

Los colores de los pachas en la Virgen del Cetro de Bernardo Bitti

GABRIELA BENNER

Recibido: 26/05/2020

Aceptado: 30/06/2020

RESUMEN

El interés por la difusión del culto a la Virgen María en territorios americanos fue uno de los objetivos principales de la Compañía de Jesús en el siglo XVI. El uso de las artes plásticas en territorio peruano tuvo una función evangelizadora y espiritual desde el punto de vista jesuita y con ese fin fueron usadas diversas técnicas plásticas. Este ensayo quiere presentar la idea de la posible recepción de una obra de Bernardo Bitti entre el público local, tomando en cuenta la cosmovisión andina. ¿Qué percepción pudieron tener los colores en la valoración de los personajes de la Virgen y el Niño Jesús? Para esclarecer esta pregunta nos centramos en una pintura denominada *La Virgen del cetro* que se encuentra en el Museo Pedro de Osma de Lima y en el uso de tres colores, enfatizando el rojo.

Palabras Clave: *Bernardo Bitti, iconografía virreinal, color inca, hanan pacha, uku pacha.*

INTRODUCCIÓN

¿Acaso el arte del pintor jesuita Bernardo Bitti sirvió como agente conector de lo que pervivía acerca de las creencias de los mundos del *hanan pacha* y el *uku pacha* entre los habitantes del Perú del siglo XVI? De ser así, ¿qué colores usados por Bitti podrían haber tenido este efecto, incluso sin la intención directa del artista?

Bernardo Bitti fue un pintor jesuita, nacido en Camerino (Italia), en 1548. Fue enviado al virreinato del Perú a finales del siglo XVI para

colaborar con la misión evangelizadora de la Compañía de Jesús en América. Su misión principal sería traducir los preceptos de su Orden y algunos temas de la Contrarreforma en sus lienzos, la mayoría de ellos de gran formato. Desde su llegada hasta su muerte en 1610, Bitti desarrolló una prolífica carrera en los treinta y cinco años de su ejercicio, y viajó por diferentes zonas del Perú y de América, entre ellas Cusco, Lima, Arequipa y Juli. Es considerado uno de los artistas que ejerció mayor influencia entre los pintores locales de su tiempo y aún más allá de este. Irwin (2019) ha sostenido que las obras de Bitti sirvieron principalmente para lograr establecer la presencia europea y cristiana en los territorios peruanos. La mayoría de sus obras representan a Jesús y a la Virgen María.

No proponemos aquí resaltar el uso del color por parte del artista en su intención evangelizadora o espiritual en la era postridentina, sino más bien tratar de observar el posible efecto de recepción de la obra *La Virgen del cetro* entre los habitantes que pudieran haberla visto más allá de la intención artística original. Para este fin, no hemos querido enfocarnos en los modelos que sirvieron para desarrollar esta pintura en particular, aunque a manera de referencia hay que señalar que Elena Amerio ha mencionado que se basó en un grabado de Alberto Durerro, específicamente *la Virgen de la Media Luna con cetro y corona estrellada*, fechado en 1516 y que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Museo Pedro de Osma, 2020).

LOS COLORES DEL HANAN PACHA

En 1596 un artista misionero jesuita, Demócrito Bernardo Bitti, realizaría una obra en pequeño formato titulada *La Virgen del cetro* que habría sido ejecutada para que sirviese como documento pedagógico para un público de fieles cristianos existentes y en poten-

cia, es decir, jesuitas. En primer lugar, quienes incorporarían la imagen en los Ejercicios Espirituales de la Compañía y, en segundo lugar, los habitantes locales, un público que formaba parte del esfuerzo evangelizador jesuita en los territorios andinos, lo que incluía el uso proselitista de las artes plásticas. En los tiempos de la creación de la obra y aun en años posteriores, la misma ha podido ejercer una poderosa influencia en los habitantes andinos, poseedores de una cosmovisión muy ligada a sabidurías ancestrales acerca del espacio y el tiempo, lo que en lengua quechua se conoce como *los pachas*. Los habitantes del antiguo Perú y aquellos que serían los coetáneos de Bitti habían desarrollado una simbología importante en relación con el uso de los colores en sus propios espacios, tiempos, valores y personajes honorables.

En efecto, los colores marcaron el significado de ciertos elementos de la vida de los antiguos peruanos y de aquellos que habitaban el Perú del siglo XVI, en el periodo llamado virreinal. En expresiones diversas, colores distintivos estaban presentes en sus obras de arte. En la clasificación del quipu por colores, por ejemplo, el color negro era relacionado con el tiempo, el verde con la conquista y el carmesí era para ordenar los asuntos que tenían que ver con el Inca. (García Escudero, 2010, p.352) De esta forma, los colores expresaban un mundo percibido desde un sistema de valores muy ligado a la naturaleza, como una hermosa interrelación entre los dos conceptos de tiempo-espacio (como los ha llamado Manga Qespi) del *hanan pacha* y el *uku pacha*, es decir el mundo superior y el mundo interior o subterráneo.

La interconexión de los pachas en las artes andinas del Perú era visible en las cerámicas, los tejidos, y en otros objetos de uso cotidiano o ceremonial, en el mundo terrenal, llamado también *kay pacha*, donde moraban los seres humanos. Estos no tenían fuerzas en sí

mismos para dominar las fuerzas de arriba, es decir, los dioses y mucho menos las podían conectar con las del mundo interior y subterráneo. La aparición de nuevas figuras poderosas que pudieran servir de intermediarias entre los mundos o pachas sería, en principio, recibido con un gran respeto y admiración por los habitantes andinos de ese tiempo de transición artística en el mundo virreinal. Serían incluso considerados con la misma deferencia que ya tenían las autoridades locales, debido al uso de colores como el rojo, el azul, el amarillo o el blanco. El efecto positivo iría más allá de las intenciones artísticas del pintor italiano, ignorante quizá de que, en la cosmovisión andina, el uso del color rojo para el inca y la combinación de los colores rojo y blanco para la familia real tendría el más alto valor entre la población.

Según García Escudero (2010):

Si analizamos las informaciones halladas en los mitos, [...] el color mencionado suele ser el rojo y el amarillo, para las potencias que podíamos ubicar en el *hanan pacha*, como la divinidad Pariacaca. Si hablamos del Inca, en este caso, el color, indiscutiblemente es el rojo, el "rojo inca". Las informaciones que tienen que ver con la familia real y determinados rituales de ésta, se relacionan con la combinación de dos colores: blanco con rojo.

En efecto, el color rojo solo, o en combinación con el blanco, funcionaba como un reflejo de los fenómenos naturales que imponían su orden a la vida de los habitantes de ese Perú que pasaba de solo tener una cosmovisión andina a una nueva integrada a paradigmas europeos. La tradición existente andina acerca de los colores afectaría la recepción y observación de emergentes tradiciones artísticas y sociales. *La Virgen del cetro* podría servir entonces a una percepción que iría más allá de las técnicas europeas utilizadas.

En algunas culturas de Europa, el uso del color rojo para la Virgen y otros personajes santos, dependiendo del contexto, ya había sido utilizado con gran éxito para exaltar la majestad y autoridad espiritual de ciertos personajes. Sin embargo, no había sido el único fin del color rojo, ya que existían otros usos para este tono y dependía de la valoración negativa o positiva del personaje representado en un lienzo o una obra de arte. Una connotación negativa del color rojo la podemos encontrar en las diferentes versiones de la llamada "rota", una señal roja de forma circular usada desde el siglo XIII en Europa para distinguir a los judíos de los cristianos. (Benner, 2019). Mucho antes del siglo XIII, Aristóteles ya había suscrito que los movimientos del alma podían ser reflejados a través del color, afectando los sentimientos del espectador. En algunas tradiciones hebreas, el color rojo, debido a su conexión con la sangre, poseía ciertos poderes apotropaicos. Frankel menciona que, por siglos, las mujeres hebreas usaron este color para protegerse a sí mismas y a sus seres queridos, colocando sobre los niños, por ejemplo, collares de coral para así espantar el mal de ojo. También señala que algunas novias, incluso en la actualidad, pintan sus manos con henna (alheña) para así espantar los malos espíritus (Frankel, 1996). En las interpretaciones moralizadas de la Edad Media, una teoría dominante era la llamada *psicagógica*, o conmovedora. Pastoureau, señala por lo tanto que: "En la sociedad medieval, todo lo relacionado al vestido es significativo: los tejidos (material, textura, procedencia, decoración), las formas, el trabajo de corte y confección, las dimensiones, los accesorios, la manera de llevar el vestido y, por supuesto, los colores" (Pastoureau, 1997 pp. 166-167, citado por Benner, 2019).

REINADO TOTAL

Según hemos señalado en una investigación anterior, un ejemplo del uso del color rojo en



Figura 1. Bernardo Bitti, *Virgen del Cetro*, 1596, [óleo sobre lienzo], dimensiones físicas 69 x 108 cm. © Fundación Pedro y Angélica de Osma. Proveniencia: Cusco, Perú.

una representación de la Virgen es aquel donde esta aparece representada por Rogier van der Weyden con gran serenidad, en la llamada *Madonna Durán*, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado de Madrid. Se destaca "su largo vestido rojo, el rojo de la realeza, con forro de seda verde y detalles dorados en los bordes. Ella porta también un tocado blanco, el color de la pureza, color usado también para las ropitas del Niño" (Benner, 2019)

Se destaca entonces que el rojo, tanto en las sociedades incas como en algunas iconografías europeas, ha sido relacionado con la dignidad y la estatura espiritual o social de un personaje o grupo. En el contexto andino, a pesar de ser el principal color inca, su asociación con otros colores reforzaba su autoridad y la de otros espacios, incluso la de regiones geográficas enteras.

Los colores del *hanan pacha* son el rojo y el amarillo: "dos energías principales que dominan el cosmos" (García Escudero, 2010). Aún más, menciona la autora citando a Arriaga, que se usaban unos polvos de cuatro colores, para asperjar las huacas, siendo los más predominantes los rojos (*Paria*), amarillos (*Canvamuqui*) y el azul (*Binzos*), los tres colores por excelencia del Inca, y de las regiones celestes como han sido presentados en estudios previos (Cobo, Bernabé; 1956: 202, Murúa, Fray Martín de; 2001: 418, Molina, Cristóbal; 1989: 98 y sig; Trabajo de Campo, Potosí, Bolivia, septiembre, 2006) (García Escudero, 2010, p. 403). Vemos entonces que los colores que reflejan la energía principal del *hanan pacha* son el rojo y el amarillo, y los colores que representan la familia real inca son el rojo y el blanco.

Si como señala García Escudero (2010), citando a Reichel Dolmatoff en relación con los cuatro puntos cardinales andinos, "los colores se distribuyen de la siguiente manera: el Norte está asociado al azul, el Sur al rojo, el Este al blanco y el Oeste al negro" (p. 400) en la *Virgen del Cetro* de Bitti estos cuatro colores están presentes y distribuidos de la siguiente manera:

La capa de la Virgen es azul y también lo es el globo crucífero que porta el Niño. El color rojo o rojizo se encuentra en el detalle de las mangas y en el cuello del manto de la Virgen (con detalles en dorado), en el largo cetro y en su amplia y majestuosa corona con perlas incrustadas y diamantes. El color blanco, que unido al rojo habían sido asociados a la familia real inca, están presentes en las mencionadas perlas y en el color de su amplio manto.

Por último, el color del oeste, el negro, se ha utilizado como fondo de la pintura. Bajo esta perspectiva, la figura de la Virgen y el Niño Jesús atraerían el interés y el respeto de muchos de los habitantes con un men-

saje de reinado total, reyes absolutos de todos los espacios y reinos. Como se mencionó anteriormente, el color negro había sido usado en la clasificación de los quipus y en ese contexto tenía relación con el tiempo. Visto de esta manera, los dos personajes santos eran elevados, a través de la percepción del uso del color, a seres tan importantes como los incas y sus familiares y esto a través del tiempo, sugiriendo incluso el sentido de eternidad.

Sin embargo, para la cosmovisión andina, dos de los cuatro colores mencionados líneas arriba son los principales: el rojo y el blanco, (García Escudero, 2010) este último resaltado por unas perlas y por el voluminoso manto de la Virgen, y el rojo por su protagonismo en las partes más honrosas de esta figura maternal y a la vez regia: la corona, su cubierta celestial, confirmada por el uso del mismo color en el cetro que porta su mano derecha y en los detalles rojos y dorados que enmarcan su amplio manto blanco. Su Hijo, además, es cubierto en la parte inferior del cuerpo por el mismo diseño y color de los bordes del manto de su madre. Si la Virgen pudo haber sido recibida o percibida como muy poderosa, fue gracias al uso del color rojo en combinación con el blanco, y su función de mediadora entre los mundos o los pachas sería, por lo tanto, mejor percibida por un público andino.

Con respecto al color rojo, la Expedición Tahina-Can ha señalado que el *Spondylus princeps* (molusco sagrado) —llamado el "oro rojo" por los incas—, sirvió como una conexión de los ritos incas con la nueva religión católica. Mencionan que dicho molusco "abandonaba su hábitat en aguas profundas justamente antes de la llegada de las lluvias, momento en el que emergen colonias enteras y enrojecen la superficie del Pacífico, [lo cual] se concebía como una señal divina". El nácar rojo intenso tendría, según esta des-

cripción, un valor enorme para los andinos, ya que funcionaba como un conector entre el mundo terrenal y espiritual.

En cuanto al color negro, este estaría más vinculado al *uku pacha* y, en la imagen, a nuestro entender, tendría en los peruanos coetáneos a Bitti un efecto no menos honroso que el rojo en cuanto al valor y la gloria de los personajes representados, la Virgen y el Niño. ¿Por qué? Debido a que la relación del *uku pacha* con el *hanan pacha* es de ida y vuelta, es decir, de renovación constante. Los habitantes del *kay pacha* suben, bajan y vuelven a nacer. Los pachas *uku* y *hanan* se influyen mutuamente. Si se lee o percibe la obra desde el interior profundo y frío del *uku pacha*, si lo leemos desde el fondo negro de este cuadro, la imagen de la madre con el niño es de renacimiento y alegría hacia la vida que conectan hacia el *hanan pacha*. Se ven ellos estables, en paz consigo mismos, y a la vez majestuosos, sobre todo por los atributos de la imponente corona y el largo cetro para ella y el globo crucífero para el niño que, aunque pequeño en su humanidad, dirige su mirada al espectador, andino en este caso, de manera directa y sin vacilaciones, como quizás vería un inca a sus coetáneos, con la mirada de aquel que se sabe superior en jerarquía. La tela que cubre parte de su cuerpo es del mismo diseño de los bordes del manto de su madre. Estos dos personajes, madre e hijo, que tienen tras de sí las profundidades del *uku pacha*, con sus misterios y renacimientos, con su temperatura fría y su color negro, se presentan conectados al *hanan pacha*, sin disimulo, con sus objetos honorables, envueltos en telas con diseños y colores honorables también.

DISEÑOS GEOMÉTRICOS

Lo que, a nivel estilístico, conecta aún más el pasaje de los personajes desde el *uku pacha* al *hanan pacha*, es el color y diseño del bor-

de de la túnica de la Virgen, (planteamiento usado también para el tejido que cubre parte del cuerpo del niño). Si observamos en detalle, se trata de una figura geométrica que se repite, un patrón conocido en los textiles precolombinos, y que hace alusión a figuras escalonadas y simétricas, precisamente las que harían referencia al movimiento de los humanos en el *kay pacha* en conexión con los mundos inferior o superior. Según la serie del Museo Larco sobre *Los Antiguos peruanos*, “el viaje desde nuestro mundo al mundo de abajo, desde allí al mundo de arriba y el retorno a nuestro mundo, es un viaje circular, constante e infinito y puede interpretarse como el círculo de la vida andina. [...] El

escalonado con espiral constituye el símbolo sagrado de mayor importancia en la cosmovisión andina” (Museo Larco, 2020).

El borde de la túnica de la Virgen evoca de alguna manera diseños precolombinos, como el diseño de un cántaro ceremonial de la cultura inca. Tanto los colores como la simetría guardan cierta similitud. Dichos diseños no eran simplemente decorativos, sino que implicaban un entendimiento sobre la interrelación entre los distintos *pachas* y el movimiento de los hombres hacia arriba o hacia abajo, el borde del manto virginal cobraría entonces un significado aún mayor para un espectador informado por su tradi-



Figura 2. Cántaro o urpu para contener la chicha o cerveza de maíz (aríbalo) de cerámica. Cultura Inca, Ayacucho. 1300 dC – 1532 dC. Con diseños geométricos de rombos concéntricos, triángulos, franjas verticales, líneas onduladas y líneas horizontales. Alto: 849 mm / Largo: 635 mm / Ancho: 520 mm. © Museo Larco

ción ancestral. El color dorado resaltaría todavía más el carácter de divino que solo se encuentra en las esferas del *hanan pacha*.

En la tercera figura se observa otro diseño que también es similar al presentado por Bitti en el borde bicolor del manto. Se trata de un fragmento de textil de la cultura Chimú, en el cual tanto el diseño como los colores pueden ser asociados al borde del manto de la Virgen. La manera en que se asocian es en el uso de dos colores similares a los del manto y en las figuras geométricas que se siguen de manera continuada en ambos modelos.



Figura 3. Fragmento de tejido de la cultura Chimú, siglos XI-XV.
© Artpironti

CONCLUSIÓN

Más allá de las intenciones artísticas originales del pintor jesuita Bernardo Bitti con respecto a su obra *La Virgen del cetro*, consideramos importante enfocar el estudio de la posible recepción de esta obra más allá del círculo jesuita, para incluir a la población andina del mismo tiempo y posterior. Según lo presentado, se observa que el uso de ciertos colores, en especial el rojo y el blanco, sirvió para lograr una recepción empática, al menos pictórica, de la Virgen y el Niño entre los habitantes andinos de la región, dado que estos colores existían en su asociación con personajes honorables como los incas y sus familiares.

Gabriela Benner

Historiadora de Arte, formada en la Universidad de Porto en Portugal. Cursó una licenciatura en Teología en la Facultad SEUT de Madrid. Asimismo, completó un curso de posgrado en Estudios Interreligiosos y Culturales por la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Sus áreas de investigación giran en torno a la formación de figuras de alteridad en el ámbito teológico y artístico en el período comprendido entre los siglos XIII al XVI. Sus investigaciones son interdisciplinarias, basadas en aspectos relevantes a la teología y a la historia del arte.

Contacto: ggbenner@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6677-002X>

REFERENCIAS

Museo Pedro de Osma (productor). (2020). Elena Amerio: "La Virgen del cetro" | MANIERISMO. [video]. Youtube.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SPpjuGI3w0>.

Benner G. (2019). *IVDAEVS: Construcción de una imagen en el arte europeo occidental (Siglos XIII al XVI)*. (Tesis doctoral). Universidad de Porto, Portugal.

Pérez, J. (14 de octubre de 2009). Spondylus, el ojo de los Incas. [Mensaje en un blog].

Recuperado de <http://www.tahina-can.org/spondylus-el-oro-rojo-de-los-incas>.

Frankel, E. (1996). *The Five Books of Miriam: A Woman's Commentary on the Torah*. New York: Putnam.

García Escudero, C. (2010). *Cosmovisión inca: nuevos enfoques y viejos problemas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Irwin, C. (2019). Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru. *Journal of Jesuit Studies*, (6) 2, 270-293.

Museo Larco. (Productor). (2020). Escalonado(en cursiva). [video]. Youtube.

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=148&v=UMjdTX5Z7zA&feature=emb_logo.

Ortega, L. (2008). El Salvaje como la otredad en la crónica de Indias de los siglos XVI y XVII, un caso: Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega. En *Destiempos*, (14), 35-51.