

# EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO ALEGÓRICO EN LA Entrada del Virrey Morcillo a potosí en 1716

Lucía Querejazu Escobari / Bolivia

ste trabajo forma parte de una investigación financiada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia sobre la arquitectura efímera en el cuadro de Melchor Pérez de Holguín La entrada del Virrey Morcillo en Potosí en 1716. Este cuadro fue pintado en 1716 y actualmente se encuentra en el Museo de América en Madrid. La investigación ha estado dirigida a analizar el sentido, significado si se quiere, de este elemento que es ornamental siendo soporte a la vez, de discursos muy específicos y definidos para la ocasión que fueren erigidos.

La fuente principal y la fuente de la que emanó asimismo este problema de estudio fue esta pintura. Ella nos presenta un sinfín de problemas historiográficos que no parecen haber tenido eco ni entre historiadores, historiadores del arte, ni por estudiosos de otras disciplinas. Me refiero, de nuevo, a los problemas historiográficos, aquellos discursos o capitales de discurso que surgen de las prácticas presentadas y representadas por, en y a través de la pintura, a pesar de ser esta en particular tan popular y referida.

La pintura se compone de tres escenas principales. La más grande y central representa la entrada del Virrey, precedido por los elegantes potosinos, por la calle de San Martín. Holguín nos proporciona además dos escenas más, por un lado la llegada de su excelencia a la iglesia Matriz donde es recibido por los prelados y por el otro lado una escena de la máscara que se realizó en honor a Morcillo. La cartela del cuadro, ubicada en el extremo inferior derecho, nos presenta la escena estableciendo el carácter documental y conmemorativo de la representación. Este evento coincide con la obra de Bartolomé de

Arzáns Orsúa y Vela, quien habiendo estado presente en el evento, hizo su propio relato incluido en su tan citada Historia de la Villa Imperial de Potosí.



La entrada real es una fiesta pública de larga tradición europea. Las bases conceptuales, si podríamos llamarlas así, no han variado mucho desde la Edad Media, cambiando casi esencialmente la preeminencia de la figura real, cada vez más importante y central sobretodo en cortes europeas del siglo XVII. Como fiesta conmemorativa la entrada tiene un distinguido carácter histórico al darse en eventos realmente extraordinarios que muchas veces celebraban batallas y triunfos bélicos importantes. Esta entrada potosina fue un obsequio al nuevo Virrey fray Diego Morcillo Rubio y Auñón. Exaltar la lealtad y las virtudes de la Corona en su representante virreal fue evidentemente uno de los motivos y claro está, implica la importancia de este evento. Veremos aquí cómo este motivo tan aparentemente simple se convierte en un complejo aparato discursivo.

### **ANTECEDENTES**

El Virrey ya había visitado la Villa Imperial anteriormente y su recibimiento en aquellas ocasiones fue recordado también por Arzans, ya no contamos sin embargo, con un documento pictórico como el de Holguín. En su visita de 1614 siendo arzobispo de La Plata, Morcillo puso en orden las cuentas eclesiásticas de la ciudad haciendo especial énfasis en aquellas de Las Recogidas¹, institución dedicada al cuidado y crianza de huérfanas que funcionaba en el primer edificio construido para el convento de Santa Teresa. En esta visita el entonces arzobispo realizó una piadosa visita con la cual se ganó el corazón de los Potosinos. El arzobispo fue pues, el segundo dignatario civil o eclesiástico, en subir al Cerro Rico para conocer el trabajo mitayo en la extracción de mineral. El primero fue el virrey Toledo, más de un siglo antes.

Su nueva visita de 1716 se realizó de camino a Los Reyes para tomar su puesto como nuevo virrey del Perú a donde llegaría para constatar que su puesto era interino y que el nuevo virrey era en realidad Santo Buono. Como interino se mantendría durante algunos años más. La noticia del nombramiento llegó por Buenos Aires a La Plata y de ahí hasta Potosí. Los vecinos de la Villa se vieron en apuros por el poquísimo tiempo disponible, para armar el escenario apropiado para la entrada real, situación que lamenta Arzans ya que la premura impidió a la Villa lograr una entrada más suntuosa y magnífica. Tal vez no lo habría sido mucho más si consideramos los escasos recursos existentes.

La situación productiva de Potosí estaba en 1716 en su peor momento. La extracción se había reducido a su mínima expresión desde el descubrimiento de la riqueza del Cerro y la Villa vivía ante la expectativa de un renacer de las glorias del pasado. La población igualmente se había reducido de los 150.000 habitantes calculados para el siglo XVII a probablemente un tercio<sup>2</sup>. Los motivos de esta caída económica y sus pormenores están bien estudiados por los historiadores dedicados a la minería, uno de los pocos aspectos de la historia potosina estudiados hasta el momento. Sin embargo es importante mencionar la inminente eliminación del sistema de la mita para el Cerro Rico, disposición que significaría la caída del sistema que sostenía a Potosí, sus envíos a la Corona y por lo tanto su privilegiado lugar en el mundo geográfico e imaginario.

Aun así el gasto para la entrada del Virrey Morcillo se hizo a costa del pueblo y de los bolsillos de los siete azogueros o mineros, que controlaban alrededor del 50% de la producción del Cerro y por lo tanto, el mismo porcentaje de mitayos<sup>3</sup>. Cuánto se gastó, quién compuso los arcos, las pinturas emblemáticas o alegóricas, la coreografía o la orfebrería son datos que se han perdido. Lamentablemente tanto en los archivos de la Casa de la Moneda como en el Archivo Nacional de Bolivia los documentos referentes a Potosí para 1716 e incluso fechas cercanas, han desparecido. Incluso los libros de Cabildo, donde estaría consignada la distribución de tareas y de gastos, o todo lo pertinente a la llegada del Virrey se han perdido desde 1684 hasta 1724 aproximadamente. Queda solamente además de estos dos testimonios la obra de fray Juan de la Torre, prior de San Agustín, quien según Arzans compusiera la música para la entrada y una relación de los hechos para la ciudad de Los Reyes. Sin embargo lamentablemente no se tuvo acceso a esta obra para este trabajo.

Esta situación documental hace que la tarea sea más difícil, sin embargo por lo mismo, más interesante. Esto significa que hasta el momento las únicas fuentes que se refieren explícita y expresamente al evento son Holguín y Arzáns. No contar con otro apoyo de ninguna naturaleza impide que la crítica de fuentes sea sumamente profunda y lo único que se puede hacer en cierta medida es contrastar a Holguín con Arzans y vice versa, lo que contiene todas las complicaciones del caso, ya que nos estamos refiriendo a dos retóricas distintas que por lo tanto sólo pueden ser complementarias.

Muy al contrario es envidiable ver la cantidad de datos que existen al respecto para el estudio de las artes efímeras en Cuzco. Graciela Viñuales en su libro acerca de los espacios simbólicos en la ciudad de Cuzco<sup>4</sup> aporta varios datos preciosísimos principalmente de contratos con arqueros, los fabricantes de arcos triunfales, y con todo tipo de artesanos. Estos documentos contienen igualmente abundante información sobre los materiales, los costos y los tiempos de fabricación. Esta información nos da una línea según la cual guiarnos sin embargo no es posible una comparación con un solo juego de datos.

## ARQUITECTURA EFÍMERA

En las calles de Potosí se dispusieron dos arcos, cuadros alegóricos y colgaduras, elementos que transformaron el espacio en un escenario tanto para la entrada como para el resto de festejos con motivo de esta visita. En el cuadro se disponen además de la entrada, la llegada a la Matriz o Catedral en la plaza principal y la máscara ofrecida en la noche por los azogueros como se mencionó anteriormente. Se realizaron tablados a manera de balcones en

150

las esquinas de algunas calles como se puede observar en la pintura, lo que amplió el espectro de espacios permitidos para las mujeres para quienes estos espacios estaban reservados. Si bien podríamos pensar esta situación como una restricción, que ciertamente lo fue, no debemos descartar la ingeniosidad y recursividad femeninas que convirtieron su prohibición en valioso tesoro, su propio escenario desde el cual brillar. Y no es una mirada optimista la que observa esto, sino la del moralizado Arzans quien en su descripción no escatima detalles al referirse las mujeres como "primavera de hermoso sexo que llenaban balcones, ventanas y tablados...5".

## EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO

Quien haya diseñado el programa de escenas alegóricas claramente inspiradas en emblemática moral, emblemas vivos o pintados, escogió específicamente tres conceptos o ideas alrededor de las cuales surgen otras. Estas tres son la Urbanidad, la Liberalidad y la Fama. Estas tres características están repetidamente referidas en la fiesta histórica, en la representación pictórica de Holguín muy difícil diferenciar a una de otra ya que están casi todas pintadas iguales, como seres que más parecen ángeles que alegorías y lo que nos permite reconocerlas es la relación que de ellas hace Arzans.

El aparato del primer arco triunfal dispuesto en la entrada de la ciudad junto a la iglesia de San Martín repite el modelo de arco triunfal de tres cuerpos popularizado por los arcos de Rubens a los que nos referiremos de nuevo más adelante. Arzans describe el arco con detalle mencionando las imágenes de bulto en alusión a las virtudes morales de Morcillo.

"Debajo del primer cuerpo del arco, en el medio del dosel que se veía en lo alto de su primera cubierta estaba una nube cerrada, y al tiempo que entró dentro su excelencia se abrió y descubrió dejándose caer una buena distancia en el aire una tiara que veía a dar enfrente de su cabeza, como en significación de que esta sola faltaba a ceñir sus sienes, y al mismo tiempo arrojaron infinita plata y oro batido por las cuatro partes del corredor de encima<sup>6</sup>".

En este mismo lugar central estaba el virrey flanqueado por dos niños vestidos para ser reconocidos como Liberalidad y Urbanidad<sup>7</sup>, ambas referencias a la generosidad y cortesanía en la concreción cívica de la comunidad. Es decir, el despliegue de magnificencia cobra una especial importancia para las ciudades españolas cuando cuentan con una participación de todos los grupos relacionados con la ciudad, ya que esto simboliza el éxito de la empresa española en América, el civilizar y evangelizar.

Fama está representada varias veces en esta fiesta pública. La primera es una imagen de bulto del tamaño de un hombre real dispuesto en lo más alto del arco triunfal. "con hermosísimo rostro, un estandarte en la mano y vestida con túnica de esplendor sembrada de flores y ceñida con una banda ricamente bordada8". Luego Fama cabalga detrás del alcalde mayor de minas lo que es difícil de diferenciar en la pintura de Holguín ya que evidentemente éste tenía que jerarquizar unas escenas sobre otras para lograr el mejor y más claro entendimiento de la escena. De esta naturaleza seguramente sería su opción por no plasmar los 120 arcos de plata que se dispusieron a lo largo de la calle de San Marín porque este elemento de arquitectura efímera, no dejaría ver la entrada. En los dos casos mencionados anteriormente Fama está representada por un ser, tal vez una mujer, galantemente vestida con ropas riquísimas, claro signo de abundancia y magnificencia.

En la mascarada hubo un carro triunfal acompañado por música donde iba un niño representado al mismo Virrey quien se encontraba en el balcón de la casa del corregidor. Está pues representado en la máscara el mismo visitante, a cuyos pies, en el carro, se dispuso un Cerro Rico. Desde el carro los niños que representaban a distintos personajes como ser América, Europa, princesas indianas y el propio Virrey, entonaron una loa que Morcillo se hizo repetir al día siguiente. En medio del acto salía del pequeño Cerro, o tal vez no tan pequeño, un niño vestido de indio minero botando plata batida. Nunca una representación tan espectacular y elocuente de los ríos de plata que salían del Cerro para grandeza de la Corona española.

Es de notar aqui la utilización del Cerro como elemento identitario en la conformación del imaginario de las riquezas del Nuevo Mundo. Rubens mismo para la entrada del Duque Ferdinando en 1635 utilizó una representación del Cerro para de esta manera reclamar una salida para Amberes a estas incontables riquezas del afamado Cerro Rico de Potosí. Y esto por nombrar un uso de esta imagen en un acto similar al que mencionamos aquí. En la pintura de Holguín durante la escena diurna el Cerro verdadero contempla las escenas mostrando ya las marcas de la explotación. De noche el gran Cerro desaparece para ser sustituido por la alegoría.

#### LAS PINTURAS

En la pintura de Holguín se observan siete pinturas colgadas de las paredes de las casas en la calle de San Martín, cuyos temas fueron definidos por los esposos Mesa Gisbert. La disposición es la siguiente: empezando desde

la esquina inmediatamente abajo de la iglesia con la escena de la Caída de Icaro y una de Eros y Anteros al lado. Más abajo, siguiendo el sentido del recorrido y la inclinación real de la calle, se encuentra colgado al lado de un balcón una escena de Mercurio y Argos. En la casa contigua y uno junto al otro están dispuestas las escenas de la Fábula de Endimión y una representación del Coloso de Rodas. La sexta escena, en la siguiente pared retrata a la muerte alada y a caballo, una representación por demás insólita. Finalmente la séptima pintura cuelga por encima de un cortinaje y representa a Eneas y Anquises.

Acerca de estos cuadros Arzans no dice nada en específico. Su referencia es la siguiente: "... varias colgaduras de rasos, terciopelos y otros mil tapices de seda y paños de corte, de telas, damascos, cuadros de primorosos pinceles, países y retratos, pero los originales ya he dicho que con su hermosura, galas, tocados, joyas y perlas, lo sublimaba en todo<sup>9</sup>". Pareciera que Arzans en esta parte del recorrido estaba más atento a las joyas y angelicales olores de los balcones que a las pinturas o sus temas. Esta ausencia es de llamar la atención ya que el despliegue de conocimiento y erudición es una constante que Arzans trata de mantener a lo largo de su *Historia* y así como describe los arcos y la máscara, es muy raro que no se detuviera en estas pinturas, de haber estado ahí de la manera en que Holguín las compone.

Primeramente en el recorrido, y seguimos este orden ya que seguramente responde a un sentido, está representada la caída de Icaro en el vuelo con su padre Dédalo. La imagen de Icaro cayendo hace referencia a la ambición, siempre buena en su justa medida. Así como Ícaro no debía volar ni muy alto ni muy bajo, así pues su relato mitológico nos refiere a una máxima moral de conducta. Alciato lo dispone en su emblema 53 con el texto: Ícaro, que subir hasta el sublime\cielo queriendo, dentro el mar caíste:\mira que aquella cera aquí te imprime\de quien antes de ahora muerto fuiste,\para que por tu ejemplo

más se estime \la sciencia por la cual tú te perdiste. \Mas nadie juzgue hasta que lo entienda \porque cairá soltando más la rienda.



La imagen de Eros y Anteros los representa niños, como es común representar a Eros, más no a Anteros que cuando representado solo es un hermoso joven de larga cabellera y alas<sup>10</sup>. Eros y Anteros representan el amor y el amor virtuoso. Alciato los representa juntos en su emblema Que el virtuoso amor vence a cupido con el texto: Al fuego del Amor con otro fuego,\ con arco al arco, a alas con las alas\ la Némesis domó, porque Amor ciego\(como las hizo) sufra cosas malas.\ No le basta llorar, no basta ruego,\ escúpese tres veces en sus galas,\ con fuego el fuego (gran cosa) se inflama\ del Amor aborrece Amor la llama.





152

Esta representación varía en cada versión y es difícil encontrar el detalle en el cuadro de Holguín. Sin embargo siguiendo la definición de los esposos Mesa y Gisbert esta es la escena. Ahora bien, si está inspirada o no en Alciato, queda en duda pero considero que su sentido y correspondencia así lo determinan.

Luego le siguen Mercurio y Argos, el sueño de Endimión, el Coloso de Rodas, la muerte y finalmente Eneas y Anquises. La imagen del Coloso de Rodas parece no evocar mayor historia moral. Sin embargo en el Emblema de Juan de Solórzano *Splendor Mendax*<sup>11</sup> que va con el siguiente texto:

En lo exterior del Coloso
Se ufana por lo nevado
De Tal? Vanaglorioso
Presume, que lo dorado
Le acredita poderoso
Pero allá en la trabazón
Todo es clavos y marañas
Que con recíproca unión
Le atraviesan las entrañas,
Y hieren el corazón.
Reyes, vuestros explendores
Son burlas y son engaños,
Pues las púrpuras mejores
Encubren más de mil daños,
Pesares, penas, dolores.

Encontramos el sentido de esta representación y su lección moral asumiendo que es ésta o una muy similar, la fuente utilizada por el autor para la pintura alegórica. Acerca de la circulación de libros de emblemas en la Audiencia de Charcas, Marcela Inch está actualmente preparando un estudio a ese respecto, sin embargo por comunicación verbal se sabe que sí se difundió a Alciato por lo menos.

Es notable cómo los elementos emblemáticos utilizados en loa del virrey están dispuestos en los arcos y en la máscara así como en la obra recitada por los niños en el arco triunfal. Contrariamente a esta exaltación de las virtudes tanto de su excelencia como de la propia Potosí, las pinturas colgadas por Holguín, ya que Arzans ni las menciona con mayor detenimiento, si es que estuvieron ahí efectivamente, se refieren también a advertencias y exigencias de Potosí para con el Virrey.

De esta manera entramos a la última parte y la más importante de este recorrido. La utilización de la emblemática, con todo su juego de significados alegóricos profundos y ocultos da pie para las interpretaciones muy variadas dentro de un espectro determinado de lectura.









EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO ALEGÓRICO EN LA ENTRADA DEL VIRREY MORCILLO A POTOSÍ EN 1716





Esto es particularmente válido para la revisión de las mencionadas pinturas. En el sentido de la retórica del speculum princips<sup>12</sup> nos encontramos con un programa diseñado para conjuntamente alabar y exigir. Alabar una piedad con la escena de Eneas y Anquises que pudiera tal vez hacer referencia a las labores previas realizadas por el arzobispo en la Villa Imperial y a la vez exigir correspondencia al amor virtuoso con la escena de Eros y Anteros. Así se puede profundizar lo más posible en cada pintura encontrando el sentido estrictamente moral de las pinturas que en su conjunto, individualmente y en sentido en el que van dispuestas construyen un discurso dirigido a Morcillo y a nosotros, el lector implícito.

Si efectivamente Holguin de su ingenio propio "colgó" estas pinturas en su escena de entrada por la calle de San Martín está suponiendo un lector implícito al que persuade a través de la retórica de su imagen para leer de cierta manera este evento. De no ser así y haber estado efectivamente estas pinturas presentes ese 25 de abril de 1716 en las calles de Potosí, igualmente es notorio el énfasis que hace Holguín en ellas pues les dedica mucho detalle dejando apocadas a las colgaduras de norma.

Recordemos de nuevo la situación de Potosí en 1716 y todo lo que el nuevo Virrey, podría hacer en favor de los azogueros quienes le regalaron piñas de plata por el valor de 50.000 pesos además de 100.000 pesos, de Cajas

Reales para la Corona. Estas obras conmemorativas que hemos utilizado de fuentes son especialmente la obra de Holguín, un testimonio del intento desesperado de los potosinos por lograr políticamente un cambio en los vientos mineros.

Esta es la conclusión a la que llega Alfredo Moreno Cebrián quien profundiza en los intereses políticos de Potosí que se ven escenificados en esta entrada. Finalmente después de muchos juegos políticos de dudosa moralidad, Morcillo logró dejar de ser el virrey interino de Santo Buono y por breves años gobernó el Virreinato del Perú. Desde ese puesto evidenció su alineación con los mineros potosinos argumentando en contra de la abolición de la mita para Potosí e incluso llegó a gestionar algún otro sistema que beneficiara igualmente a los azogueros potosinos, lo que naturalmente significaría enriquecimiento para su Virreinato, y por supuesto, para su persona.

Finalmente, Morcillo deja su puesto de Virrey después de haber creado mucha controversia en Los Reyes. Potosí por su parte, vivió un repunte pero nunca volverían aquellos plateados años de siglos precedentes. Las riquezas de Nueva España ensombrecerían paulatinamente al tan utilizado Cerro y finalmente Potosí se hundiría en el recuerdo nostálgico que Arzáns escribió:

"Harto me ha dado Potosí, yo me acordaré de su liberalidad, y ahora no quiero detenerme mucho por no molestarlos más<sup>13</sup>".

### **NOTAS**

- 1 ACM/IyC 40.
- Glave, Luis Miguel, De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas, siglo XVII. Instituto de Estudios Peruanos. Banco Central de Reserva del Perú. Lima. 1998.
- Moreno Cebrián, Alfredo, Poder y ceremonial: el Virrey –Arzobispo Morcillo y los intereses potosinos por el dominio del Perú (1716-1724) p. 526. En: Anuario 2001. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre. 2001. Pp. 516-551.
- Viñuales, Graciela Maria, El espacio urbano en el Cusco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas. CEDODAL. Epígrafe Editores. Lima. 2004.
- Arzans de Orsua y Vela, Bartolomé, Historia de la Villa Imperial de Potosí. Primera parte. Libro X. Capítulo 41.Browm University Press. Providence. 1965 p. 49.
- <sup>6</sup> Arzans,... p. 47.
- Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* define la urbanidad como el trato cortés siendo lo urbano "el cortés y bien criado, en fin como nacido, y criado en la Ciudad. El contrario se llama rustico y grosero. Latine urbanos, ab urbe.", página 200. Sobre la librealidad Covarrubias dice: "Con la liberalidad se cubren las tachas que un hombre tiene, y con la escaceça se descubren hasta las que no tiene, solia dezir aquel gran Pontifice Pio Segundo. Alexandro Magno era tan liberal, qeu parece que no conquistava las tierras, sino para darlas y preguntado de un amigo suyo, que que le quedava?, pues todo lo dava? Respondió, el gusto que tenía de dar." P. 91r.
- <sup>8</sup> Arzans,...p. 47.
- <sup>9</sup> Arzáns,...p. 49.
- Este tipo de representación de Anteros es la constante en los emblemas de Alciato.
- Gonzalez de Zárate, Jesus María, Emblemas regio políticos de Juan de Solórzano. Ediciones Tuero. Madrid. 1987. pg. 60.
- Strong, Roy, Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450 -1650. Alianza Editorial. Madrid. 1988.
- Arzáns, citando las palabras de Morcillo en Potosí en 1716. p. 51.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALCIATO, ANDREA, Los emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigidos al Illustre S. Iuan Vázquez de Molina. Impr. Guillermo Royilio, Lion, 1549. En:

http://rosalia.dc.fi.udc.es/EmblematicaHispanica/ -

http://rosalia.dc.fi.udc.es/LiteraturaEmblematica/MainPage.jsp

ARZANS DE ORSUA Y VELA, BARTOLOMÉ, Historia de la Villa Imperial de Potosí. Primera parte. Libro X. Capítulo 41. Browm University Press. Providence. 1965.

COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE, Tesoro de la lengua castellana o española. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.

GLAVE, LUIS MIGUEL, *De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas, siglo XVII.* Instituto de Estudios Peruanos. Banco Central de Reserva del Perú. Lima. 1998.

GONZALEZ DE ZÁRATE, JESÚS MARÍA, Emblemas regio políticos de Juan de Solórzano. Ediciones Tuero. Madrid. 1987. pg. 60.

MORENO CEBRIÁN, ALFREDO, Poder y ceremonial: el Virrey - Arzobispo Morcillo y los intereses potosinos por el dominio del Perú (1716-1724) p. 526. En: Anuario 2001. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre. 2001. Pp. 516-551.

STRONG, ROY, Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450 -1650. Alianza Editorial. Madrid. 1988.

VIÑUALES, GRACIELA MARIA, El espacio urbano en el Cusco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas. CEDODAL. Epígrafe Editores. Lima. 2004.