

MIRADAS 07 (2023)

Número monográfico: Teoría decolonial, transculturación, posiciones Latino-Americanas – Entretejiendo historias del arte

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Koch;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

**Fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús /
Hauptfassade der Kirche der Gesellschaft Jesu, Arequipa**

DOI: doi.org/10.11588/mira.2023.1.96498

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Franziska Neff, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Correo: franziska.neff@zegk.uni-heidelberg.de; fneff@comunidad.unam.mx

Sugerencia de citación:

Neff, Franziska. "Fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús / Hauptfassade der Kirche der Gesellschaft Jesu, Arequipa." Número monográfico *Teoría decolonial, transculturación, posiciones Latino-Americanas – Entretejiendo historias del arte*, editado por Miriam Oesterreich y Franziska Koch. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 7 (2023): 210-222, doi.org/10.11588/mira.2023.1.96498.



Fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús / Hauptfassade der Kirche der Gesellschaft Jesu, Arequipa

Fachada principal de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús, 1698-99, Arequipa, Perú. Foto: Unukorno, 2013. Wikimedia commons.

La fachada principal (1698-99) de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús en Arequipa, nos cautiva por su elaborado programa visual en sillares claros que despliega una arquitectura compleja y ornamentada alrededor del portal, la cual es estructurada en dos niveles con remate, donde resaltan las columnas pareadas de tercio inferior decorado –que flanquean los vanos y la portada completa–, así como los frontones curvos, y una profusa decoración en relieve, que no sólo cubre los frisos de los entablamentos y forma un marco que recuerda a los guardapolvos de los retablos, sino que sirve de fondo para toda la arquitectura de la portada. Solamente en el remate hay un nicho con una escultura de bulto redondo, que representa al Niño Dios. Una observación detenida de los motivos de los relieves, cuya estructura se asemeja a la composición de los tejidos andinos, revela una gran cantidad de motivos de la flora y fauna, combinado con figuras emergiendo de follaje, mascarones, cabezas con tocados de plumas, conchas y querubines, todo ello entretejido con letras, de las que resalta una cartela a cada lado de la portada, en las que se lee en conjunto “EL AÑO DE 1698”.

En la portada lateral de la iglesia, la parte baja de 1655 integra representaciones de frutas como la papaya de Arequipa, plátanos, posiblemente chirimoyas, además de uvas y granadas, así como dos sirenas aladas, coronada por un tímpano realizado en 1664 con una escena de *Santiago Matamoros* entre herejes que remite a un grabado de Amberes. En la ornamentación del portal de la portería (1679), a su vez, resaltan las

Hauptfassade der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu, 1698-99, Arequipa, Peru. Foto: Unukorno, 2013. Wikimedia commons.

Die Hauptfassade (1698-99) der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu in Arequipa besticht durch ihr ausgeklügeltes visuelles Programm aus hellen Quadersteinen. Ausgehend vom Portal entfaltet sich die Fassade als vielschichtige Architektur mit reicher Bauplastik in zwei Ebenen mit einer überkronenden Giebelzone. Hierbei stechen die gepaarten, im unteren Drittel verzierten Säulen hervor, – die sowohl die Öffnungen als auch das Portal im Allgemeinen flankieren –, die jeweils geschwungenen Giebel und das üppige Reliefdekor. Letzteres bedeckt nicht nur die Friese der Gebälke und bildet einen Rahmen, der an die *guardapolvos* von Altarretabeln erinnert, sondern dient auch als Hintergrund für die gesamte Architektur des Portals. Nur in der Giebelzone befindet sich eine Nische mit einer Vollplastik, die das Christuskind darstellt. Bei näherer Betrachtung der Reliefmotive, deren Struktur an die Komposition andiner Textilien erinnert, fallen zahlreiche Motive aus Flora und Fauna auf, kombiniert mit Figuren, die aus Ranken erwachsen, Masken, Köpfen mit Federschmuck, Muscheln und Putten. Sie erscheinen mit Buchstaben verwoben, einschließlich einer Kartusche auf jeder Seite des Portals, die zusammengelesen die Angabe “Im Jahr 1698” ergeben.

Am Seitenportal der Kirche finden sich im unteren Teil von 1655 Darstellungen von Früchten wie der Arequipa-Papaya, Bananen, möglicherweise Chirimoyas, sowie Trauben und Granatäpfeln, und zwei geflügelte Meerjungfrauen. Sie werden bekrönt von einem Tympanon aus dem Jahr 1664 mit einer Szene des *Hl. Jakobus als Mauren-*

plumas, la primera representación conocida de un mascarón de cuya boca salen hojas, así como las flores de ocho y seis pétalos, mientras que en la ornamentación de las arcadas del claustro (1711) se retoman varios de los motivos mencionados.

Esta iglesia cuenta entre los monumentos más conocidos y emblemáticos de los Andes y pertenece a un grupo de templos andinos de Perú y Bolivia, cuyas fachadas comparten un mismo estilo de ornamentación. Su interpretación constituye un reto a razón de su creación en un ámbito de intenso intercambio cultural, y al mismo tiempo la lectura de estas fachadas ejemplifica momentos claves en la génesis de las historias del arte de y sobre América Latina, y de la discusión acerca de la identidad del arte virreinal, que se cristalizan tanto en la cuestión de la forma y el estilo como en la iconografía de los motivos ornamentales. Se han clasificado como “barroco mestizo” o “barroco híbrido”, lo cual remite a una discusión que durante buena parte del siglo XX determinó el rumbo de la historia del arte latinoamericana y ligaba la discusión terminológica con la de la identidad cultural de quienes se identificaban culturalmente con su área de estudio, y con qué papel jugaba el patrimonio de la época del dominio español para la identidad de los estados nacionales.

El primer investigador en usar el término “estilo mestizo” fue el arquitecto argentino Ángel Guido, quien entre los años 20 y 40 del siglo XX describía las fachadas como planiformes, a razón de sus composiciones que llenaban la superficie de relieves sin formas tridimensionales exentas, considerándolas un logro creativo resultante de una combinación feliz entre lo indígena y lo español. Guido formaba parte de un grupo de investi-

tóter unter Ketzern, deren Vorlage ein Stich aus Antwerpen ist. In der Verzierung des Portiersportals (1679) stechen Federn, die früheste Darstellung einer Maske aus deren Mund Blätter sprießen, sowie sechs- und achtblättrige Blüten hervor, während das Dekor der Kreuzgangarkaden (1711) mehrere der genannten Motive wieder aufgreift.

Die Kirche ist eines der bekanntesten und emblematischsten Bauwerke der Andenregion und gehört zu einer Gruppe von solchen andinen Kirchen in Peru und Bolivien, deren Fassaden sich im Stil ihrer Bauplastik gleichen. Ihre Interpretation stellt eine Herausforderung dar, da sie in einem Umfeld intensiven kulturellen Austauschs entstanden ist. Gleichzeitig ist die Auslegung der Fassaden ein Beispiel für Schlüsselmomente in der Entstehung der Kunstgeschichten in und über Lateinamerika und der Diskussion über die Identität der Kunst der spanischen Vizekönigreiche in Amerika. In ihrem Mittelpunkt steht sowohl die Frage nach Form und Stil als auch die nach der Ikonographie der Motive. Diese wurden als “Mestizen-Barock” oder “Hybrid-Barock” klassifiziert, was auf eine Diskussion verweist, die über weite Strecken des 20. Jahrhunderts den Verlauf der lateinamerikanischen Kunstgeschichte bestimmte. Die Begriffsbildung ist Ausdruck einer terminologischen Diskussion, in der sich die kulturelle Identität derjenigen niederschlug, die sich kulturell mit ihrem Studiengebiet identifizierten, und belegt, welche Rolle das Erbe der spanischen Herrschaft für die Identität der Nationalstaaten spielte.

Der argentinische Architekt Ángel Guido war der erste Wissenschaftler, der den Begriff „Mestizen-Stil“ verwendete. In den 1920er und 1940er Jahren analysierte er die Fassaden und bezeichnete sie aufgrund ihrer

gadores, quienes con posiciones patrióticas enfatizaban lo local, a manera de una historia del arte que desde el siglo XIX asociaba un territorio y una etnia con cierta expresión formal. George Kubler, historiador del arte de la Universidad de Yale, en 1958 rechazando este patriotismo y posibles teorías raciales que podían estar ligada al término mestizo, consideraba que las formas planiformes eran típicas de un arte provincial y rural, visible en todo el mundo como resultado de una malinterpretación de modelos europeos occidentales, con lo cual negaba la existencia de una cultura visual indígena, y dio fe de qué tanto la formación visual y estética occidental concedía un alto valor a la tridimensionalidad.

La consiguiente discusión acerca de los orígenes y significados de los motivos en las fachadas andinas está íntimamente ligada con la de lo barroco y la periodización de estilos, a raíz del análisis de manifestaciones artísticas ubicadas más allá de los límites geográficos y cronológicos para los que se había acuñado un determinado término estilístico, por una parte, y la de la identidad del arte virreinal (descrito como mestizo, híbrido, criollo, tequitqui, indo-hispano, etc.), por la otra. Tomando en cuenta que el estatus de virreinos de las colonias de la monarquía hispana tenía consecuencias a nivel religioso, social y artístico, las primeras historias del arte sobre América Latina intentaban integrar las manifestaciones en los cánones estilísticos establecidos para Europa, considerándolas ejemplos de influencias directas.

El asunto del *estilo mestizo* estuvo en el seno de las discusiones de los años 70 acerca de si existía arquitectura barroca en América Latina o más bien arquitectura barroca latinoamericana, que colmaron en el *Simp-*

Kompositionen, die die Oberfläche mit Reliefs ohne vollplastische Formen füllen, als flächig. Er betrachtete sie als kreative Erlungenschaft, hervorgegangen aus einer glücklichen Kombination von indigenen und spanischen Formelementen. Guido gehörte einer Gruppe von Forschern an, die mit patriotischen Positionen das Lokale betonten, jenem national grundiertem Verständnis von Kunstgeschichte folgend, das seit dem 19. Jahrhundert ein Territorium und eine ethnische Gruppe mit einem bestimmten formalen Ausdruck essentialisierend in Verbindung brachte. George Kubler, Kunsthistoriker an der Universität Yale, lehnte 1958 diesen Patriotismus und mögliche Rassentheorien, die mit dem Begriff Mestize verbunden sein könnten, ab und vertrat die Ansicht, dass die flächigen Formen typisch für eine provinzielle und ländliche Kunst seien, die in der ganzen Welt als Ergebnis einer Fehlinterpretation westeuropäischer Modelle zu beobachten sei. Damit leugnete er die Existenz einer indigenen Bildkultur und zeigte, welche unkritisch hoher Stellenwert der Dreidimensionalität im westlichen visuellen und ästhetischen Verständnis eingeräumt wurde.

Die anschließende Debatte über den Ursprung und die Bedeutung der Motive an den Fassaden in den Anden ist eng mit der des Barocks und der Periodisierung der Stile verbunden, die sich einerseits aus dem Studium der Kunstwerke jenseits der geografischen und zeitlichen Grenzen, für die ein bestimmter stilistischer Begriff geprägt wurde, und andererseits aus der identitären Zuschreibung der Kunst der Vizekönigreiche (die als mestizisch, hybrid, *criollo*, *tequitqui*, indo-hispanisch usw. bezeichnet wird) ergibt. In Anbetracht der Tatsache, dass der Vizekönigreichstatus der Kolonien der spanischen Monarchie Auswirkungen auf religiö-

sio *sul barocco latino americano* en Roma en 1980. Estaban en discusión la dependencia del arte latinoamericano del europeo y la relación actual con el patrimonio de la época virreinal. Con ello entraron en juego binomios como original-copia, centro-periferia, europeo-indígena, arte culto-arte popular. Se resaltaba la importancia de la ornamentación, mientras que para la diferencia se consideraba clave el factor indígena, es decir, si se podía hablar de una participación indígena en el estilo y contenido de las artes o éstas eran solamente un trasplante alterado y degradado de lo europeo. Al poder distinguir dos grupos de discusión, queda manifiesto como la procedencia y posición ideológica de los y las investigadores/as determinaba su acercamiento y sus intereses de investigación. Por un lado se encontraban los ‘hispanistas’ –con George Kubler y el italiano Graziano Gasparini, desde Venezuela, al frente–, de los cuales ninguno había nacido en América Latina ni eran especialistas en arquitectura andina, por lo que estaban más interesados en generalizaciones en un contexto de hemisferio o global, al mismo tiempo que rechazaban el trabajo con fuentes documentales. Por el otro lado estaba un grupo de ‘indigenistas’, quienes provenían de Sudamérica y eran especialistas en la región andina, resaltando por sus aportaciones Teresa Gisbert y José de Mesa de Bolivia. En base a estudios detallados de fuentes, defendían las contribuciones indígenas y los entrelazamientos culturales y de significados de los motivos. Asimismo, el historiador de arquitectura argentino Ramón Gutiérrez hizo énfasis en la necesidad de estudiar las manifestaciones artísticas, considerando el contexto específico en que fueron creadas, lo cual demandaba avanzar en estudios históricos para un mejor conocimiento de los objetos. La discusión acerca

ser, socialer und künstlerischer Ebene hatte, versuchten die ersten Kunstgeschichten über Lateinamerika, die Erscheinungsformen in den für Europa etablierten Stilkanon zu integrieren, indem sie sie als Beispiele für direkte Einflüsse betrachteten.

Die Frage des *Mestizen-Stils* stand im Mittelpunkt der Debatten der 1970er Jahre über die Frage der Existenz einer Barockarchitektur in Lateinamerika oder vielmehr einer lateinamerikanischen Barockarchitektur, die auf dem *Simposio sul barocco latino americano* in Rom 1980 ihren Höhenpunkt fanden. Zur Debatte standen die Abhängigkeit der lateinamerikanischen Kunst von der europäischen und das aktuelle Verhältnis zum Erbe der Zeit der Vizekönigreiche. Dabei kamen Dichotomien wie Original-Kopie, Zentrum-Peripherie, europäisch-indigen, kultivierte Kunst-populäre Kunst ins Spiel. Die Bedeutung des Dekors wurde hervorgehoben, während der indigene Faktor als Schlüssel zur Unterscheidung angesehen wurde, ob man von einer indigenen Beteiligung an Stil und Inhalt der Kunst sprechen könne oder ob es sich lediglich um ein verändertes und entwertetes Transplantat eines genuin europäischen Stils handelte. Da man zwei dominante Positionierungen in der Diskussion erkennen kann, wird deutlich, wie die Herkunft und die ideologische Ausrichtung der Wissenschaftler*innen ihren Ansatz und ihre Forschungsinteressen bestimmten. Auf der einen Seite standen die ‚Hispanisten‘ – angeführt von George Kubler und dem Italiener Graziano Gasparini in Venezuela –, die weder in Lateinamerika geboren noch Fachleute für andine Architektur waren und daher eher an Verallgemeinerungen hinsichtlich eines hemisphärischen oder globalen Kontextes interessiert waren, während sie gleichzeitig die Arbeit mit archivarischen

de lo barroco, con todos los adjetivos que le fueron asignados a este término, cobra importancia por el deseo de dotar de una identidad única al arte virreinal, para la cual el término barroco parecía lo adecuado –que sigue usándose y al mismo tiempo discutiéndose hasta la actualidad–.

La propuesta más reciente de cómo nombrar a estas creaciones artísticas, que no caiga en una confusión de un fenómeno estilístico con uno étnico y biológico, es de Gauvin Alexander Bailey, quien en 2010 presentó por primera vez un estudio amplio acerca de estas arquitecturas, donde retoma y analiza la historiografía anterior, propone el término Barroco Andino Híbrido (Andean Hybrid Baroque) argumentando que provee una localización geográfica, indica la mezcla cultural y a la vez establece una relación con un movimiento estilístico internacional, con lo cual se observa que la discusión acerca de términos que señalan el resultado de una mezcla y que intentan inscribir las manifestaciones en un ámbito estilístico sigue vigente para algunas historias del arte. Al mismo tiempo este autor apoya la exploración del carácter híbrido de los motivos en vez de concentrarse en su clasificación como europeos o no, advirtiendo que se debe ser muy cuidadoso en trazar los orígenes de motivos individuales, sobre todo cuando a primera vista parezcan indígenas.

En este mismo sentido en los últimos años investigadores e investigadoras han revisado la cultura visual andina y el cristianismo andino de la época virreinal, analizando cómo se resolvía el reto de la representación euro-cristiana. Para ello han aprovechado el concepto acuñado por Mary Luise Pratt del “arte en la zona de contacto”, que señala las creaciones que surgen en áreas de intercambios culturales caracterizados por

Quellen ablehnten. Auf der anderen Seite stand die Gruppe der ‚Indigenisten‘, die aus Südamerika stammten und auf die Andenregion spezialisiert waren, allen voran Teresa Gisbert und José de Mesa aus Bolivien. Auf der Grundlage detaillierter Quellenstudien verteidigten sie die indigenen Beiträge sowie die kulturelle Verflechtung und Bedeutung der Motive. Auch der argentinische Architekturhistoriker Ramón Gutiérrez betonte die Notwendigkeit, künstlerischen Ausdruck unter Berücksichtigung des spezifischen Entstehungskontextes zu untersuchen, was Fortschritte in der Geschichtsforschung zum besseren Verständnis der Objekte erfordere. Die Diskussion über den Barock und alle Adjektive, die diesem Begriff zugeordnet wurden, ist insofern relevant, da sie den Wunsch bezeugt, der Kunst der Vizekönigreiche eine einzige Identität zuschreiben zu wollen, wofür der Begriff Barock angemessen erschien – ein Begriff, der bis heute verwendet, aber auch in Frage gestellt wird.

Der jüngste Vorschlag zur Benennung dieser Bauwerke, der nicht in eine Verwechslung von stilistischen mit ethnischen und biologischen Aspekten verfällt, stammt von Gauvin Alexander Bailey. Er legte 2010 erstmals eine umfassende Studie über diese Architekturen vor, in der er die bisherige Geschichtsschreibung aufgreift und analysiert, den Begriff *Anden-Hybridbarock* (Andean Hybrid Baroque) vorschlägt und argumentiert, dass dieser eine geografische Verortung biete, die kulturelle Mischung aufzeige und gleichzeitig eine Beziehung zu einer internationalen stilistischen Bewegung herstelle. Dies verdeutlicht, dass die Diskussion über Begriffe, die das Ergebnis kultureller Mischungen aufgreifen und versuchen, diese Kreationen stilistisch zu klassifizieren, teilweise immer noch Gültigkeit besitzt. Gleichzeitig plädiert Bailey

relaciones de dominación y subordinación altamente asimétricas. De ello concluyeron, entre otras, que las imágenes de ‘mayor éxito’ fueron aquellas que se ubicaban en la zona intermedia entre lo europeo y lo andino, a las que cada grupo involucrado podía asignarle significados diferentes, que a veces resultaban de interpretaciones competitivas y contradictorias, y donde entraban en juego también los imaginarios europeos apropiados e invertidos.

Regresando a nuestro objeto de estudio, observamos que la estructura de la fachada principal, que contiene citas de la iglesia jesuita Il Gesù en Roma, es de tradición arquitectónica europea con una gran cantidad de motivos ornamentales de estas geografías. Las letras integradas en la ornamentación de los diferentes niveles remiten al ritual católico, como SD/SF/SI/MN (“sanctus deus, sanctus fortis, sanctus immortalis, miserere nobis”) en el entablamento, que proviene de la liturgia del viernes santo, XS/NS, es decir “Cristo, nuestro señor” entre los frontones quebrados y las columnas gemelas del segundo nivel que a su vez portan los anagramas de María y José en su entablamento, mientras que los anagramas de Jesús y de María en águilas bicéfalas de los habsburgos enmarcan la ventana del coro. Mientras que las obras fueron supervisadas por arquitectos no indígenas, como Simón Barrientos y Esteban de Valencia (primera y segunda fase de la portada lateral) y Diego de Adrián (fachada principal), las fuentes documentales asientan que los canteros y escultores eran indígenas, sin que se mencionen sus nombres, quienes trabajaban en el marco de la *mita*, un sistema rotativo laboral semivoluntario, y a cuyo cargo corría el diseño y la ejecución de los relieves.

dafür, den hybriden Charakter der Motive zu erforschen, statt sich auf ihre Einordnung als europäisch oder außereuropäisch zu konzentrieren, und mahnt, Vorsicht bei der Herkunftsbeschreibung einzelner Motive walten zu lassen, vor allem wenn sie auf den ersten Blick indigen erscheinen.

In diesem Sinne haben in den letzten Jahren Wissenschaftler*innen die visuelle Kultur der Anden und das andine Christentum während der Zeit der Vizekönigsreiche dahingehend erforscht, wie die Herausforderung der europäisch-christlichen Darstellung gemeistert wurde. Dabei haben sie sich das von Mary Luise Pratt geprägte Konzept „der Kunst in der Kontaktzone“ zunutze gemacht. Es verweist auf Werke, die in kulturellem Austausch entstanden sind, der durch stark asymmetrische Beziehungen von Herrschaft und Unterordnung gekennzeichnet ist. Sie konstatierten unter anderem, dass die ‘erfolgreichsten’ Bilder in der Kontaktzone zwischen europäischen und andinen Kulturen angesiedelt waren. Dabei konnte jede der beteiligten Gruppen diesen Bildern unterschiedliche Bedeutungen zuordnen, die manchmal in konkurrierenden und widersprüchlichen Interpretationen resultierten und bei denen auch angeeignete und umgekehrte europäische Imaginationen ins Spiel kamen.

Auf den Untersuchungsgegenstand zurückkommend kann festgestellt werden, dass die Struktur der Hauptfassade, die Referenzen zur Jesuitenkirche Il Gesù in Rom enthält, in der europäischen architektonischen Tradition steht und zahlreiche ornamentale Motive aus diesem geografischen Kontext aufweist. Die in die Bauplastik der verschiedenen Ebenen integrierten Buchstaben verweisen auf den katholischen Ritus, wie SD/SF/SI/

Uno de los motivos que ejemplifica un enorme tejido de significados y podía ser leído de muy diversas maneras, es el de las sirenas que se encuentra en la portada lateral. Al igual que los monos, las aves y los tocados de plumas, las sirenas forman parte del imaginario visual europeo sobre América, recurrente en mapas y portadas de libros de los siglos XVI y XVII, donde simbolizan las maravillas de las tierras conquistadas y el poder de la monarquía hispana, así como la victoria de la iglesia católica sobre la herejía. Combinado con la imagen de *Santiago Matamoros* –en las historias de los acontecimientos locales manifestado como *Santiago Mataindios*– se convirtieron en un fuerte símbolo del poder de la monarquía y de la iglesia. En el imaginario andino, en cambio, las sirenas están fuertemente ligadas a las historias orales sobre el lago Titicaca, símbolo de la creación mítica del mundo, y específicamente a dos hermanas sirenas que representaban la sexualidad, así como a la poderosa *huaca* de Copacabana, una estatua de piedra azul en forma de pez con rostro humano. Por su importancia, los predicadores católicos conectaban las sirenas con la mitología clásica cristianizada, el pensamiento (neo)platónico y la Virgen María. Por ello la simbología de las sirenas remite al pecado, a la creación, la salvación cristiana y la reciprocidad andina.

También los demás motivos recurrentes, como los ángeles, los mascarones, las aves o sus plumas, y las flores muestran una multiplicidad de significados. Las iconografías más difundidas de los ángeles eran los ángeles arcabuceros y los siete arcángeles, asociados con los planetas y fenómenos naturales, al mismo tiempo que se entendían como representaciones de la autoridad indígena. Los mascarones con follaje tomados de los grutescos, tenían su con-

MN („sanctus deus, sanctus fortis, sanctus immortalis, miserere nobis“) auf dem Gebälk, ein Zitat, das aus der Karfreitagliturgie stammt. Im zweiten Geschoss steht XS/NS, also „Christus, unser Herr“, zwischen den gebrochenen Giebeln und den Zwillingsssäulen, die ihrerseits die Anagramme von Maria und Josef auf dem Gebälk tragen, während die Anagramme von Jesus und Maria in den doppelköpfigen Adlern der Habsburger das Chorfenster einrahmen. Während die Arbeiten von nicht indigenen Architekten wie Simón Barrientos und Esteban de Valencia (erste und zweite Phase der Seitenfassade) sowie Diego de Adrián (Hauptfassade) geleitet wurden, sind die Steinmetze und Bildhauer den dokumentarischen Quellen zufolge indigen, ohne dass ihre Namen genannt werden. Sie arbeiteten im Rahmen der *mita*, einem halbfreiwilligen Rotationssystem von Arbeitskräften und waren für die Gestaltung und Ausführung der Reliefs verantwortlich.

Eines der Motive, das ein enormes Bedeutungsgeflecht darstellt und auf viele verschiedene Arten gelesen werden konnte, ist das der Meerjungfrauen am Seitenportal. Genau wie Affen, Vögel und gefiederte Kopfbedeckungen gehören Meerjungfrauen zum europäischen Bild Amerikas auf Karten und Frontispizseiten des 16. und 17. Jahrhunderts, wo sie die Wunder des eroberten Landes und die Macht der hispanischen Monarchie sowie den Sieg der katholischen Kirche über die Ketzerei symbolisieren sollten. In Verbindung mit dem Bild von *Jakobus dem Maurentöter* – in den Geschichten der lokalen Ereignisse als *Jakobus Indiotöter* bekannt – werden sie zu einem bedeutungsvollen Symbol der Macht der Monarchie und der Kirche. In der andinen Vorstellungswelt hingegen sind Meerjungfrauen stark mit mündlichen Erzählungen über den Titica-

traparte indígena en las representaciones de los chunchos, habitantes de las tierras bajas de la selva tropical, que se relacionaban con suntuosidad y salvajismo –por lo cual la selva representaba un paraíso, pero también la vida salvaje, el caos y la muerte– y quienes coexistían con los de las tierras altas en la necesaria reciprocidad para el balance cósmico. La caracterización de los chunchos incluía plumas, que igual que las aves eran fundamentales para los rituales y las representaciones andinas. El otro elemento esencial para la simbología indígena eran las flores. Entre los motivos esculpidos se reconoce la cantuta, símbolo de la soberanía del Inca y de la identidad andina, mientras que la mayoría de las demás parecen ser flores de cactus, esenciales para el ciclo agrícola, ya que su florecimiento indicaba las épocas de siembra. A diferencia de otros investigadores, Bailey sostiene que la mayoría de motivos de flora y fauna tuvieron sus modelos en el altiplano, por lo cual su significado está ligado a la realidad agrícola. Además, encontramos la representación de una *maskaypacha*, la borla imperial del Inca, que pertenecía a los motivos reinterpretados usados por las élites andinas para reinventar y reivindicar su linaje.

Como el sistema visual andino está basado en la representación de partes opuestas complementarias, Bailey sugiere ver los motivos de los relieves como un todo y considera que su arreglo retoma el sistema binario que rige los textiles andinos, especialmente la alternancia entre *pallai* (bandas angostas) y *pampas* (bandas anchas) que estructuran la ornamentación de las *llicllas* de las mujeres y simbolizan el equilibrio entre civilización/salvajismo y orden/caos. Siguiendo esta lógica, las columnas, los frisos, las jambas o las dovelas corresponderían a

casee verbunden, dem Symbol der mythischen Erschaffung der Welt, und insbesondere mit zwei Meerjungfrauenschwestern, die für Sexualität stehen, sowie mit der mächtigen Wak'a von Copacabana, einer blauen Steinstatue in Form eines Fisches mit menschlichem Gesicht. Aufgrund ihrer Bedeutung brachten die katholischen Prediger die Meerjungfrauen mit der christianisierten klassischen Mythologie, dem neuplatonischen Gedankengut und der Jungfrau Maria in Verbindung. Die Symbolik der Meerjungfrauen verweist also gleichzeitig auf Sünde, Schöpfung, christliche Erlösung und andine Gegenseitigkeit.

Auch die anderen wiederkehrenden Motive, wie Engel, Masken, Vögel oder deren Federn, und Blumen, weisen eine Vielzahl von Bedeutungen auf. Die am weitesten verbreiteten Ikonografien von Engeln waren die Harquebusier-Engel und die sieben Erzengel, die mit den Planeten und Naturphänomenen assoziiert wurden, während sie gleichzeitig als Darstellungen indigener Autorität verstanden wurden. Die Masken mit Blattwerk, die von den Grotesken übernommen wurden, hatten ihr indigenes Gegenstück in den Darstellungen der Chunchos, der Bewohner des Tieflandes des tropischen Regenwaldes, die mit Üppigkeit und Wildheit verknüpft waren. Hier stellte der Dschungel ein Paradies dar, aber auch wildes Leben, Chaos und Tod. Die Chunchos koexistierten mit den Bewohnern des Hochlands in einer Gegenseitigkeit, die für die Einhaltung eines kosmischen Gleichgewichts notwendig war. Sie wurden mit Federschmuck dargestellt, wobei Federn und Vögel auch von grundlegender Bedeutung für Rituale und Darstellungen in den Anden waren. Ein weiteres wesentliches Element der indigenen Symbolik waren Blumen. Unter den gemeißelten Motiven findet

pallai, porque muestran una decoración más geométrica, mientras que el tímpano, los espacios entre las columnas y las bandas que enmarcan la arquitectura, que despliegan una decoración más suelta con motivos que se pueden encontrar también en los textiles, serían *pampas*. Incluso la zona que enmarca la ventana del coro recuerda los motivos *tocapu* de los *uncus* masculinos. Este orden rígido también remite a Tiahuanacu, el único sitio pre-incaico conocido en este momento por la población andina y considerado la cuna de la humanidad.

Siguiendo estas interpretaciones, las fachadas de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa despliegan una semántica compleja que muestra un imaginario que se nutre tanto de símbolos cristianos de salvación, como son las uvas, las granadas, o los anagramas, así como de los de autoridad andina y de los ciclos de vida agrícolas y humanas que resaltan el carácter cíclico y binario, entre civilización/salvajismo, altiplano/tierras bajas y con ello el balance cósmico. Pero al mismo tiempo también podemos considerarlas evidencias de como se han estado escribiendo las historias del arte latinoamericano.

Franziska Neff

man die Cantuta, ein Symbol für die Souveränität der Inka und die Identität der Andenbewohner, während die meisten anderen Motive Kaktusblüten zu sein scheinen, die für den landwirtschaftlichen Zyklus von wesentlicher Bedeutung sind, da ihre Blüte die Aussaatzeiten anzeigt. Im Gegensatz zu anderen Wissenschaftler*innen vertritt Bailey die Ansicht, dass die meisten Motive aus Flora und Fauna ihre Vorbilder im Hochland hatten, so dass ihre Symbolik mit der landwirtschaftlichen Realität zusammenhängt. Darüber hinaus gehört die Darstellung einer Maskaypacha, der kaiserlichen Quaste des Inka, zu den neu interpretierten Motiven, mit denen die andinen Eliten ihre Abstammung neu erfanden und behaupteten.

Da das visuelle System der Anden auf der Darstellung komplementärer, gegensätzlicher Teile beruht, schlägt Bailey vor, die Motive der Reliefs als Ganzes zu betrachten, und ist der Ansicht, dass ihre Anordnung das binäre System aufgreift, das die andinen Textilien beherrscht, insbesondere den Wechsel zwischen *pallai* (schmalen Bändern) und *pampas* (breiten Bändern), die die Ornamente der *llicllas*, der Frauengewänder, strukturieren und das Gleichgewicht zwischen Zivilisation/Wildnis und Ordnung/Chaos symbolisieren. Nach dieser Logik würden Säulen, Friese, Pfosten oder Bogensteine den *pallai* entsprechen, da sie ein eher geometrisches Dekor aufweisen, während das Tympanon, die Räume zwischen den Säulen und die die Architektur umrahmenden Bänder *pampas* wären, insofern sie einen locker angeordneten Bauschmuck mit Motiven aufweisen, die auch in Textilien zu finden sind. Der Bereich, der das Chorfenster einrahmt, erinnert sogar an die T'oquepu-Motive des männlichen *uncus*. Diese strenge Ordnung verweist auch auf Tiahuanacu, die einzige

vorinkazeitliche Stätte, die der Andenbevölkerung zu dieser Zeit bekannt war und als Wiege der Menschheit galt.

Diesen Analysen folgend tragen die Fassaden der Kirche der Gesellschaft Jesu in Arequipa eine komplexe Semantik. Sie zeigen eine Bildwelt, die sich auf christliche Symbole der Erlösung wie Trauben, Granatäpfel oder Anagramme einerseits, sowie auf solche der andinen Autorität und der landwirtschaftlichen und menschlichen Lebenszyklen die den zyklischen und binären Charakter von Zivilisation/Wildheit, Hochland/Tiefland und somit das kosmische Gleichgewicht hervorheben, andererseits stützt. Zugleich können wir sie aber auch als Belege dafür betrachten, in welcher Form die Geschichten der lateinamerikanischen Kunst geschrieben wurden und werden.

Übersetzung: Franziska Neff



Fachada lateral de la iglesia de Santiago de la Compañía de Jesús, 1655 y 1664, Arequipa, Perú. Foto: Faitma Flores Vivar, 2016. Wikimedia commons. / Seitenfassade der Kirche des Hl. Jakobus der Gesellschaft Jesu, 1655 und 1664, Arequipa, Peru. Foto: Faitma Flores Vivar, 2016. Wikimedia commons.

Bibliografía/Weiterführende Literatur

- Alcalá, Luisa Elena. "Where do we go from here? Themes and comments on the historiography of Colonial Art in Latin America." En *Art in Spain and the Hispanic world. Essays in honor of Jonathan Brown*, editado por Sarah Schroth, 232-348. London: Holberton, 2010.
- Bailey, Gauvin Alexander. *The Andean hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2010.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1999.
- Dean, Carolyn. "The renewal of old world images and the creation of colonial peruvian visual culture." En *Converging Cultures. Art and identity in Spanish America*, editado por Diana Fane, 171-182. New York: The Brooklyn Museum, 1996.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia, 1980.
- Guido, Ángel. "El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia". En *Acta del II congreso internacional de historia de América*, 474-494. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1938.
- Okada, Hiroshige. "Inverted exoticism? Monkeys, parrots, and mermaids in Andean colonial art". En *The Virgin, saints and angels. South American paintings 1600-1825, from the Thoma collection*, editado por Suzanne Stratton-Pruitt, 67-79. Milan, Italia/Stanford, California: Skira, In association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University Press, 2006.
- Pratt, Mary Luise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Wethey, Harold E. *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949.
- San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1997.