

ALBERTO MARTÍN ISIDORO (UBACyT F 434)

Como otros temas de larga data en la iconografía cristiana, el *Bautismo de Cristo* recibe una infusión de nuevas ideas a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Las obras del Collao que se considerarán en este escrito son herederas de este momento histórico en distinto grado: la obra de Bernardo Bitti en la iglesia de San Juan Bautista de Juli y tres pinturas anónimas de las iglesias de San Pedro de Ácora - pintura mural -, Santiago de Pomata y San Pedro de Juli - copia interpretada de la de Bitti -. Todas, sean de estilo contramanierista o barroco, comparten las búsquedas postridentinas, es decir, la composición es de fácil comprensión - sencillez, claridad, austeridad -¹, el concepto de *decorum*² es insoslayable³ y, están pensadas para conmover incentivando la piedad⁴. Estas características en común se dan bajo un aglutinante que es el fin último de la imagen postridentina claramente definido en el Concilio: el servir para la instrucción en cuestiones de fe y no ser un mero instrumento de placer estético⁵.

En estas obras el tema principal - esto es, Cristo siendo bautizado por Juan Bautista con la simultánea revelación de la Trinidad - está claramente situado sobre el eje central compositivo, en primer plano, a diferencia de lo que sucedía en composiciones de la *maniera* propiamente dicha - por ejemplo, el óleo de Tintoretto

¹ "... que no se advierta nada desordenado o dispuesto de cualquier modo y confusamente ..." GARRIGA, Joaquín (ed.) *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. p. 348.

² Concepto de decorum, ver GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.*

³ "... que no se advierta [...] nada que sea profano o deshonesto ..." GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.* p. 348. "... en el uso de las imágenes, sea eliminada toda vergonzante ganancia, y sea evitada, en fin, toda lascivia, de modo que no se pinten ni adornen imágenes de belleza provocativa ..." GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.* p. 348. "... el honor que se tributa a las imágenes van dirigidos a los prototipos que ellas representan, de tal modo que, a través de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos la cabeza y nos prosternamos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza presentan. GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.* p. 347.

⁴ "... y asimismo se obtienen grandes frutos de todas las sagradas imágenes, no sólo porque se recuerdan al pueblo los beneficios y dones que ha recibido a través de Jesucristo, sino también por los milagros realizados por Dios a través de los santos y sus saludables ejemplos son puestos bajo los ojos de los fieles, a fin de que por ellos den gracias a Dios y conformen su vida y costumbres a imitación de los santos, y sean estimulados a adorar y amar a Dios y a practicar la piedad." GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.* pp. 347-348.

⁵ "... a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresadas en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de fe ..." GARRIGA, Joaquín (ed.) *Op Cit.* p. 347.

sobre la pared de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, el fresco de Jacopino del Conte en el Oratorio de San Giovanni Decollato de Roma o el óleo de Cornelis van Haarlem del Museo del Louvre - en las que el uso de esquemas compositivos en diagonal tendía a ordenar asimétricamente la escena. Los elementos secundarios son desplazados a un segundo plano o eliminados; esto último en particular sucede en dos de las obras anónimas, la de Ácora y la de Pomata, si se compara las fuentes grabadas en que se basan con las modificaciones introducidas en la reelaboración andina. Se abandona igualmente el recurso a formas complejas como la *serpentinata*, habitual en la *maniera*, para presentar las figuras - como la de Cristo - privilegiando la visión de perfil o la frontal. Es decir, se eliminan las disposiciones espaciales irracionales, se dejan de lado las extravagancias decorativas y las reglas clásicas cobran nueva vigencia reduciendo al mínimo las ambigüedades y la complejidad compositivas.

El *decorum* está presente en lo referido no sólo al desnudo sino también en la adecuación de la representación a la finalidad - fidelidad al modelo basado en la ortodoxia doctrinal -. El desnudo, si se hace una cronología partiendo de la pintura de Bitti (1585-1590/1) como la más antigua de este estudio, va restringiéndose cada vez más en su uso avanzando en el tiempo a causa de la hostilidad postridentina. En Bitti, se observa aún a Cristo con un paño de pudor - no muy estrecho - a diferencia de las pinturas de Ácora y Pomata en donde aparecen ya recursos del siglo XVII⁶ un ceñidor con una gran *écharpe* o una túnica, respectivamente. Mientras que en la pintura dieciochesca de la Matriz de Juli, inspirada en la de Bitti, aunque Cristo mantiene el mismo paño de pudor, se ven paños volados ocultando el sexo de los ángeles del rompimiento de gloria, entre otros detalles. En cuanto a la adecuación de la representación al modelo de lo que debe ser un bautismo del Señor, donde cualquier licencia artística no debe generar interferencia oscureciendo el esquema básico, es precisa la referencia de los evangelios canónicos para luego considerar las obras. Según dichos evangelios, además de los personajes del tema principal, cabía la posibilidad de que apareciera el pueblo bautizándose⁷, cosa que la pintura italiana del siglo XV había tomado como excusa para desarrollar el estudio del cuerpo desnudo, aunque todo el

⁶ Cfr. MÂLE, Émile. *L'art reliquex après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin de XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres.* Paris, Librairie Armand Colin, 1932. p. 261.

⁷ "Y aconteció que, como todo el pueblo se bautizaba, también Jesús fue bautizado y orando el cielo se abrió" Lc 3, 21.

conjunto conformaba un único suceso⁸. Por otra parte, durante la *maniera*, se ve en la presencia de estos personajes del pueblo una posibilidad de mostrar hábiles extravagancias como complicados escorzos y garbosas posturas o artificiosos decorativismos. Sin embargo, la existencia de los ángeles oficiando de diáconos en el plano terrestre no se explica por referencias textuales en los evangelios canónicos o apócrifos sino a través de las costumbres litúrgicas del momento.⁹ Por ello, cualquier otro elemento debería ser considerarlo como una licencia que no se ajusta al fin: si bien no aleja a la obra forzosamente de los postulados postconciliares, introduce ciertas libertades a modo de detalles anecdóticos que los pintores eventualmente empleaban para dar más riqueza y variedad al conjunto sin interferir en la lectura del tema primordial.

Para conmover incentivando la piedad, se explota en este tema iconográfico el concepto del ejemplo de la humildad de Cristo manifiesto en sus gestos: leve inclinación de la cabeza, manos sobre el pecho o genuflexión. Teológicamente, se considera ahora el bautismo de Cristo como un misterio de humildad¹⁰ no sólo porque Éste se rebaja voluntariamente¹¹ sino también porque este acto es el comienzo de la vida pública y, por ende, la aceptación de la voluntad del Padre y su destino terrenal.

La presencia de estos postulados postridentinos se hace clara en las transformaciones que evidencia la comparación de las obras estudiadas con sus fuentes de inspiración.

⁸ Cfr. STRZYGOWSKI, Josef. *Iconographie der Taufe Christi*. München, Theodor Riedel, 1885. pp. 67-68.

⁹ Cfr. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. p. 310.

¹⁰ Cfr. MÂLE, Émile. *Op Cit.* p. 260.

¹¹ Juan bautizaba en señal de penitencia, de confesión de pecados Mt 3,6-7 Mt 21,25 Mc 1,4-5 Lc 3,3 Jn 1,28 Ac 19,3-4

El Bautismo de Cristo de Bernardo Bitti, iglesia de San Juan Bautista de Juli

En la iglesia de San Juan Bautista de Juli - actualmente, museo - se conserva este *Bautismo de Cristo* atribuido con fundamento al hermano Bernardo Bitti, una de las



Bernardo Bitti. *Bautismo de Cristo*. 1585-1590/1. Iglesia de San Juan, Juli.

obras más interesantes de la pintura colonial de la zona - sobre todo, por el gran dinamismo - y que, como razonablemente suponen Mesa y Gisbert, puede haber sido la imagen principal del altar mayor.¹² Su estructura compositiva y varios de sus detalles están inspirados en un grabado de Cornelis Cort (c1533-1578)¹³ de 1575 realizado, a su vez, sobre composiciones previas de Francesco Salviati (1510-



Cornelis Cort. *Bautismo de Cristo*. Siglo XVI, Wallraf Richartz Museum - Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inventario N°5615, Colonia.

1563). De dicho grabado hay dos versiones de otros autores: un grabado idéntico de Egidius Sadeler¹⁴ (1570-1629) con pequeñas variaciones estilísticas y un dibujo de Marten de Vos (c1532-1603)¹⁵ con un tratamiento más contrastado y, en algunos sectores, más sintético. No se sabe cuál de estas fuentes sirvió de inspiración al hermano Bitti para su pintura¹⁶, pero, indudablemente su versión del tema está apoyada en esta serie¹⁷: en el registro superior, de un modo evidente, mientras que en la escena terrenal parecen intervenir otros modelos; la figura de Cristo está totalmente alejada de la *serpentinata* manierista y, el San Juan Bautista, de perfil y con la pierna más alejada del observador

¹² MESA, José de y GISBERT, Teresa. *El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre el Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005. p. 63. Actualmente, se halla en la nave del evangelio frente a la puerta de entrada lateral formando parte de un friso de grandes pinturas enmarcadas con una compleja ornamentación dorada.

¹³ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. 5615.

¹⁴ Colonia, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. 35025.

¹⁵ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett.

¹⁶ Es poco probable corresponder como fuente del óleo de Bitti algún grabado de Marten de Vos a causa de dichas simplificaciones compositivas que distancian a ambas obras.

¹⁷ En relación a las composiciones de Jacopin del Conte - Oratorio de San Giovanni Decollato - y las obras de Vasari - cuadro de Nápoles y dibujo del Louvre - planteadas como antecedentes de esta pintura de Bitti en MESA, José de y GISBERT, Teresa, 2005, *Op. Cit.* p. 63., no sería posible considerarlas como tales pues no habría coincidencias tipológicas.

levantada, anuncia la fórmula que será común en el siglo siguiente - por ejemplo, en las versiones de Guido Reni (1575-1642) o de Domenico Tintoretto (1560 - 1635)¹⁸ -. Ambas figuras enfrentadas y con impulso contrapuesto parecen ir al encuentro. Es un esquema diferente al utilizado habitualmente en el siglo XVI y que por su dinamismo recuerda el grabado de 1581 de Annibale Carracci (1560-1609) de la *Grafische Sammlung Albertina* de Viena.

Tanto en el grabado de Cort como en la pintura de Bitti el mundo terrestre y el celeste aparecen relacionados entre sí por el Espíritu Santo, representado como paloma; Dios Padre es una grandiosa figura olímpica en vuelo transportado por ángeles, siguiendo la tipología creada por Miguel Ángel (1475-1564) en el techo de la Sixtina y, hay una iconografía novedosa impuesta por Salviati que es la presencia de los ángeles flanqueando tanto a Cristo como a San Juan¹⁹.

Sin embargo, la obra de Bitti introduce ciertas diferencias formales - más allá de las estilísticas -, con el grabado de Cort. El conjunto de Dios Padre y los ángeles en el rompimiento de gloria tiene una formulación menos compacta²⁰ y sólo algunos de los ángeles mantienen la misma ubicación. Esto hace que todo el primer plano del firmamento se pueble de estos seres, alejándose de la idea más relacional de Miguel Ángel, restando compacidad tridimensional al grupo y, sobre todo, debilitando, al dispersarlo, la fuerte unidad estructural en 'X' que Cort establece entre el grupo



Annibale Carracci. *Bautismo de Cristo*. 1581, Grafische Sammlung Albertina, Viena.

celestial y el terrenal y, que se refuerza por un tratamiento más claroscuro en el dibujo de Martin de Vos. La paloma está rebatida afirmando su forma más pregnante. Los ángeles que flanquean a los protagonistas no tienen alas, además su número es mayor ya

¹⁸ Actualmente, esta obra de Tintoretto - hijo - se encuentra en la Iglesia Arciprestal de San Cassiano del Meschio, comuna de Cordignano, Veneto. La fechación de la pintura estaría entre fines del XVI y principios del XVII; GRUPPO ARCHEOLOGICO DI CORDIGNANO E DALLA PARROCCHIA DI SANTA MARIA ASSUNTA E SAN CASSIANO. *L'Arcipretale di San Cassiano del Meschio*.

¹⁹ Cfr. HUIDOBRO, Concha e GONZÁLEZ, Irene. *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*. Madrid, Electa, 2001. p. 55.

²⁰ Formulación ya presente en el *Bautismo de Cristo* - Pinacoteca Vaticana - de Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575).

que los que están al servicio de Cristo son tres - simbolizando las jerarquías angélicas²¹ -. En cuanto a la resolución del paisaje, hay grandes diferencias, pues está más desarrollado acentuando la temática: los primeros planos, dos *coulisses* con vegetación enmarcan la escena del bautismo²² y, luego, se pierde el Jordán, de modo coherente y



Johan Wierix. *Bautismo de Cristo*. Siglo XVI, Musée du Louvre, Collection Rothschild, N° de inventario: INV11535LR.

progresivo, en un paisaje montañoso. Los personajes principales, que son introducidos en primer plano en el curso del río, unen a los dos grupos situados uno hacia cada orilla. La línea de horizonte separa nítidamente este universo terreno del cielo, hecho que el cromatismo de la pintura enfatiza en relación a los grabados quebrando la monolítica composición europea. Con todo, como se dijo anteriormente, la disparidad mayor está tanto en la figura de Jesucristo avanzando en oración como la de Juan, cuya forma de hacer la ablución arrojando el agua directamente desde la oquedad de su mano²³ aparece no sólo en ejemplares flamencos como el grabado de Johan Wierix (c1549-c1618) de la colección Rothschild del Museo del Louvre sino también en obras españolas como en la pintura de Navarrete el Mudo (1526-1579), del Museo del Prado, de 1567, del que Bitti puede haber tenido noticias durante su paso por España y en el que también se usa la fórmula del Dios Padre olímpico.

²¹ Cfr. RÉAU, Louis. *Op. Cit.* p. 310.

²² Datos menores del paisaje como la piedra que sobresale del río, que Cristo utiliza para acercarse a Juan, también interactúan narrativamente con la temática y no están presentes en el grabado de Cort. Por otra parte, la cruz en el lecho del Jordán cercano a dicha piedra es un tópico iconográfico no relacionado con esta idea de interacción entre la composición del paisaje y la escena. "Según Strzygowski, se trataría de un presagio de la Crucifixión." *Ibidem.* p. 311.

²³ Cfr. STRZYGOWSKI, Josef. *Op Cit.* p. 68.

Desde lo estilístico, sin embargo, vincular la obra de Bitti exclusivamente al grabado de Cort sería forzar el análisis. Pues, por ejemplo, el aporte de Salviati parece



Hendrick van den Broeck, *Bautismo de Cristo*. Siglo XVI, colección privada.

hacerse presente - de modo muy indirecto - a través de la relación del cuerpo de Cristo con el Bautismo de Hendrick van den Broeck (1519-1597)²⁴, a su vez, inspirado en un grabado anónimo del siglo XVI - perteneciente al área de Calcografía del *Istituto Nazionale per la Grafica* -, que posiblemente sea una derivación de Rossi de' Francesco, es decir, Salviati.

Al no tener datos ciertos de la formación de Bitti, es necesario, por un lado, evitar las asociaciones de prestigio



Anónimo. *Bautismo de Cristo*, Siglo XVI, Instituto Nazionale per la Grafica-Calcografía, Roma.

en el ámbito manierista y, por el otro, buscar en cada obra influencias detectables a partir del estilo y los datos disponibles, teniendo en cuenta que el arte devocional del tardío *Cinquecento* se caracteriza por cierto eclecticismo estilístico²⁵. En este sentido, numerosas influencias se cruzan en la obra de Bitti. No se extenderá aquí el análisis, pero se puede considerar: en las facciones de los ángeles las estilizaciones de Parmigianino (1503-1540)²⁶ y de Michelangelo Carducci (1535-1574); en la influencia en los rostros de Cristo, del Bautista y de Dios Padre a Girolamo Muziano (1532-1592); y, a Jacopo Zucchi (c1540-1596)²⁷ y a El Greco (1541-1614) en el tratamiento de los paños y el color, donde predominan rosas, azules, amarillos y ocre en gamas de gran frialdad. En

²⁴ Obra perteneciente a una colección privada que salió a la venta hace unos años y se la atribuye a este pintor por una inscripción que se encuentra abajo a la derecha que reza "PHENRICUS.F".

²⁵ BAILEY, Gavin Alexander. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome, 1565-1610*. Toronto, University of Toronto Press, 2003. p. 4.

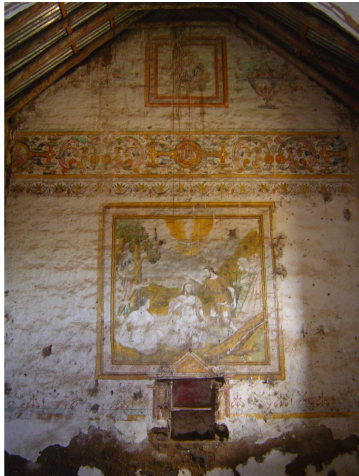
²⁶ Esta conexión estilística ya es planteada en MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962. p. 44., aunque no se la considera un contacto estrecho.

²⁷ Cfr. SORIA, Martín J. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956. p. 71. Cfr. ESTRABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La influencia italiana en la pintura virreinal." p. 117. En BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989.

síntesis, la obra de Bitti funde diversas fuentes de inspiración buscando un equilibrio ligado a los postulados postridentinos: claridad, *decorum* y conmover incentivando la piedad se dan en medidas equivalentes.

El bautismo de Cristo, iglesia de San Pedro de Ácora

El segundo caso de estudio es el *Bautismo de Cristo* pintado en los muros del bautisterio de la iglesia de San Pedro de Ácora. La datación de la obra es, lo más



Anónimo. *Bautismo de Cristo*. Principio del XVII, Iglesia de San Pedro, Ácora.

probable, posterior a la fecha de finalización de la construcción de la iglesia, esto es, hacia 1610 o poco después. El bautisterio fue reparado o parcialmente rehecho²⁸, quizá, luego de los daños producidos por la rebelión de 1780-81 pero afortunadamente este hecho no implicó la pérdida de las pinturas.

La pintura está ubicada sobre la pared opuesta a la puerta de ingreso simulando ser un gran cuadro en *trompe l'œil* cuyo falso marco finge estar colgado. Encima, corre un friso que alterna cartelas y grutescos y, sobre éste, en el sector superior otra pintura enmarcada y muy deteriorada con Dios Padre sosteniendo el orbe crucífero que observa la escena flanqueado por dos vasos desbordantes de frutas y flores. En las paredes laterales se continúan las guardas y motivos decorativos; además, hay otro cuadro fingido, de carácter ingenuo y en muy mal estado, a la derecha del *Bautismo*, representando el sacramento de los santos óleos: un sacerdote asistido por tres diáconos indígenas dando la extremaunción a un moribundo y una figura femenina en oración - podría ser un donante o, acaso, la esposa del moribundo -.



Aegidius Sadeler II. *Bautismo de Cristo*. 1590, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (Baja Sajonia).

²⁸ GUTIÉRREZ, Ramón *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1978. p. 289.

El *Bautismo* de Ácora deriva de un grabado de Aegidius Sadeler II (1570-1629) perteneciente a su serie llamada *Salus Generis Humani* que consistía en doce planchas sobre la vida y pasión de Cristo para un libro de emblemas homónimo. Este libro fue publicado en c1590 dedicado al archiduque Fernando II de Ausburgo, conde del Tirol. La zona central de las láminas grabadas por Sadeler fue dibujada por Hans von Aachen (1552-1615) mientras que los bordes reproducen emblemas del *Missale Romanum* iluminado por Joris Hoefnagel (1542-c1600).²⁹

La versión de Ácora está invertida, lo que seguramente significa que fue tomada de una copia de la matriz del grabado original copiado sin invertir - ya que si se graba la plancha tal como se ve el modelo, la imagen final aparece invertida al imprimirla, lo que ocurría comúnmente -. Por otra parte, la transposición a la pintura mural muestra rasgos postridentinos, particularmente, la tendencia a la simplificación. Se tomó para la representación sólo la zona central del grabado y, sobre todo, se consideraron los personajes de los primeros planos. Al excluir el marco iluminado por Hoefnagel, se omitió la frase dispuesta en el sector central superior que reza, *hic est filius meus dilectus in quo mihi coplacui*³⁰, es decir, las palabras que según el pasaje bíblico Dios Padre pronunció al producirse el bautismo de Cristo. Pero, esta omisión es subsanada por la presencia del cuadro de Dios Padre en la parte superior. Algo extraño de justificar es la eliminación selectiva del motivo iconográfico del hacha hundida en un tronco de un árbol³¹ que ilustra las palabras de Juan predicando sobre el Juicio del Último Día³², ya que se mantuvo el tronco como un elemento del paisaje anulando la idea del simbolismo, tal vez, considerado oscuro o complejamente accesorio o ignorado.

²⁹ Cfr. BARTSCH, Adam von y STRAUSS, Walter L. *The illustrated Bartsch. Volumen 72, Parte 1*. New York, Abaris Books, 1978. p. 29.

³⁰ Este es mi hijo amado en quien me he complacido.

³¹ Cfr. RÉAU, Louis. *Op. Cit.* p. 311.

³² Mt 3, 10, Lucas, 3, 9.

El Bautismo de Cristo, iglesia de Santiago de Pomata

Este óleo, ubicado en un nicho poco profundo del baptisterio, deriva de un grabado de Albrecht Schmid (c1667-1744). La fuente gráfica está concebida, por una



Anónimo. *Bautismo de Cristo*. Siglo XVIII. Iglesia de Santiago, Pomata.

parte, como una copia interpretada del grabado del *Bautismo de Cristo* de Claude Duflos (1665-1727) siguiendo una pintura de 1667 de Pierre Mignard (1612-1695) conservada en la iglesia de Saint-Jean de Troyes - Francia - y por otra, haciendo un agregado particular tomando del *Bautismo de Cristo* de Hans von Aachen (1552-1615) un



Albrecht Schmid. *Bautismo de Cristo*. Fines del siglo XVII - primera mitad del XVIII, Libro de Bautismo de la Parroquia de Affing.

grupo de tres personajes en *repoussoir*. El grabado de Schmid habría que fecharlo entre fines de XVII - en 1694, se hizo maestro³³ - y la primera mitad del XVIII.

Posiblemente, la pintura de Pomata sea una versión o copia ingenua de otra obra presente en la zona y se la podría situar en el siglo XVIII, aunque es extraño que no se la haya enumerado en los inventarios de 1773, 1785, 1786, 1800 y 1836.

En relación al grabado, se han realizado una serie de cambios tendientes a la preeminencia del *decorum*, 'vistiendo' la figura de Cristo con una túnica y siguiendo la iconografía implantada para este tema en el siglo XVII. Por otra parte, se ha remplazado el desarrollado paisaje de fondo por escuetas referencias espaciales y la presencia de ángeles inexistentes en el grabado.

³³ ALEXANDER, Dorothy. *The German Single-leaf Woodcut, 1600-1700: A Pictorial Catalogue*. New York, Abaris Books, 1977. p. 469.

La copia del Bautismo de Bitti, iglesia de San Pedro de Juli

El último de los bautismos que se tratará es una copia del cuadro de Bitti que se analizó en primer término. En el relevamiento llevado a cabo en agosto de 2002 por el Instituto Nacional de Cultura (INC) en la Matriz de Juli se catalogó esta pintura como anónima, de escuela cuzqueña del siglo XVIII.³⁴ Sin embargo, considerando que aparece mencionada en el inventario de 1767 en su lugar actual en el baptisterio como "un lienzo de tres varas y arqueado"³⁵ y que es conocida la existencia de talleres de artistas actuantes en Juli - que incluso vendían sus



Anónimo. *Bautismo de Cristo*. Siglo XVIII. Iglesia Matriz, Juli.

obras en la región -, parece razonable pensar en una copia del taller local de la prestigiada obra de Bitti de la iglesia de San Juan Bautista. Es un testimonio de la capitalización de la herencia del jesuita italiano en el Collao y el reconocimiento del valor atribuido a la obra como modelo.

Como es común en la pintura colonial andina, la copia tiende a un equilibrio simétrico en la disposición de los personajes, en este caso, gracias al agregado de un ángel más acompañando a Juan. Por otra parte, el desarrollo del paisaje, de carácter flamenco y andino - alusiones al paraíso del Antisuyo cristianizado³⁶ -, con sus múltiples anécdotas, desvían parcialmente la atención del tema principal. Es curioso, en este sentido, la representación en escala jerárquica de dos pequeñas barcas con una serie de personajes en ellas; posiblemente, no sólo funcionen como una especie de referencia identitaria a las actividades en el Titicaca - como sucede en el Bautismo de Catca (Cuzco)³⁷ - sino también esté vinculada a la escena de la pesca de Pedro. Por otra parte, el *decorum* como la adecuación de la representación a la finalidad sufre en este

³⁴ Relevamiento Instituto Nacional de Cultura - Región Puno, 2002 (inédito). Medidas: 258 cm de alto x 473 cm de ancho y 10 cm de fondo. Destaco el valioso trabajo de relevamiento llevado adelante por el INC sobre el patrimonio colonial y agradezco la información que con generosidad me proporcionó para este escrito.

³⁵ GUTIÉRREZ, Ramón. *Op Cit.* p. 338.

³⁶ GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural, 2008. pp. 150-181.

³⁷ GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Editorial Gisbert y Cia, 2008. rep. 88.

desarrollo del paisaje un cierto descuido, pero, al introducir el bagaje mitológico e identitario andino, se potencia la variable emocional que busca infundir la piedad en la conducta del fiel.

CONCLUSIÓN

Como lo manifiesta la presencia de varios bautismos en las iglesias de Chucuito, la temática requería una difusión especial. Esto se explica teniendo en cuenta el papel de este sacramento en el proceso de cristianización de los indígenas. Por otra parte y, según se ha mostrado a lo largo del trabajo, los pintores dedicados a producir estas obras emplearon, como era corriente, modelos del tema producidos en Europa y difundidos mediante grabados. Se aprovechaba así la *inventio* - esto es, la diagramación de composiciones modélicas que ilustran un tema - proveniente de los centros de creación artística, adaptándola a las necesidades, gustos y posibilidades locales. El hecho de que artistas de buena formación, como Bitti, emplearan estos modelos, no debe sorprender, ya que era una manera de concebir la producción de imágenes aceptada y practicada aún por los grandes maestros europeos, si bien la utilización de grabados u obras de referencia en el jesuita se da de un modo más libre y variado que en las otras obras estudiadas. Como ocurre en el *Bautismo* de Ácora, estas versiones resultaban a veces invertidas a lo largo del proceso y sufrían igualmente los cambios derivados tanto de las limitaciones del ejecutor como de las exigencias a la representación por razones de política artística eclesiástica. En este sentido, la temática del bautismo de Cristo en la zona muestra, como se ha planteado, cierto influjo de los postulados postridentinos - claridad, *decorum*, emocionalismo - que se dan en medida diversa en cada autor. En todas las obras analizadas es común la tendencia a la claridad a partir de alterar o simplificar las fuentes, así como la evolución hacia una restricción cada vez mayor del uso del desnudo. Por último, no habría que dejar de prestar atención a la fuerza homogeneizante de las ideas postconciliares en los múltiples modelos iconográficos, compositivos y estilísticos a los que tuvo acceso esta zona cultural para representar un tema ineludiblemente presente en cada iglesia y vital a la doctrina como lo es el sacramento del bautismo.