo general con solo tres figuras en un comienzo, durante el siglo XIX y en especial durante el siglo XX, se agregaron personajes costumbristas y populares. En talla de bulto completo, la imagen de la Virgen María, de proporciones esbeltas y un rostro pequeño, se hinca para venerar a su Hijo con ambas manos sobre el pecho, dirigiendo hacia Él su mirada. La cubre un traje delicadamente polícromo: manto azul oscuro tachonado de rombos dorados, túnica crema con motivos brocateados en oro, camisa verde y oro con los bordes de las mangas rojas y velo a líneas rojas y verdes. San José, de rostro barbado, se hinca sobre la rodilla derecha y la pierna izquierda flechada, mientras lleva su mano al pecho en actitud de adoración. Los intensos colores de su túnica y manto –verde y rojo– se realzan asimismo con motivos de rombos dorados, que otorgan unidad a ambas figuras.

En ocasiones, los conjuntos navideños de los siglos XVIII y XIX muestran la figura del Niño Jesús de ejecución en época posterior, e incluso de tamaño mayor, debido a su pronto deterioro a efectos de la delicadeza y fragilidad del material; puede incluir aditamentos y un diminuto ajuar de tela como muestra esta imagen. Desnudo y recostado, con su mano derecha sobre el oído y la izquierda en el muslo, Cristo Niño, con sólo restos de policromía, denota la calidad y color del material, la finura del grano y la extraordinaria blancura de este alabastro andino. Como ciertas esculturas funerarias yacentes de época medieval, reposa sobre una caja-sepulcro en miniatura, metáfora visual de su Muerte y Resurrección.



NIÑO JESÚS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer/segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada; textilera y encaje.



La expresión quechua-hispana “Niño rumi” o “Niño de piedra” para denominar al alabastro andino de las canteras de Huamanga, refiere a las innumerables esculturas de Jesús recién nacido o de poca edad que concentraron la ejecución de esta imaginería religiosa, ampliamente difundida por el Virreinato del Perú y regiones adyacentes. Desnudo, recostado sobre su espalda y con las piernas flectadas, como si iniciase un movimiento, Jesús destaca aquí por la vivacidad de su actitud; los brazos semi abiertos, queriendo comunicarse, sugieren al Dios hombre, que da acogida al mundo y a todos los seres en la proyección de una redentora bendición.

NIÑO JESÚS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y encerada.



REY MAGO BALTASAR MONTADO EN UN ELEFANTE

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.

La Adoración de los Tres Reyes Magos, parte infaltable de los envíos de imágenes en alabastro andino desde Huamanga hacia otros puntos del virreinato, alcanza rasgos genuinos en las representaciones, imaginarias, de los animales sobre los que cabalgan, especialmente elefantes y camellos, no vistos por los artífices. La figura del rey negro Baltasar, perteneciente al cortejo que llega a adorar a Jesús en Belén, lleva la ofrenda de mirra en un cofre y porta báculo. Su atuendo consta de sombrero con corona, capa de armiño, pantalones y botas; cabalga sobre un elefante blanco. Tratado a la encáustica, técnica que consiste en cubrir la piedra con una ligera capa de cera fundida al fuego, esta imagen logra un aspecto exótico, cuyo colorido recuerda a los marfiles orientales que arribaban con frecuencia al Perú a través del Pacífico sur desde el siglo XVII.



VIRGEN MARÍA ARRODILLADA EN ORACIÓN

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.

Las figuras religiosas en piedra del Huamanga como esta de la Virgen María arrodillada, que gira el cuerpo y junta las manos para adorar a su Hijo, experimentan a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX las influencias del estilo Rococó, que conlleva un gran desarrollo para las artes decorativas y las tallas en formato reducido. Los modelos de la imaginería en marfil procedente de Filipinas –las Indias Orientales, territorio también de la corona española unido al Virreinato del Perú y a Chile por un activo comercio–, y las menudas porcelanas de “biscuit” en pasta blanca, depuradas de policromía, inciden en el gusto de los artistas de Huamanga que optan por realzar la belleza limpia del material finamente pulido y con tratamiento a la encáustica en esta imagen, destacando solo pequeños detalles de color como los cabellos y las vestiduras con bordes, cintas y cordones dorados.



VIRGEN MARÍA CON EL NIÑO EN LA HUIDA A EGIPTO

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

La Huida a Egipto es un entrañable tema para los escultores de Huamanga que los inspira en una bella realización como ésta, con la Virgen sobre un burro, dando de mamar a su Hijo –motivo infrecuente en el arte virreinal– tocada por sombrero de ala ancha como los de los campesinos andinos; y San José, con morral, sombrero y sandalias para el largo y difícil viaje, viste manto, identificado en los Andes con el poncho. Ambas imágenes con las vestiduras ribeteadas en oro, muestran el acento costumbrista y local de los escultores de Huamanga que, a comienzos del siglo XIX, experimenta un giro distanciándose de la policromía barroca.



SAN JOSÉ CON MORRAL EN LA HUIDA A EGIPTO

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



SAN JOSÉ

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, tercer tercio - Siglo XX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

La figura de san José, padre terrenal de Jesús, ha sido una fuente constante de inspiración para los escultores de Huamanga, quienes la representaron con notable frecuencia junto al Niño en diversas actitudes, edades y vestimentas. Estas imágenes, talladas en piedra de Huamanga policromada y dorada, reflejan diferentes etapas del desarrollo artístico local. A pesar de su formato compacto, mantienen la clara identificación del santo, aunque presentan variaciones en los rasgos faciales y en los atuendos, más sobrios que los de la escultura en madera o tela encolada. En una de las piezas analizadas, san José aparece de pie, con túnica verde, capa roja decorada con brocados dorados y calzado negro. La policromía típica de estas obras se aplicaba sobre la base clara del alabastro usando pigmentos al óleo. Sin embargo, desde el siglo XIX, el uso del color se redujo a detalles dorados, afectando la simbología cromática tradicional. En las tallas más recientes, san José se vuelve menos reconocible para los devotos, debido a una estilización que alarga las proporciones y emplea ornamentos influenciados por modelos foráneos, perdiéndose así el sello distintivo de la tradición huamanguina que caracterizaba sus representaciones más tempranas y populares.

SAN JUAN BAUTISTA

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada y policromada.

San Juan Bautista, patrono de la ciudad fundada bajo su nombre, San Juan de la Frontera de Huamanga, y de las ovejas, es frecuentemente invocado a través de figuras individuales a veces de factura rústica, como esta pieza que lo presenta con sus vestimentas de ermitaño llevando como atributo el cordero. Su esquemático tallado y tostada policromía carente de dorado, muestra la asimilación popular de su iconografía. La pieza sólo está trabajada en su frente y lleva la parte posterior plana, a fin de ser adosada o colocada dentro de un nicho. De rostro barbado, cabello largo y negro, presenta un color tostado de la piel inusual en un santo, pero que se adecúa al relato evangélico que lo sitúa haciendo penitencia y predicando al aire libre, en un áspero y caluroso desierto. Sostiene sus atributos más característicos; en su mano derecha el báculo cruciforme del caminante, portavoz del Evangelio, y en la izquierda un libro y el cordero que alude a su muerte en sacrificio, ya que fue decapitado por orden de Herodes y su mujer Herodías. La imagen reposa sobre una base troncocónica con dos corderos tallados en el frente.





¿SAN ESTEBAN? ¿SAN JUAN APÓSTOL?

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.

La pérdida de los atributos iconográficos de esta imagen no permite identificar con certeza al santo representado. Su aspecto físico guarda semejanza con San Juan Evangelista, que estaría mirando a Cristo Crucificado a los pies del Calvario. No obstante, su mano derecha con la palma hacia arriba sostiene un elemento, ajeno a la iconografía del evangelista, que se asemeja a una base con un conjunto de cuerpos sólidos encima. Podría tratarse del plato con piedras que singulariza en ocasiones la iconografía de San Esteban, junto a la palma del martirio –que falta por pérdida de la mano izquierda de la figura–. Este diácono y protomártir, cuya historia se narra en los Hechos de los Apóstoles, muere lapidado. Es una hermosa escultura en el gusto de transición del neoclásico al romanticismo, realizada por el color blanco marfileño del tratamiento a la encáustica y la delicadeza del material. Con la cabeza volcada hacia atrás y expresión de arrobó, el santo luce túnica hasta la rodilla y capa con borde dorado. Va descalzo y sus pies se posan sobre una base hexagonal hueca que no corresponde a la figura. Probablemente formó parte de una “Alegoría a los cinco continentes”, pues en su parte superior frontal lleva la inscripción “OCSANIA”.



RELIEVE DE SAN AGUSTÍN CON SUS ATRIBUTOS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, segundo/tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Entre las órdenes religiosas establecidas en la ciudad de Huamanga en época virreinal, también estuvieron los agustinos, cuyo patrono San Agustín de Hipona, sería venerado a través de imágenes como este interesante y logrado relieve, ejecutado durante el siglo XVIII, periodo de apogeo de la escultura en piedra de Huamanga. La rica composición y los múltiples elementos alusivos al santo constituyen una verdadera síntesis iconográfica de sus aportes a la teología y espiritualidad cristianas. En la mano derecha lleva el báculo del obispado de Hipona, del cual fue titular, en la izquierda el corazón, símbolo de su amor a Cristo, encontrado tras haber practicado el paganismo; a ese mismo costado una mesa baja con tapete cubierta de libros, muestra su calidad de prolífico escritor sagrado y a la derecha, en la parte inferior de la placa, un angelito con un reloj es señal de su filosofía de la historia y de la fugacidad de la vida terrena. La imagen está realizada a partir de un grabado no identificado, pues difiere composítivamente de las difundidas estampas que realizaron Maarten de Vos (1532–1603) y Hieronymus Wierix (1553–1619).



SAN FRANCISCO DE ASÍS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer/segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada, encerada y dorada.

Patrono de los animales, San Francisco de Asís, un santo muy popular en los Andes del sur, donde se multiplicaron los templos y conventos de la orden desde el siglo XVI, muestra en esta imagen un giro hacia el influjo del neoclasicismo, que mitiga el ascetismo barroco y acentúa la calidad exquisita del material así como el uso del dorado. De rostro anguloso, destaca su barba bífida, rasgo frecuente en la representación del poverello de Asís. Viste hábito de pliegues amplios y holgados con borde inferior y cingulo dorados; este último, muestra los tres nudos, en significación de las tres prescripciones de la orden: pobreza, obediencia y castidad; y es el único de sus atributos que se conserva en esta imagen. Posa sus pies descalzos sobre una base-pedestal poligonal, con decoración de roleos y florones dorados.



SAN ANTONIO DE PADUA CON EL NIÑO JESÚS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer/segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

San Antonio de Padua, protector andino de los animales de carga y de los arrieros –figuras esenciales en las regiones montañosas–, inspiró numerosas tallas en piedra de Huamanga, donde suele aparecer con el Niño Jesús. Estas dos representaciones reflejan la evolución de la imaginería devocional en Ayacucho durante el siglo XIX. La primera imagen, influida aún por el neoclasicismo, muestra al santo de pie, con hábito franciscano, cingulo, tonsura, lirio en la mano derecha y en la izquierda un libro sobre el cual se posa el Niño Jesús, quien sostiene el orbe. La base troncocónica presenta en su cara frontal una flor tropical con hojas triangulares y, a un lado, la escena del “milagro de la mula”, episodio eucarístico frecuentemente representado en el arte virreinal peruano. La segunda talla, realizada en tres cuartos de bulto y pensada para ser adosada a un muro, evidencia una ejecución más tardía. La frontalidad de la figura y la estereotipación de sus formas son indicios de este cambio. San Antonio aparece de cuerpo entero, con halo circular, hábito franciscano con detalles rojos y dorados, rosario al cinto y sandalias. Sostiene al Niño, quien lo mira mientras lleva un paño punteado y dos rosas rojas en la mano izquierda.



SAN ANTONIO DE PADUA CON NIÑO JESÚS

Escultor de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, segundo/tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada, encerada y dorada.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Alabastro andino, piedad en piedra huamanga

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

2 de septiembre de 2025
al 10 de enero de 2026

Rector
Juan Carlos de la Llera M.

Prorrectora
Mariane Krause J.

Vicerrector de
Comunicaciones
Eduardo Arriagada C.

Directora de
Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Curadora de la
Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Producción
Mariana Milos M.

Asistente de
producción
Astrid Muñoz G.

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Rodrigo Álvarez G.
Javier Barros, Pbro.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Dirección de Marca
y Diseño Corporativo

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Karin Piwonka B.
Loreto Carvajal I.

Conservación y
limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

Mediación
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Vicerrectoría de Comunicaciones y
Extensión Cultural
Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56) 95504 6546 – 95504 6572

Fundación
Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com
Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante