

# ENTRE ÁRBOLES Y MAPAS. GENEALOGÍA Y CARTOGRAFÍA EN UN CUADRO FRANCISCANO

## BETWEEN TREES AND MAPS. GENEALOGY AND CARTOGRAPHY IN A FRANCISCAN PAINTING

### Resumen

En este trabajo, pretendemos examinar el *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*, un óleo realizado hacia 1716 en Itatí, reducción franciscana de guaraníes y actualmente ubicado en el Museo del Convento Franciscano de Buenos Aires. Nos proponemos como objetivo indagar en las convergencias de la iconografía de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas y del modelo compositivo que ofrecen los mapas producidos durante el llamado Siglo de Oro de la cartografía.

### Palabras clave

Corrientes, Misiones franciscanas de guaraníes, Pintura colonial, Siglo XVIII, Virreinato del Perú.

### Camila Miravalles

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Licenciada y Profesora en Artes, orientación Plásticas, por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como becaria doctoral en la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACYT). Participa como investigadora graduada en los proyectos PICT “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)” y UBACyT “Género y géneros pictóricos. Un estudio de la pintura europea en la colección del MNBA, siglos XV al XVIII”.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/I/2022  
Fecha de revisión: 26/I/2022  
Fecha de aceptación: 04/II/2022  
Fecha de publicación: 30/X/2022

### Abstract

In this article, we intend to examine *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*, an oil painting executed around 1716 in Itatí, a Franciscan mission of Guaraní People and currently located in the *Museo del Convento Franciscano* of Buenos Aires. We propose to delve into the convergences between the iconography of the family trees of the religious orders and the compositional model offered by the maps produced during the so-called Golden Age of cartography.

### Keywords

Colonial painting, Corrientes Province, Guaraní Franciscan Missions, Viceroyalty of Peru, 18th century.

ORCID: 0000-0002-7480-3784

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0016>

## ENTRE ÁRBOLES Y MAPAS. GENEALOGÍA Y CARTOGRAFÍA EN UN CUADRO FRANCISCANO

### 1. INTRODUCCIÓN

**D**os orbes representan el mundo entero: la familia Cismontana y Ultramontana<sup>1</sup>; dentro de ellos, se encuentran escritos los nombres de diferentes regiones y países del mundo. Están conectados por dos filacterias dispuestas como líneas equinocciales. En la que atraviesa los orbes en línea recta se lee la dedicatoria al Ministro General Observante de los franciscanos, el obispo español Fray Joseph García, quien dirigió la Orden desde 1717 a 1723, y en la que recorre oblicuamente los orbes se lee la enumeración de las grandezas de la Orden Franciscana: “Santos Canonizados y beatificados 606, Mártires 2900, Venerables 3000, Papas 1, Cardenales 47, Patrarchas 19, Arzobispos 400, Obispos 2200, Inquisidores 919, Escritores 1500, Reyes 120, Reynas 130 [sic]”. Entre los orbes, se encuentran representadas dos figuras: en el ángulo superior, Cristo Redentor sostiene con la mano uno de los extremos de un cordón que lo conecta a San Francisco, ubicado debajo. El santo es representado con dos alas a modo de glorioso atlante con las que parece sostener los orbes. El cordón que rodea su cintura se extiende por todo el cuadro, envolviendo los orbes y a su vez siendo conectado con Cristo.



*Fig. 1. Atr. Fray Andrés Guyrrias. Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores. Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716/1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Autora.*

En los ángulos, los escudos de Tierra Santa y de la orden franciscana, que vinculan la Pasión de Cristo y los estigmas que sufrió el Santo fundador de la Orden; estos son sostenidos por ángeles tocando la trompeta. Debajo, una extensa inscripción en la que se explica el contenido del cuadro y su interpretación simbólica deja manifiesto el nombre de la obra —“Este papel es un diseño y mapa de la grandeza y principales excelencias de la Orden de los Menores” — y la concepción global del cuadro.

Esta descripción corresponde al *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores*<sup>2</sup>, un óleo sobre tela ubicado en el Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro de Buenos Aires. Fue realizado hacia el año 1716 en Itatí, una reducción franciscana de guaraníes en la actual provincia de Corrientes<sup>3</sup>. El origen de la reducción de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora de Itatí puede rastrearse hacia 1608, cuando el padre franciscano Fray Luis Bolaños, llegado desde Asunción del Paraguay, construye un templo y casa parroquial, la primera en fundarse sobre la costa del Paraná<sup>4</sup>.

Sus habitantes estaban sujetos al régimen de encomienda a vecinos de la ciudad, así como al régimen evangelizador de los franciscanos. La administración actuó como un agente mediador entre la población indígena, principalmente los guaraníes y los chaqueños, y los encomenderos, españoles y criollos habitantes de la ciudad<sup>5</sup>.

Su labor evangélica con la población nativa no obtuvo un resultado efectivo o preponderante, ya que otros actores sociales cumplían una función de intermediarios mucho más efectiva, como los caciques. Ellos fueron un nexo necesario que contribuyó a legitimar el sistema impuesto y sobre los que se apoyó la encomienda como sistema para hacer efectiva su instalación y “aceptación” por parte de quienes debían tributar en los pueblos<sup>6</sup>.

A pesar de no haber obtenido el éxito alcanzado por los jesuitas con su proyecto misional en la región, las reducciones franciscanas continuaron con su labor evangélica y educadora hasta 1825, año en el que la Cámara de Representantes de la provincia las disolvió.

Respecto al desarrollo artístico en estas regiones, nos enfrentamos con un gran vacío historiográfico debido a la escasa cantidad de obras del período que han sobrevivido. El caso de las misiones jesuítico-guaraní ha sido profusamente

abordado por la historia del arte colonial sudamericano, pero aun así, la presencia de pintura se limita a ejemplos puntuales, como han abordado Ribera<sup>7</sup>, Schenone<sup>8</sup> y Sustersic<sup>9</sup>. Por este motivo, es importante destacar la singularidad de nuestra obra, ya que se trata de una de las pocas piezas realizadas en las misiones franciscanas de guaraníes que ha llegado a nosotros<sup>10</sup>.

Sobre la posible autoría de esta pintura, hallamos una referencia en el *Segundo viaje a Misiones* de Juan B. Ambrosetti, en el que menciona la visita al Convento franciscano de la ciudad de Corrientes. En su descripción de la obra, aporta dos datos importantes: “un curioso cuadro hecho en Itatí por el maestro Andrés Guyrrias en 1773”<sup>11</sup>. La fecha de nuestra obra es más fácilmente refutable, ya que la dedicación al Ministro General, José García, establece los años 1717-1723 como el período probable<sup>12</sup>. Se encuentra otra mención al *Mapa* en el libro de Bonastre: el autor asevera ver el cuadro en la Capilla de San Roque de Buenos Aires, y en su breve descripción del “planisferio” afirma que el cuadro fue realizado en 1730, por el maestro “Cuviricus o Cuiricos”<sup>13</sup>. Con estos antecedentes, una minuciosa apreciación de la obra permite ver en el borde inferior “... por el fr m (sección

210

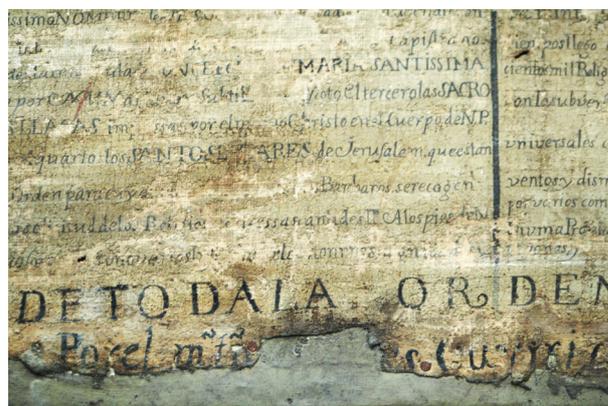


Fig. 2. Atr. Fray Andrés Guyrrias. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle de la firma). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

destruida) Cuyrria o Guyrria”. Lamentablemente esta parte posee la superficie pictórica muy comprometida, pero es legítimo suponer que ambas “atribuciones” respondieron a diversos estadios de deterioro de la pieza. Entonces, el autor de esta pintura habría sido un fraile franciscano de nombre Andrés, si seguimos a Ambrosetti, apellidado muy seguramente Guyrrias, realizada entre los años 1716-1717. En relación a esta datación, también es oportuno destacar que el Obispo de Buenos Aires para ese entonces era un franciscano, Fray Gabriel de Arregui, quien ocupó la sede entre 1714-1717<sup>14</sup>. Este es el único antecedente histórico que se ha podido recabar en miras a proponer un comitente. Es evidente que, siendo una pieza muy elaborada, tanto formal como iconográficamente, no sería de extrañar que fuera encargada por algún personaje de relevancia, pudiendo tratarse de un Obispo<sup>15</sup>.

Habiendo trazado este breve recorrido por el entramado histórico en el que fue realizado el cuadro, nos volcaremos a dilucidar las fuentes visuales de las que abrevia nuestra obra.

## 2. FILIACIONES ICONOGRÁFICAS, MODELOS COMPOSITIVOS

Una de las primeras cuestiones que resulta imperativo abordar es la excepcionalidad de esta pintura dentro de la producción americana y europea. Tal como argumentaremos, en la obra se pueden identificar filiaciones iconográficas y modelos formales de diversos tipos de imágenes —pinturas religiosas, mapas grabados— pero en ningún caso una pieza que comparta la mayoría de sus características.

Metodológicamente, la propuesta de Lois resulta pertinente para el abordaje del *Mapa*<sup>16</sup>. La autora propone un corrimiento de los límites de la ciencia de la cartografía para abordar la concepción de mapa en sentido plural, no respondiendo a una sola acepción, sino consi-

derando la variedad de imágenes que pueden categorizarse como mapas, un poco al modo warburgiano y su brega contra los guardianes de las fronteras. Esto lograría la “apertura de una insospechable constelación de imágenes heterogéneas que quedan en condiciones de reclamar para sí mismas el estatus cartográfico independientemente de su «grado de cientificidad»”<sup>17</sup>. A partir de la noción de “serie”, entendiéndola como clave de lectura e interpretación de un conjunto de imágenes y mapas, proponemos analizar nuestra obra en relación con dos series: una, la de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas; la otra, un conjunto de mapas producidos en el llamado Siglo de Oro de la cartografía. Así, pretendemos rescatar “la inestabilidad de la imagen cartográfica para demostrar que, según su posición relativa y las imágenes con las que dialogue, un mapa puede transformarse a sí y reconvertirse en diversos mapas”<sup>18</sup>. En este sentido, la obra plantea una interesante paradoja ya que, al explicitar su significado pretendido<sup>19</sup> en la inscripción, propone el inevitable interrogante sobre su categorización, su género o iconografía. A continuación, desarrollaremos las vertientes en las que es posible inscribir o vincular esta producción.

### 2.1. La iconografía de los árboles genealógicos: imagen y palabra al servicio de la legitimación

Como se ha señalado, existe una consistente filiación iconográfica a relacionar con nuestra obra, por lo que nos detendremos brevemente en los derroteros del motivo del árbol genealógico de las órdenes religiosas. Opitz aborda esta iconografía en Europa, y afirma que es a partir del siglo XV que los árboles genealógicos adquieren mayor significancia mientras que se constituyen como una modalidad frecuente de autorrepresentación de las órdenes monásticas<sup>20</sup>. La conjunción de imagen y texto de estas composiciones fue un medio importante de propaganda, que fomentaba una lectura de esta clase de cuadros o murales en clave histórica,



Fig. 3. Maestros del Clavel de Berna. Árbol de Jessé. Pintura mural. 1495. Iglesia Francesa. Berna. Suiza. Fuente: Charlotte Gutscher-Schmid, *Nelken statt Namen: Die spätmittelalterlichen Malerwerkstätten der Berner Nelkenmeister*, Bern, 2007, pág. 86.

retórica y mística<sup>21</sup> y favorecía un sentido de identidad dinástica utilizada para la propia promoción y autoglorificación de la Orden<sup>22</sup>.

Opitz señala al Árbol de Jessé, representación de la genealogía de Cristo, como uno de los precedentes iconográficos y estructurales de este motivo y toma, como ejemplo más representativo de esta relación, los murales pintados en la llamada Iglesia Francesa de Berna, en Suiza, donde un árbol genealógico de la orden dominica se enfrenta a un Árbol de Jessé. Esta imagen logró una notable pro-

pagación a partir del grabado incluido en el libro del cardenal romano y dominico Johannes de Turrecremata, *Meditationes*, publicado en Roma hacia 1467. Este resultó ser muy popular, y varias reediciones fueron publicadas con leves modificaciones antes de 1500<sup>23</sup>. Para el caso franciscano, Opitz entiende que el desarrollo de la iconografía fue por otros caminos: la afinidad de los franciscanos para con las metáforas de árboles se puede rastrear tanto en la literatura, con el prominente ejemplo del *Lignum Vitae* de San Buenaven-

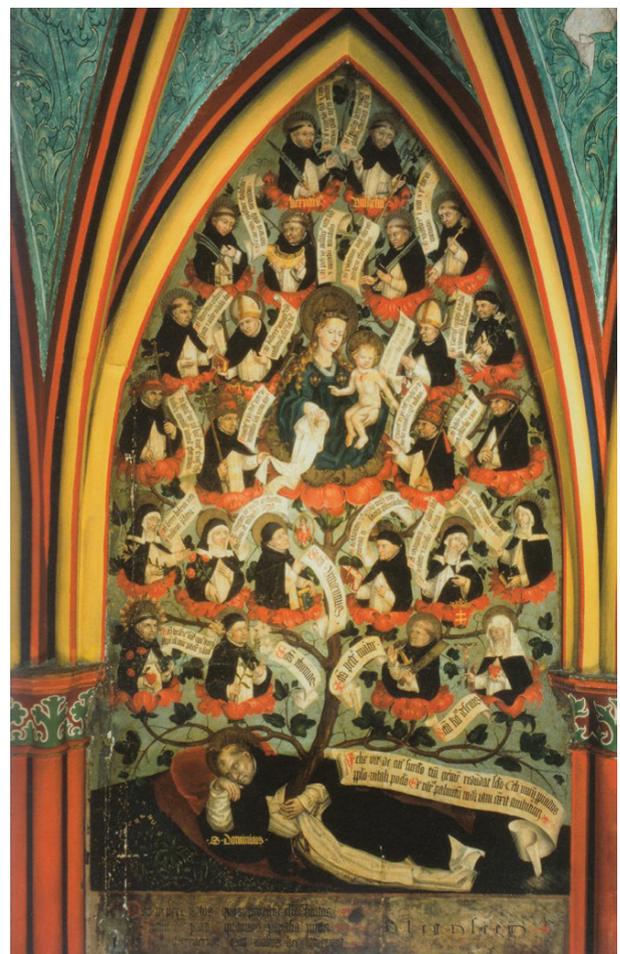


Fig. 4. Maestros del Clavel de Berna. Árbol Genealógico de la Orden Dominicana. Pintura mural. 1495. Iglesia Francesa. Berna. Suiza. Fuente: Charlotte Gutscher-Schmid, *Nelken statt Namen: Die spätmittelalterlichen Malerwerkstätten der Berner Nelkenmeister*, Bern, 2007, pág. 87.



Fig. 5. Atr. Tadeo Escalante, *Árbol de Jessé* (izquierda) y *Árbol de la orden dominica* (derecha). Pintura mural. Fines del siglo XVIII. Sala capitular del Convento de Santa Catalina. Cuzco. Perú. Fotografía: <https://www.facebook.com/Per%C3%BA-barroco-1857047297910068/photos/pcb.2758615931086529/2758609234420532>.

tura, como en las imágenes<sup>24</sup>. La composición de estas piezas solía representar una cruz de Cristo metamorfoseada en árbol y de cuyas ramas emergían, como frutos, inscripciones de pequeños textos, usualmente extractos de San Buenaventura meditando sobre la vida y muerte de Cristo, con frecuencia insertas en medallones. Los extremos de estas ramas se transforman en imágenes con representaciones de profetas y evangelistas. Para finales del siglo XIV, este motivo iconográfico se transformó para convertirse en el árbol franciscano: fue incorporada la figura de San Francisco por debajo del Cristo crucificado; los medallones versaban sobre la vida del santo fundador de la orden y, lo más importante para esta iconografía, los profetas y evangelistas fueron reemplazados por miembros destacados de la orden mendicante. Opitz afirma que este modelo fue lo suficientemente exitoso como para que los mismos dominicos lo adoptasen para sus autorrepresentaciones, como lo ejemplifica el notable caso del árbol dominico en el claustro de Santa Maria Novella en Florencia, el llamado *Chiostro Verde*<sup>25</sup>.

Un elemento que destaca de esta iconografía es su cualidad de atemporal o mítica, es decir, estas composiciones, si bien imitaban el modelo genealógico, prestaron poca o ninguna atención al ordenamiento cronológico de sus miembros. En la mayoría de los casos, utilizaron una disposición jerárquica situando a los santos más importantes de la Orden cerca del santo fundador, o agrupando a personajes de alto rango, como obispos, cardenales y papas, ubicados en un lugar destacado dentro de la composición. Como resume Opitz: “Lo que los árboles genealógicos de las órdenes religiosas representaron en la Europa del Bajo Medioevo fue entonces, primero y principal, la idea de un orden monástico como una comunidad atemporal y ecuménica”<sup>26</sup>.

De ambos modelos, podemos encontrar varios ejemplos en el arte virreinal de América gracias a su temprana difusión a través de la circulación de estampas europeas<sup>27</sup>. La iconografía del Árbol

213



Fig. 6. Juan Espinoza de los Monteros. *Epílogo de la orden Franciscana en un árbol genealógico de doce ramas*. Óleo sobre tela, 12m x 9m (aprox.). 1655. Convento de San Francisco. Cuzco. Perú. Fotografía: Daniel Giannoni.

de Jessé se propagó merced a la estampa de Johannes Wierix, de 1573<sup>28</sup> y existen pinturas que retomaron este modelo tanto en Nueva España, como el mural del convento agustino de San Mateo de Atlatlahucan, como en Perú, con los murales del convento de Santa Catalina en Cuzco que flanquean la puerta de la sala capitular, donde podemos ver tanto la genealogía de Santo Domingo como el Árbol de Jessé.

Para el caso franciscano, también contamos con notables ejemplos de esta iconografía dentro de la producción virreinal, lienzos de grandes dimensiones como el de Juan Espinoza de los Monteros, *Epílogo de la Orden Franciscana en un árbol genealógico de doce ramas*, realizado para la iglesia de San Francisco en Cuzco, encargado luego del devastador terremoto de 1650. La fuente grabada fue una estampa de Peeter de Jode I, que reproducía el árbol abarrotado de miembros de la orden seráfica, representando cerca de ochocientos personajes con sus correspondientes letreros. Esta imagen impresa también sirvió de modelo para el cuadro que encargaron los franciscanos de Quito, otro destacado ejemplo de la adaptación de esta iconografía en el Virreinato del Perú.

De todos estos ejemplos citados, hay un denominador común que vincula estrechamente esta iconografía con el *Mapa*, y este es el contenido que se despliega en las cartelas, filacterias e inscripciones de nuestra obra. La palabra escrita adquiere un protagonismo excepcional ya que alude al contenido de la iconografía de los árboles genealógicos y permite establecer una filiación iconográfica entre ambas. La figuración de un personaje histórico de la Orden en los árboles genealógicos se explicita por medio de la filacteria/línea equinoccial que recorre oblicuamente las orbes en el *Mapa*; las ramas que vinculan a los personajes entre sí se transforman en una contabilización de todas las figuras ilustres de la Orden, a la vez que, inclusive, obedece la jerarquía exhibida

en los árboles por medio del orden de enumeración; la manifiesta legitimación del poder de la Orden dado por las representaciones de Cristo o de la Virgen María ubicados en el eje axial también se aprecia en el *Mapa*, con el cordón que ciñe la figura de San Francisco y que, rodeando las esferas “a modo del zodiaco”<sup>29</sup>, es sujeto por uno de los extremos por Cristo. Este prolífico uso de filacterias y la inscripción explicativa en el ángulo inferior tiene una presencia sustancial en la producción colonial<sup>30</sup> pero en este caso, adquiere una entidad aún más importante, ya que no solo aclara lo representado en la imagen, sino que lo constituye, forma una parte esencial de esta pieza.

## 2.2. Los mapas: el conocimiento en imágenes

Llegado a este punto, conviene preguntarse por la elección formal de esta composición. Tal como se desarrolló en el apartado anterior, el motivo de los árboles genealógicos de las órdenes religiosas llegó a América y contó con valiosos ejemplos dentro de la producción artística colonial. Entonces, ¿por qué un mapa? Resulta lícito pensar la concepción de esta pieza considerando su intención autocelebratoria, en tanto resalta y hace hincapié en el alcance de la misión evangelizadora de los franciscanos en términos, si se permite la redundancia, geográficos.

En este sentido y retomando la propuesta metodológica de Lois, la otra serie que nos proponemos analizar, vinculada a nuestro cuadro, es la de los mapas producidos durante el llamado Siglo de Oro de la cartografía, que entendemos sirvieron como el modelo compositivo del *Mapa*. Tal como asevera Alpers: “Nuestro punto de partida es la observación de que seguramente no hubo nunca otra época ni lugar en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo. (...) no nos sorprenderá encontrar que la base de esta coincidencia fuera una común noción

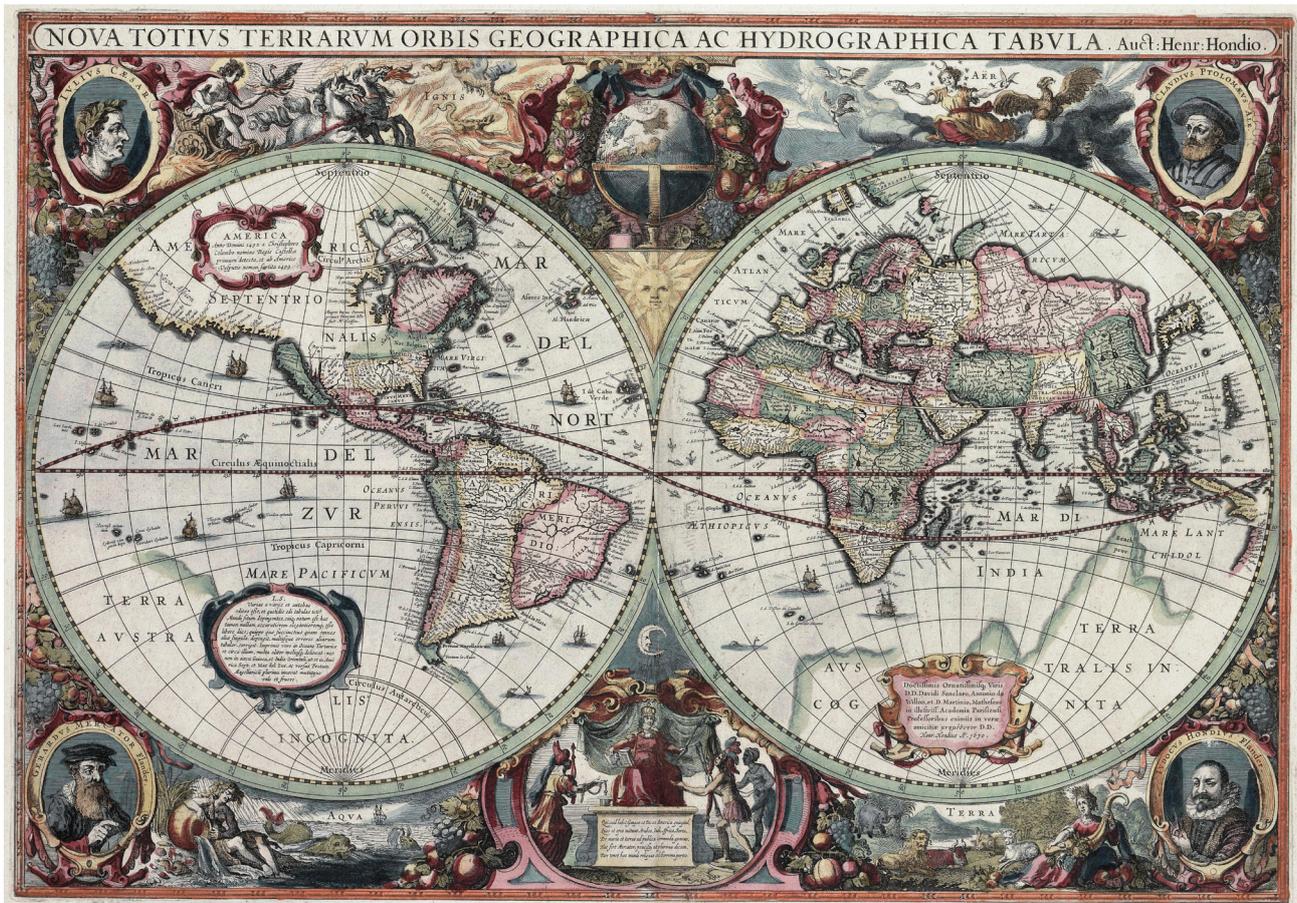


Fig. 7. Hendrik Hondius. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula auct. Henr. Hondio.* 47.5 x 56 cm. 1633. The State Library of New South Wales. Sidney. Australia.

del conocimiento, y la convicción de que éste había de adquirirse y afirmarse a través de las imágenes<sup>31</sup>.

Sobre los antecedentes europeos de nuestra obra, evidenciamos una producción gráfica que combinaba escritura, representación de relaciones espaciales y motivos figurativos. Esta alcanza su auge durante los siglos XVI y XVII en diferentes ciudades de las antiguas Diecisiete Provincias de los Países Bajos. Durante este proceso, figuras como Gerard Mercator y sucesivos miembros de la familia Blaeu gestan una nueva técnica de levantamiento cartográfico y los medios para la masiva difusión de los mapas, en un contexto colonial que favorecía este tipo de empresas<sup>32</sup>.

La cartografía del Siglo de Oro, según Laborda<sup>33</sup>, combinaba técnica, mitología, suntuosidad y eurocentrismo; en ella los recursos iconográficos que integraban estas imágenes, como cartelas y escudos, figuras mitológicas, alegorías y monstruos no tenían un papel secundario, su importancia radica en la legitimidad que otorgaban a esta nueva geografía en proceso de constitución. El análisis que realiza el autor del mapamundi *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula* de la casa Blaeu, resulta de interés para examinar la orla del mapa, la ornamentación más destacada de la pieza. A partir de ella, afirma que la relación entre la iconografía que se desarrolla en el marco del mapa con el mismo constituye un perfecto compendio de saberes arquetípicos que intere-

san a una visión geográfica general y que proceden de varias ciencias: “El afán gráfico no es un ornamento sino un imperativo de su ciencia”<sup>34</sup>.

Consideramos que un ejemplo igual de elocuente de esta retórica visual es el mapamundi Mercator-Hondius de 1633, uno de los competidores de Blaeu. Analizaremos este caso a fines de compararlo con nuestra producción americana. Se trata de una pieza de notable densidad iconográfica, donde diversas fuentes de la tradición de la antigüedad clásica se conjugan con la proyección ortogonal de Mercator y lo que Conley denominó “graphic rhetoric” de la cartografía de la temprana modernidad<sup>35</sup>. Como podemos constatar a simple vista, el mapamundi de Hondius y nuestro *Mapa de las Grandezas* poseen una notable afinidad compositiva, y aspiramos a evidenciar como los diversos elementos ornamentales de ambas piezas se constituyen como “parte de la legitimidad a la que aspiran sus artífices para asentar su autoridad”<sup>36</sup>.

En el mapamundi de Hondius, las figuras más destacadas de la ciencia cartográfica son retratadas en los ángulos: Julio César, incluido por sus descripciones de la Galia en *De Bello Gallico*; Claudio Ptolomeo, por su extensísima obra referente a la geografía y cartografía terrestre y celeste; Gerard Mercator, autor de la primera proyección ortogonal moderna de levantamiento cartográfico; y el mismo Hendrik Hondius, que se enmarca como heredero y sucesor de esta tradición de conocimiento. Entre dichos retratos, se despliegan las alegorías de los cuatro elementos de la naturaleza, de tradición aristotélica, pero con personificaciones en los dioses clásicos a partir del siglo XVI<sup>37</sup>. Fuego, aire, agua y tierra son encarnados por las figuras de dioses paganos, inspirados en la tradición visual del siglo XVI, junto con animales y otros elementos que completan la representación alegórica. En el eje axial, donde se fusionan las dos esferas terrestres, se halla

un globo celeste del que se adivinan algunas constelaciones como la Osa Mayor, Astrea y Can Mayor; el sol y la luna se colocan entre los ángulos convexos, y por debajo de estos, otra representación alegórica con los cuatro continentes, Europa entronizada y homenajada por los otros continentes.

Con los antecedentes teóricos ya indicados, podemos sentar las bases para el análisis de este mapa grabado: la orla del mapa contribuye a asentar la legitimidad del conocimiento que este pretende transmitir. Las referencias clásicas a personajes históricos como mitológicos son características de la retórica barroca, no alcanza con la representación detallada de las relaciones espaciales volcadas dentro de los orbes, sino la representación de la tradición de conocimiento que habilita la primera. Los retratos de las esquinas remiten a los aportes puntuales de dichos personajes a la tradición de conocimiento cartográfico, los elementos de la naturaleza a las bases de la creación del mundo natural desde la perspectiva aristotélica junto con un tinte mitológico a partir de la representación alegórica, el globo celeste y la representación de los cua-

216

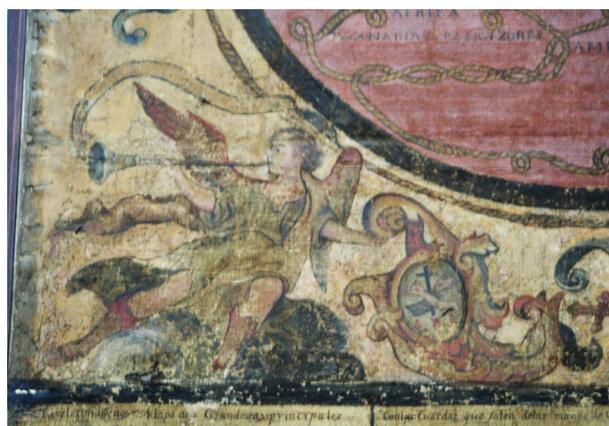


Fig. 8. Atr. Fray Andrés Guyrrias. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.



Fig. 9. Atr. Fray Andrés Gurrías. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

tro continentes refieren a los dos planos, el celeste y el terrestre, en una señalización de la relación entre el micro y el macrocosmos que atraviesa toda la ornamentación de la orla. Esta lectura del mapa flamenco establece una importante serie de puntos en contacto con nuestra obra, ya que, tal como proponemos, el modelo compositivo de los mapas también contribuye a la creación iconográfica de esta pieza tan singular.

En el *Mapa*, nos encontramos con una estructura formal similar. Como ya se ha advertido, dentro de las esferas se indican los diversos lugares con presencia de los franciscanos por medio de la palabra escrita. Ahora bien, por fuera de este mundo de palabras, observamos diversos elementos propios de la iconografía religiosa franciscana que legitima el contenido de los orbes: en los ángulos se ubican ángeles tocando una trompeta y sosteniendo —de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo— el anagrama de Jesús, el de la Virgen María, el escudo de las Conformidades y el escudo de cinco cruces<sup>38</sup>, los primeros reforzando la vinculación con las figuras más importantes del catolicismo romano, y los últimos como símbolos franciscanos.

Las figuras de Cristo y San Francisco en el eje axial de la composición también contribuyen a ultimar el sentido de la imagen, tal como se explicita en la inscripción inferior del cuadro, el cordón que ciñe la cintura del santo rodea las esferas a modo del zodiaco, hasta llegar a Cristo, que sujeta uno de los extremos. Esta conexión entre Dios y el santo fundador de la orden envuelve a un mundo en el que las relaciones espaciales no están representadas figurativamente, sino enunciadas con palabras, y realizando un recorte geográfico en función de la presencia de los franciscanos en el mundo.

### 3. REFLEXIONES FINALES

Para recapitular, podemos constatar que una obra como el *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* dialoga con diferentes series de imágenes que enriquecen sus sentidos, sus lecturas. Su dimensión autocelebratoria la vincula con la iconografía de los árboles genealógicos por medio de la palabra escrita, mientras que su composición y los motivos figurativos, notoriamente deudores de la producción cartográfica del siglo XVII, se traducen a un modelo religioso que justifica y legitima la imagen.

217



Fig. 10. Atr. Fray Andrés Gurrías. *Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores* (detalle). Óleo sobre tela, 218 cm x 165 cm. 1716-1730. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina.

## NOTAS

<sup>1</sup>Las denominaciones de familia Cismontana y Ultramontana corresponden a una división al interno de la rama Observante de la Orden de los Menores. Su origen se remonta hacia 1443, en el Capítulo General de Padua, hasta la definitiva separación de las dos ramas de la Orden Franciscana en Observante y Conventual. Se trataba de una división geopolítica al asignar la familia Cismontana a los territorios de Italia y Europa Central y Oriental, mientras que la Ultramontana designaba los dominios de Francia, Inglaterra y los reinos hispánicos. Cada familia contaba con su respectivo Vicario General y Congregaciones, celebradas con independencia una de la otra, pero reconociendo la autoridad del Ministro General de la Orden. Véase ZULAICA GÁRATE, Román. *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*. México: UNAM, 1991, pág. 209.

<sup>2</sup>En adelante, *Mapa*.

<sup>3</sup>La fecha, ubicada en el ángulo inferior derecho, señala 1730 como el año de realización, pero a simple vista puede detectarse que se trata de un repinte. El dato más relevante para descartar la fecha de 1730 es la dedicatoria en la parte inferior del cuadro a José García, quien fuera Ministro General de la Orden de los Menores Observantes. Es más lícito suponer que el año de realización haya sido 1716. Véase RUSSO, Patricia Alejandra. "Mapa de la Grandeza de la Orden de los Menores". *Conversa. Voces en la Conservación* (Buenos Aires), 18 (2019), s/p. Disponible en: <https://conversaonline.wixsite.com/conversa/copia-de-nro-17-charola-elena-1>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

<sup>4</sup>BOGNANNI, Fabián Alejandro. "Discusión arqueo-histórica acerca de la ubicación del lugar de arribo de Sebastián Caboto y la posterior instalación de la primera misión franciscana en Itatí, Corrientes (siglo XVI-XVII)". *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana* (Buenos Aires), 11 (2017), pág. 5. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73093>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

<sup>5</sup>SALINAS, María Laura. "Élites, encomenderos y encomiendas en el Nordeste argentino. La ciudad de Corrientes a mediados del siglo XVII". *Bibliographica Americana* (Buenos Aires), 6 (2010), págs. 1-22. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-5>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

<sup>6</sup>Ibidem, pág. 12.

<sup>7</sup>RIBERA, Adolfo Luis. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes". Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1980.

<sup>8</sup>SCHENONE, Héctor. "Pintura". En: VV.AA. *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo II: Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, págs. 13-91.

<sup>9</sup>SUSTERSIC, Darko. "Las imágenes conquistadoras". En: *Imágenes Guaraní-Jesuíticas. Paraguay/Argentina/Brasil*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2010, págs. 33-60.

<sup>10</sup>Por nuestra parte, el presente trabajo es el primer estudio desde la historia del arte que aborda una obra realizada en una misión franciscana de guaraníes. De las pinturas que hemos podido relevar, limitadas a la presencia en colecciones de la Ciudad de Buenos Aires, nuestra pieza es la única realizada en estas coordenadas espacio-temporales. Con esto queremos excusar, en gran medida, la falta de información y bibliografía más específica sobre el *Mapa*.

<sup>11</sup>AMBROSETTI, Juan Bautista. "Corrientes". En: CHEBEZ, Juan Carlos y GASPARRI, Bárbara (Comp.). *Primer y segundo viaje a Misiones por Juan Bautista Ambrosetti*. Buenos Aires: Albatros, 2008, pág. 156.

<sup>12</sup>Según todos los registros recabados por Russo (véase nota 4) que mencionan el cuadro, el *Mapa* fue realizado por Andrés, un artista indígena.

<sup>13</sup>BONASTRE, Gaspar. *Viejo Itatí. Historia y nostalgia*. Buenos Aires: Artes Graf. Bartolomé U. Chiesino, 1977, págs. 22-23.

<sup>14</sup>Agradezco a la Dra. María Laura Salinas por facilitarme el material para acceder a este dato, así como su explicación sobre la compleja organización jerárquica de la Orden Franciscana en miras a identificar un comitente. Véase MAEDER, Ernesto. "Obispos de Buenos Aires". En: *Nómina de gobernantes civiles y eclesiásticos de la Argentina durante la época española (1500-1810)*. Resistencia: UNNE, 1972, pág. 116.

<sup>15</sup>Lamentablemente, los diversos archivos franciscanos no están disponibles para consulta a fin de hondar más en las circunstancias de comitencia de esta pieza. Queda pendiente una consulta a sus referencias documentales, tristemente inaccesibles a investigadores.

<sup>16</sup>LOIS, Carla. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". *Geograficando* (La Plata), 1 (2015), s/p. Disponible en: <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a02>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

<sup>17</sup>Ibidem, s/p.

<sup>18</sup>Ibid., s/p.

<sup>19</sup>GOMBRICH, Ernst. "Objetivos y límites de la iconología". En: *Imágenes simbólicas. Estudio sobre el arte del Renacimiento II*. Madrid: Alianza, 1983, págs. 13-51.

<sup>20</sup>OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations of Monastic Communities in Late Medieval Art from Meanings of Community across Medieval Eurasia: Comparative Approaches". En: VV.AA. *Meanings of Community across Medieval Eurasia: Comparative Approaches*. Leiden; Boston: Brill, 2016, págs. 183-202.

<sup>21</sup>PÉREZ MORERA, Jesús. "El árbol genealógico de las Órdenes Franciscana y Dominica en el Arte Virreinal". *Anales del Museo de América* (Madrid), 4 (1996), págs. 119-126. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1012441>. [Fecha de acceso: 29/11/2021].

<sup>22</sup>JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria de la Orden: Las pinturas de las genealogías de las Órdenes religiosas en los conventos quiteños en el Barroco". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 28 (2016), págs. 259-281 y MELVIN, Karen. "Distinguishing Habits: Mendicant Identities and Institutes". En: *Building Colonial Cities of God. Mendicant Orders and Urban Culture in New Spain*. Stanford: Stanford University Press, 2012, págs. 76-118.

<sup>23</sup>OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations...". Op. cit., pág. 191.

<sup>24</sup>Stastny las menciona como "cruces floridas". Véase STASTNY, Francisco. "Síntomas medievales en el «barroco americano»". *Documento de Trabajo 63. Serie Historia del Arte, 1*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994, pág. 18.

<sup>25</sup>OPITZ, Christian Nikolaus. "Genealogical Representations...". Op. cit., págs. 193-194.

<sup>26</sup>Ibid., pág. 19. Traducción mía.

<sup>27</sup>JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria...". Op. cit.; STASTNY, Francisco. "Síntomas medievales en el...". Op. cit. y PÉREZ MORERA, Jesús. "El árbol genealógico de...". Op. cit.

<sup>28</sup>JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "Para honra y gloria...". Op. cit., pág. 263.

<sup>29</sup>Fragmento de la inscripción del *Mapa*.

<sup>30</sup>BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "La oralidad, el gesto y la filacteria en la cultura visual colonial neogranadina". En: MICHAUD, Cécile (Ed.). *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, págs. 93-121 y SIRACUSANO, Gabriela. "¿No escuchas? ¿no ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías". En: CAMPOS VERA, Norma (Dir.). *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visual Cultural, 2010, págs. 75-84.

<sup>31</sup>ALPERS, Svetlana. "El impulso cartográfico en el arte holandés". En: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987, pág. 178.

<sup>32</sup>ALPERS, Svetlana. "El impulso cartográfico...". Op. cit., pág. 188.

<sup>33</sup>LABORDA, Xavier. "Cartografía barroca y retórica del discurso". *Teoría/Crítica* (Alicante), 3 (1996), s/p.

<sup>34</sup>Ibidem.

<sup>35</sup>CONLEY, Tom. "Early Modern Literature and Cartography: An Overview". En: WOODWARD, David (Ed.). *History of Cartography. Cartography in the European Renaissance. Volume III, part 1*. Chicago, London: Chicago University Press, 2007, pág. 401.

<sup>36</sup>LABORDA, Xavier. "Cartografía barroca y...". Op. cit.

<sup>37</sup>ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. "Los dioses del espacio y del paisaje". En: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, págs. 293-294.

<sup>38</sup>ÁLVAREZ GASCA, Dolores Elena. "Imágenes de Órdenes Religiosas" En: *Iconografía Virreinal*. Ciudad de México: Grañén Porrúa, 2018, págs. 158-159.