

EXTREMADURA EN EL VIAJE ICONOGRÁFICO DEL CRISTO DE LA ENCINA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

EXTREMADURA IN THE ICONOGRAPHIC JOURNEY OF THE CHRIST OF THE OAK BETWEEN EUROPE AND AMERICA

Resumen

Análisis de las fuentes literarias y gráficas del tema del Cristo de la Encina desde el tema del “árbol de la vida” en las culturas de uno y otro lado del Atlántico previas a los tiempos virreinales. Ejemplos extremeños de la iconografía del Cristo de la Encina, sus peculiaridades y fuentes inspiradoras.

Palabras clave

América, Arte virreinal, Cristo de la Encina, Extremadura.

Francisco Javier Pizarro Gómez

Departamento de Arte
y Ciencias del Territorio
Facultad de Filosofía y Letras. Cáceres
Universidad de Extremadura, España

Doctor en Historia del Arte. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Director de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras. Académico Correspondiente de las Reales Academias de San Fernando de Madrid y de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Director del Cuerpo Académico para el Estudio de la Cultura Novohispana de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) de México.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 20/XI/2017
Fecha de aceptación: 9/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

Analysis of the literary and graphic sources of the theme of the Christ of the Encina from the theme of the “tree of life” in the cultures on both sides of the Atlantic prior to the viceregal times. Extremadura examples of the iconography of the Christ of the Encina, its peculiarities and inspiring sources.

Key words

America, Christ of the Encina, Extremadura, Iconography, Viceregal art.

EXTREMADURA EN EL VIAJE ICONOGRÁFICO DEL CRISTO DE LA ENCINA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

En 1646 se publicaba en Roma la *Histórica Relación del Reyno de Chile*, obra del jesuita Alonso de Ovalle, natural de Santiago del Nuevo Extremo. La publicación fue fundamental en la Europa del momento a los fines para los que fue redactada, que no fueron otros que los de contribuir al conocimiento del territorio y procurar la llegada de misioneros a la región araucana. La obra, habida cuenta de la importancia de su parte gráfica, se convirtió en un repertorio fundamental para la fijación de la imagen de América y de los protagonistas de la conquista del territorio mapuche, como es el caso de Pedro de Valdivia¹.

En el libro primero de mencionada obra, titulado “De la naturaleza y propiedades del Reino de Chile”, el autor se recrea en la identificación del territorio, desmenuzando con detalle algunas de las muchas bondades del mismo. Varias de estas descripciones acercan las mismas a lo paradisíaco, lo que se entiende desde la óptica de presentar a los lectores, especialmente a los hermanos de la orden, un espacio grato hacia el que dirigir sus pasos misioneros². Pero, lo que nos interesa en este momento y a los efectos de rastrear las fuentes del tema que nos ocupa en

este artículo, aunque lo anterior tampoco quede muy lejos del mismo, es el acontecimiento que narra en el capítulo XXIII, aquel que tituló “En que se da fin a esta materia y se trata el prodigioso árbol que en forma de crucifijo nació en una de las montañas de Chile”. En dicho capítulo se dice lo siguiente:

“Demos ya fin a esta materia con el prodigioso árbol, que el año de treinta y seis, se halló en el valle de Limache, jurisdicción de Santiago de Chile, en uno de aquellos bosques, donde le cortó un indio entre otros, que fue a cortar para hacer madera para cubrir las casas, nació y creció este árbol en la forma, y figura, que aquí diré puntualmente como lo he visto, y observado con toda atención, quando se cortó este árbol, sería del tamaño de un bien proporcionado y hermoso laurel, en el qual se ve a proporcionada distancia del nacimiento de la tierra como a dos estados de altura, atravesada el tronco de una rama, o ramas, que forman con el una perfectissima cruz, dije rama, o ramas, porque en realidad (sic) de verdad jamás pude discernir, aunque lo miré con todo el cuidado, y atención, que pude, si era una o dos: la razón natural inclinava a que fuesen dos, que naciendo una de un lado, y otra de otro pudiessen hazer los brazos de esta cruz y este parece que era el modo más connatural de formarse esta figura; pero no es así, porque no

se ve sino una rama que atraviesa derecha por encima del tronco, pegada a el, y sobrepuesta, como si artificialmente se le hubiere encaxado, de manera que parecen estos braços de la Cruz hechos aposta de otro leño, y pegados a este tronco. Hasta aquí la cruz, que bastara ella sola a causar admiración en los que la ven, pero no para aquí la maravilla porque ay otra mayor, y es que sobre esta cruz así formada, se ve un bulto de un Crucifixo del mesmo árbol, del grueso, y tamaño de un hombre perfecto: en el qual se ven clara y distintamente los braços, que aunque unidos con los de la Cruz se relevan sobre ellos, como si fueran hechos de media talla, el pecho, y costados formados de la mesma suerte sobre el tronco con distinción de las costillas, que casi se pueden contar, y los huecos de debaxo de los braços, como si un escultor los hubiera formado, y de esta manera prosigue el cuerpo hasta la cintura. De aquí para abaxo no se ve cosa formada con distinción de miembros, sino a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sábana santa, las manos y cabeza casi nada, y fue el caso que el indio que cortava este árbol, no haciendo al principio diferencia de el a los demás, fue hacheándole por uno y otro lado para hazer de el una viga, como de los otros, y así se llevó de un hachazo aquella parte que correspondía a la cabeza y rostro, y hubiera hecho lo mesmo con lo demás a no haver advertido en la Cruz que le hizo reparar y detenerse. Corrió luego la voz de tan gran prodigio, y con una señora muy noble y devota de la Santa Cruz, que tiene sus haciendas en el mesmo valle de Limache hizo grandes diligencias por haver este tesoro, y habiéndole alcanzado, lo llevó a su estancia y allí la edificó una Yglesia, y la colocó en un altar, donde al presente está venerada de todos los que van a visitarla...” (p. 59 y s.).

El texto tendría una importante repercusión en el mundo de la religión y de las artes, bien directamente o bien a través de las interpretaciones de que fue objeto, algunas de las cuales, concretamente aquellas que tienen que ver con el arte iberoamericano, son de las que aquí vamos ocuparnos no sin antes hacer un breve recorrido iconográfico por este tema religioso que en Extremadura recibe el nombre del “Cristo de la Encina”³. Lo mismo podemos decir con respecto a las imágenes que ilustran la crónica del jesuita, pues, a pesar de las deudas que puedan tener

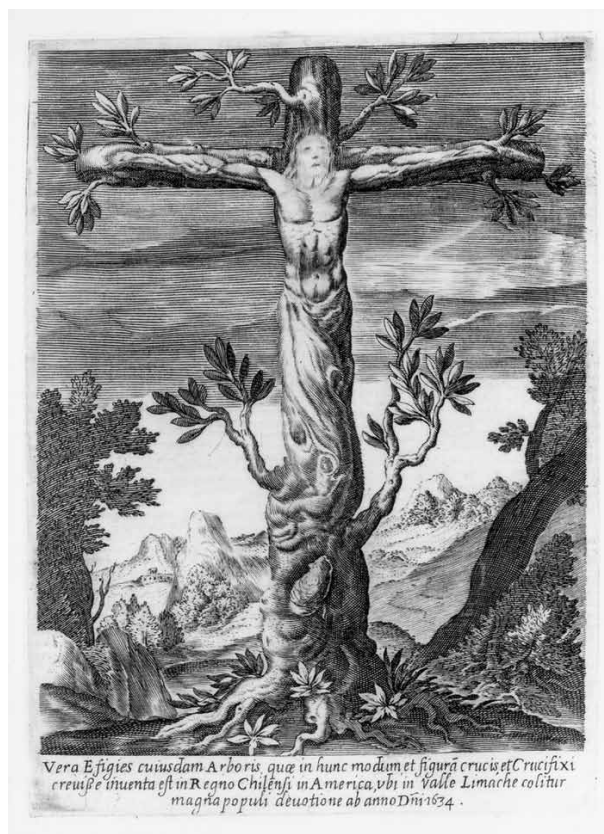


Fig. 1. Ovalle, Alonso de, *Histórica relación del Reyno de Chile*, Roma, 1646.

con respecto a repertorios iconográficos americanistas previos, todo parece indicar que fueron concebidas por el mismo autor del texto⁴.

De la lectura del texto de Alonso de Ovalle, así como del análisis de la imagen que ilustra el mismo, podemos extraer interesantes conclusiones tanto para esclarecer el contexto en el que nacen este tipo de fenómenos milagrosos como la proyección del mismo en el terreno de las artes. Es necesario destacar la relación que se establece entre el árbol, el hecho del corte del mismo por un indio, la aparición de la figura de Jesucristo en el árbol y la construcción de un edificio religioso que permita mantener viva la memoria y veneración del hecho milagroso. Es decir, los ejes fundamentales del tema que en la iconografía del “Cristo de la Encina” se van a sustanciar en textos, creencias y figuraciones.

En primer lugar, es necesario valorar el hecho de que las convicciones con respecto a los árboles sagrados existentes en Europa y en América en tiempos anteriores a la presencia europea, pudieran haber contribuido a la proyección del tema del árbol de Limache tanto en América Latina como en España. Resulta inevitable evocar el mitema de aquellos mitos en los que el árbol se convierte en elemento fundamental. Es el caso del “árbol sagrado de vida” de la civilización maya o del “árbol de la vida” de la civilización cristiana. Sin que pretendamos establecer una relación directa entre los temas prehispánicos con los que nos ocupan en este trabajo, es evidente que un hilo conductor, tangible o intangible, existe entre unos y otros⁵. Ambos participan de la misma idea matriz: aquella según la cual el árbol se convierte en símbolo de la vida y en elemento de la cosmovisión teológica. Si así fuera, es decir, si este sustrato cultural fuera la base del tema del “Cristo de la Encina”, estaríamos ante un ejemplo más de cómo los elementos iconográficos y culturales prehispánicos pudieran haber sido utilizados en el proceso evangelizador y en los recursos textuales y figurativos del mismo. Este es el caso, por ejemplo, de la representación del árbol del cacao que aparece en la portada del Códice Fejérváry-Mayer y en el cosmograma que representa a los cuatro rumbos cósmicos, siendo el cacao con un loro en su copa la representación del rumbo del sur⁶.

En la religión cristiana no faltan las referencias a la relación entre el árbol de la vida y la cruz de la pasión de Cristo. Especialmente destacada fue la relación que establece San Buenaventura en la obra *Lignum vitae*, la cual ha dado pie a representaciones figuradas en el mundo de las artes⁷. No está muy lejana la relación entre el árbol de la vida y el de la ciencia o del conocimiento, especialmente entre los pensadores cristianos y no sólo por las referencias escrituristas que se puedan considerar y que aquí tienen un evidente sentido⁸. El mundo del emblema sería igualmente sensible a la fuerza simbólica

de la relación entre el árbol de la vida y la pasión de Cristo, siendo los *Pia Desideria* de Herman Hugo el ejemplo más ajustado al motivo que nos ocupa⁹.

La relación entre el árbol de la vida, la orden franciscana y el Pecado Original no es extraña al mundo de las artes y del grabado. En este sentido, resulta de gran interés el grabado anónimo que reproducimos en este trabajo y en el que se dan cita los tres aspectos mencionados y en el que se representa el “árbol del conocimiento” del paraíso como “árbol de la vida”, pues solo en la redención del pecado por el sacrificio de Cristo en la cruz está el triunfo sobre la muerte

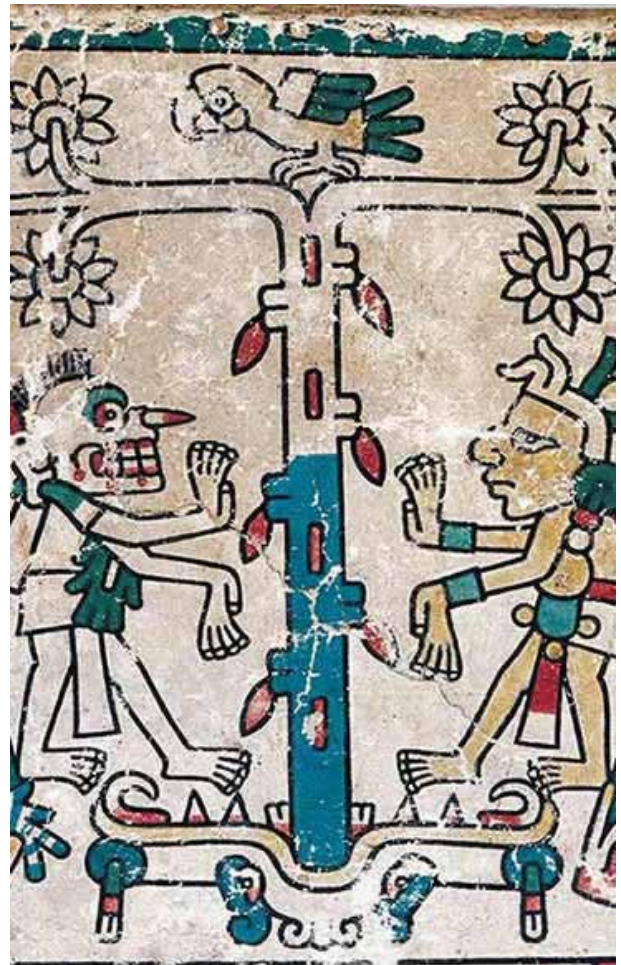


Fig. 2. Detalle de la portada del Códice Borgia. World Museum. Liverpool

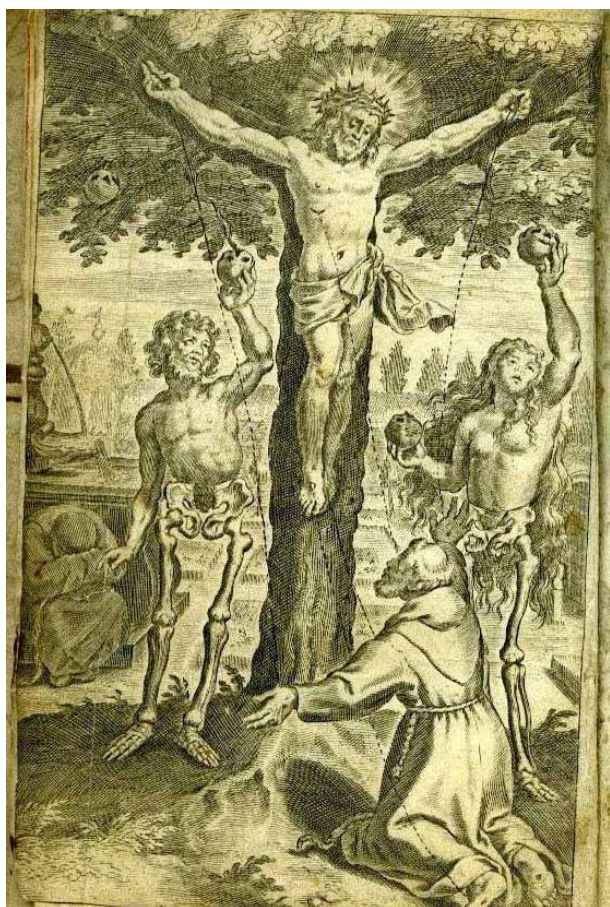


Fig. 3. Anónimo. Siglo xviii.

y la vida eterna. Esta relación entre el Árbol de la Vida, las órdenes mendicantes vinculadas a la evangelización y la conversión del Nuevo Mundo produjo interesantes consecuencias en el mundo de las artes, una de las cuales será la iconografía del “Cristo de la Encina”.

También resulta de interés evocar en este contexto persuasivo de la evangelización, la influencia que la imagen del árbol tuvo en algunos de los teóricos de la retórica evangelizadora, como es el caso especial de la que ejerció Raimundo Llull sobre el franciscano Diego Valadés, el autor de la *Retórica Christiana* (Perugia, 1575); relación ésta que ya ha sido puesta de relieve por los especialistas¹⁰. En varias de las 27 estampas, ideadas, dibujadas y grabadas por el propio Diego Valadés, el árbol aparece con alguna

frecuencia como recurso jerárquico, mnemotécnico y diagramático para ilustrar, influido por las concepciones cosmogónicas neoplatónicas, las alegorías de la “jerarquía civil” y de la “jerarquía eclesiástica”, entre otras. Pero, a los intereses discursivos de este trabajo, nos interesa el grabado que se dedica a la alegoría del matrimonio, en la cual se recurre al árbol como recurso simbólico que, además en este caso, se asocia a la figura de Cristo Crucificado, resultado así una representación del “Árbol de la Vida”, que, en la obra de Valadés, responde a la necesidad de expresar de la manera más convincente posible la importancia del sacramento del matrimonio cristiano y la abominación de la poligamia precortesiana. Recordemos igualmente, aunque su sentido simbólico y funcional difiere de lo que estamos procurando establecer en este trabajo, las cruces pasionistas de los atrios conventuales del siglo xvi, aunque es evidente que en algunas de las mismas se busque una relación entre el árbol y la imagen de Cristo crucificado¹¹.

76

En 1577 se datan las pinturas murales del convento de los Santos Reyes de Meztitlán (Hidalgo. México), entre las cuales hay dos temas que nos interesa traer aquí por su evidente relación con el tema que nos ocupa. Entre las representaciones del interesante programa iconográfico que decoran los muros del refectorio de dicho convento, debemos destacar aquí dos de ellos¹². Uno es aquel en el que se representa a Cristo como Árbol de la Vida, el cual ha sido objeto de atención en diferentes ocasiones¹³.

En el contexto iconográfico agustiniano del “hortus eremitarum”, frecuente en los programas decorativos de los conventos agustinos de la Nueva España en el siglo xvi, debe inscribirse buena parte del programa iconográfico del refectorio de Meztitlán y el segundo de los temas a los que nos referimos¹⁴. Se trata de la representación en la que un fraile agustino se postra ante un nopal en forma de cruz. Por otra parte, la representación dispone de algún



Fig. 4. Pormenor del fresco del refectorio.
Convento de Meztlán. México

que otro aspecto que resulta de interés para la fijación del modelo iconográfico del “Cristo de la Encina”, como es el del mestizaje icónico e ideológico que subyace. El hecho de que sea el nopal la especie vegetal para convertirla en cruz no puede por menos que plantear un discurso en la dirección de la utilización y transformación semántica de uno de los símbolos de la cultura mexicana, como es el nopal. Convertir uno de los símbolos de la cultura prehispánica en el símbolo por excelencia del cristianismo no es un fenómeno exento de la intencionalidad evangelizadora de conventos como el que alberga esta composición. Pero si además tenemos en cuenta que la cruz formada por el nopal se acompaña de flagelos frailunos terminados en piedras azules que, para algunos autores, se trata de chalchihuites de color azul, es decir la piedra preciosa de la que se habla en las crónicas y que solían colgarse de maderos¹⁵, la representación de Meztlán adquiere nuevas interpretaciones. De ser así, tendría sentido lo expresado por Martín Olmedo sobre la relación salvífica que se establece, tanto en la ceremonia prehispánica como en la composición de Meztlán, entre la cruz (nopal) y la sangre (flagelo)¹⁶.

Regresando a la crónica de Alonso de Ovalle y al grabado que ilustra el acontecimiento del Cristo de Limache, es necesario advertir en primer lugar que el dibujante del grabado decidió situar la composición no en el santuario que se edificara para colocar el árbol ya cortado, sino en el emplazamiento original en el Valle de Lima-che. Esta decisión con respecto a la evocación del emplazamiento original del laurel permite la recreación de un espacio natural grato y casi virginal si no fuera por la construcción que se divisa en uno de los planos más alejados y que debe ser una alusión a la hacienda de la señora que mandó edificar el santuario. La bella composición, una de las más cuidadas de cuantas ilustran la crónica de Ovalle, representa con fidelidad el texto que ilustra y se acompaña de la siguiente inscripción al pie de la misma: “*Vera Efigies cuiusdam Arboris quoe in hunc modum et figuram crucis et crucifixi crevisse inventa est in regno chilensi in America ubi in valle Limache colitur magna populi devotioni ab anno domini 1634*”.

77

Es interesante destacar la representación de las fuertes raíces del árbol, pues son evidentes las connotaciones simbólicas que adquiere éste, como bien lo indica Ovalle en el texto al referirse a la visita que hiciera al santuario el obispo de Santiago¹⁷. La composición de la figura de Cristo responde claramente al texto de Ovalle y las ramas del laurel se disponen de tal manera que permiten la perfecta identificación de aquella. Esta posición de las ramas es la misma que veremos posteriormente en los grabados y lienzos dedicados al “Cristo de la Encina”. La proyección de la imagen de Limache fue evidente en el mundo de las artes, como pone de manifiesto el hecho de que Palomino se hiciera eco de la misma y de su significado en el Museo Pictórico¹⁸.

El paso del Cristo de Limache al “Cristo de la Encina” tiene lugar en el siglo XVIII en el continente americano en forma de leyenda milagrosa relacionada con la conversión, de la cual se pro-

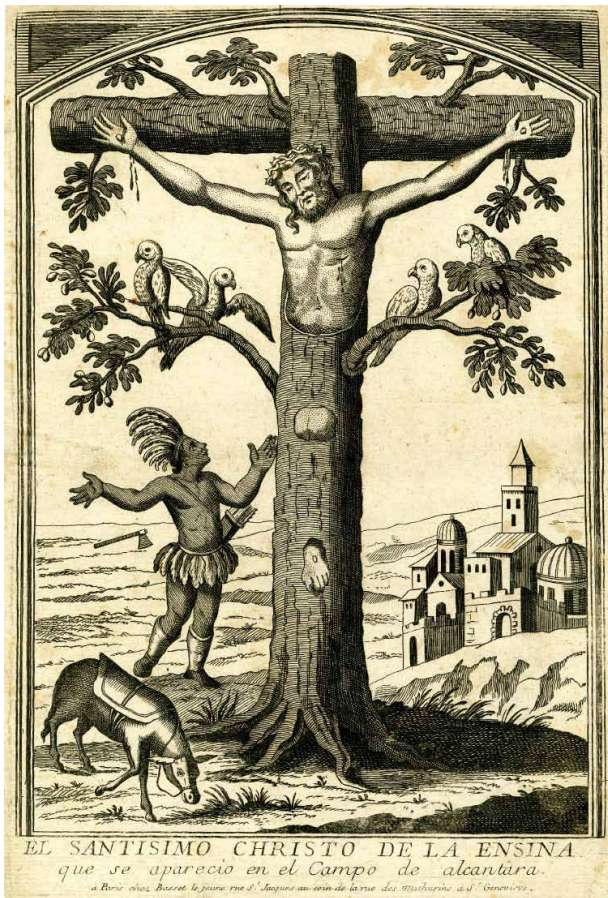


Fig. 5. Grabado con la representación del Cristo de la Encina. British Museum

ducirían diferentes versiones. El mundo del grabado del siglo XVIII no tardaría en hacerse eco de la misma y así aparecía en el que, realizado en París y conservado en el British Museum, puede localizarse temporalmente hacia mediados de la citada centuria. El grabado se acompaña de una inscripción en la que puede leerse lo que sigue: “EL SANTISIMO CRISTO DE LA ENSINA que se apareció en el Campo de alcántara”. Todo parece indicar que en el traslado oral de la leyenda se debió producir una cierta confusión entre el lugar de procedencia del propietario de la hacienda en la que discurre el acontecimiento y el lugar en el que se produce el mismo. En este último sentido, es evidente que tanto los grabados como las obras de pintura que siguen la composición de éstos lo sitúan en el ámbito brasileño, como pone de manifiesto la forma

de representar al personaje indio que protagoniza la escena, pues esta responde a la imagen del indio tupí. De ser así, la localidad a la que hace referencia el grabado del British Museum no sería la localidad extremeña en cuyo entorno encontramos varios ejemplos de este tema, sino que podía estar haciendo referencia a la freguesía lisboeta del mismo nombre.

El grabado, de gran interés iconográfico, narra el momento en el que el personaje, ataviado con la indumentaria propia de un indio brasileño tupí suspende la tala del árbol al descubrir el rostro de Cristo en lo alto del tronco. El penacho y el faldellín de plumas, así como el carcaj a la espalda permiten su identificación étnica en este sentido. Es necesario tener en cuenta que la imagen del indio tupí aparece en Europa desde comienzos del siglo XVI y que su imagen se asociará frecuentemente al de todo el continente¹⁹. Por esta razón, la imagen del grabado podía ser aceptada no sólo en el ámbito brasileño o amazónico. Este contexto amazónico del grabado se aumenta con la presencia de los pájaros exóticos, posiblemente guacamayos, que aparecen en las ramas que nacen debajo del travesaño de la cruz.

Completan la composición del primer plano un asno, cuya presencia puede responder a la necesidad de reforzar la idea del trabajo del indio como leñador y la necesidad de emplear al asno en la carga de la leña, como era habitual entre la población guaraní y como en algunas crónicas se señalaba²⁰. La posición del hacha, que aparece en el momento de caer como consecuencia de la sorpresa del indio, proporciona al grabado el sentido de instantánea y de momento suspendido en el tiempo. Sin embargo, en las representaciones pictóricas que se conservan de este tema no se tuvo en consideración este detalle.

En el segundo plano del grabado aparece otro de los elementos que desde el árbol de Limache se viene repitiendo, como es la edificación de un templo para mantener la memoria del sin-

gular hallazgo, sacralizando el mismo y ritualizándolo al hacer de dicho espacio el lugar en el rendir culto al mismo y dotar al mismo de connotaciones milagrosas. En el caso del grabado del museo británico, la iglesia se inserta en la representación ideal de una ciudad europea de aspecto medieval, en la que puede apreciarse una de las puertas de su muralla.

El tema arraigó en el arte extremeño como una de las expresiones más peculiares de la iconografía americanista, localizándose la mayoría de los ejemplos que hasta este momento pueden reseñarse en tierras alcantarinas²¹. No son muchos los ejemplos de las artes plásticas que, de acuerdo con la información que en este momento disponemos, se hicieron eco de la iconografía, la cual tomaría la misma advocación que la del grabado mencionado. Por otra parte, es evidente que el mismo fue el que sirvió de inspiración a los pintores y escultores que tuvieron que representar este tema. Esta fidelidad para con el grabado se aprecia en las dos obras de escultura que, hasta este momento, podemos mencionar a la espera de más aportaciones al respecto. Nos referimos a las existentes en la localidad paraguaya de Asunción y en la extremeña de Ceclavín.

En el Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín de Asunción se localiza una escultura popular que recibe el nombre del “Santo Cristo de la Encina” y que sigue los elementos identificadores de la iconografía: árbol en forma de cruz con Crucificado, pájaros sobre sus ramas, indio tupí, asno e iglesia. Salvo por la colocación del indio, el asno y la iglesia, la escultura paraguaya es una fiel traducción del grabado del British Museum. En el santuario de Nuestra Señora del Encinar de la localidad cacereña de Ceclavín encontramos la réplica escultórica del tema, igualmente fiel al grabado, sobre cuyo origen existen textos de tradición local que giran alrededor de la conversión a la fe cristiana en las Indias²². El carácter popular de estos dos ejemplos escultóricos del



Fig. 6. Grupo escultórico del “Santo Cristo de la Encina”. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Asunción. Paraguay. Fuente: http://www.portalguarani.com/21_arte_franciscano_y_jesuitico/14768_santo_cristo_de_la_encina_talla_popular_museo_monseñor_juan_sinforiano_bogarín_.html



Fig. 7. Grupo escultórico del Cristo de la Encina. Santuario de Nuestra Señora del Encinar. Ceclavín (Cáceres. España).



Fig. 8. Cristo de la Encina. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir. San Vicente de Alcántara (Badajoz. España).

tema del Cristo de la Encina evidencia la difusión que éste tuvo a ambos lados del Atlántico, lo que también explicaría el hecho de que llegara al terreno de la imaginería religiosa en forma de grupo escultórico²³.

Gran parecido con el grabado presentan también los lienzos del siglo XVIII que se conservan en las localidades extremeñas de Cáceres, Fuente de Cantos, Membrío, San Vicente de Alcántara y Valencia de Alcántara. El ejemplo localizado en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia de San Mateo de la capital cacereña es el resultado de un encargo del noble Pedro José Topete y Barco, cuyos orígenes alcantarinos pueden estar en relación con el encargo, además de la relación que pueda establecerse entre el tema del lienzo y la redención del bautismo en un espacio como el que lo alberga. Así pues, la existencia de este

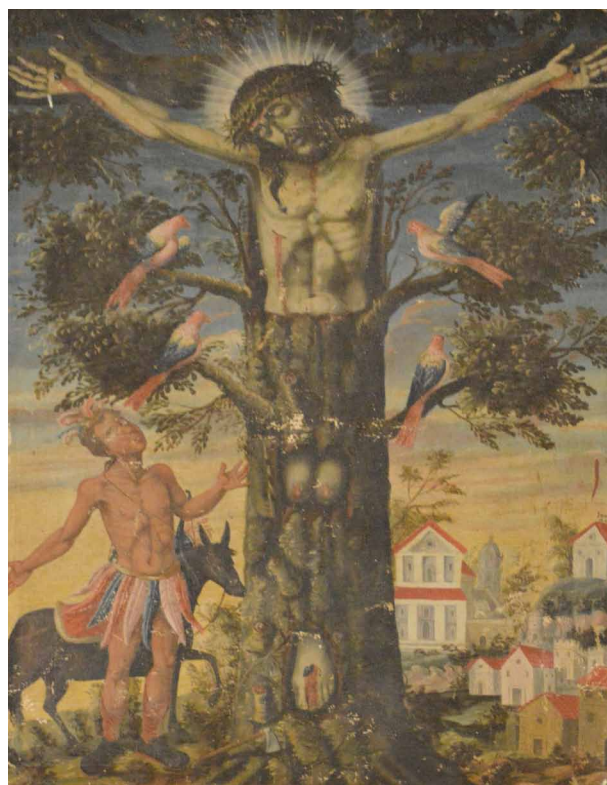


Fig. 9. Cristo de la Encina. Iglesia parroquial de Nra. Sra. De Rocamador. Valencia de Alcántara (Cáceres. España).

tema en esta capilla bautismal no es casual y resulta evidente que el comitente, o quien fuera el responsable del programa del amueblamiento de la capilla en el siglo XVIII, estaba cumpliendo con un programa iconográfico alusivo a la redención que adquiere el cristiano con el bautismo. Según se relata en algún texto, el tema procede de la talla de una imagen de Cristo Crucificado que, trasladada a América por un religioso, fue ocultada por éste en el tronco de un árbol, concretamente una encina, al temer que fuera profanada por la población indígena. Con el tiempo, la imagen surgió al tratar un indio de cortar dicho árbol que, de esta forma, se convirtió a la religión cristiana²⁴.

Una peculiaridad iconográfica presenta el caso del lienzo que se conserva en la ermita de Nuestra Señora de la Hermosa de la localidad de Fuente de Cantos, siendo, por otra parte, una clara expresión de cómo el tema del Cristo de

la Encina se empleó dentro de la imagen de la conversión a la religión cristiana. En el lienzo de Fuente de Cantos, la imagen del indio ha sido sustituida por la de dos personajes ataviados como musulmán y judío, este último con los grilletes en los pies que acaban de abrirse tras la conversión operada con la milagrosa aparición de la imagen de Cristo. Todo ello confería a esta representación unas connotaciones más hispanas que hispanoamericanas. El resto de los elementos iconográficos (árbol, pájaros exóticos, crucificado, asno, hacha y paisaje) se mantenían, produciéndose un mestizaje formal y semántico de indudable interés.

Como conclusión general a lo expuesto con anterioridad, podemos decir que en el tránsito del Árbol de la Vida de la cultura occidental hacia el continente americano y su encuentro con la imagen del árbol sagrado de las culturas prehispánicas, existe una escala extremeña que es la que representa la iconografía del Cristo de la Encina. Dicha escala iconográfica es, en definitiva, el resultado de la conjunción icónica de aquellos dos símbolos arbóreos y del viaje de retorno que experimenta el mitema occidental tras su mestizaje con el prehispánico.

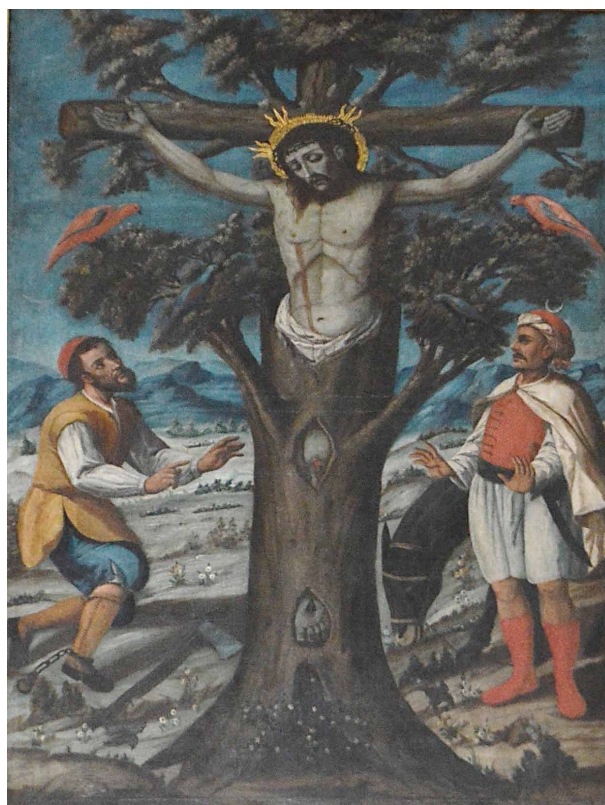


Fig. 10. *Cristo de la Encina. Ermita de Nuestra Señora de la Hermosa. Fuente de Cantos (Badajoz, España).*

NOTAS

¹PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "La iconografía de Pedro de Valdivia". En: VVAA. *Cartas de don Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de la Nueva Extremadura*. Madrid: Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1991, págs. 233-237.

²"Los árboles, aunque silvestres, llevan frutas de la tierra muy sabrosas. Críanse en ellos muchos y varios pájaros...". En: OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: 1646, cap. XVII, pág. 35.

³Es necesario citar los trabajos pioneros que realizara el Dr. Andrés Ordax sobre los ejemplos extremeños de esta iconografía americanista (Vid. ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Iconografía americanista en Extremadura". En: *Actas del IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre Europa e Além-Mar*. Coimbra: Instituto da História da Arte, 1988, págs. 53-66 y "Eco americanista en el arte de Extremadura". En: VVAA. *Extremadura y América*, dentro de la colección "Gran enciclopedia de España y América". Madrid: Espasa Calpe Argenteria, 1990, págs. 235-244. En este trabajo, que parte de las referencias literarias y localizaciones de los temas extremeños realizados por el Dr. Andrés Ordax, hemos procurado profundizar en las fuentes gráficas y literarias del tema iconográfico americanista.

⁴CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. "El Reino de Chile y las imágenes de la Histórica Relación de Alonso de Ovalle. Una aproximación a las crónicas de Indias". *BSAA. Arte*, (Valladolid) LXXIX, (2013), págs. 203-226. Véase también: VIZUETE MENDOZA, José Carlos, "Flora

y religiosidad popular: Las advocaciones vegetales de los Crucificados en América y España". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, págs. 1053-1070, pág. 1061 y ss.

⁵En este sentido, es aconsejable la lectura de trabajos como los siguientes: HEYDEN, Doris, "El Árbol en el mito y el símbolo". *Estudios de cultura náhuatl* (México), 23 (1993), págs. 201-219. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Jardines prehispánicos de México en las Crónicas de Indias". *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 77, nº 308 (2004), pág. 351-373. RUSSO, Alessandra. "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 73 (1998) págs. 5-39.

⁶En el códice Borgia, el que da nombre al grupo de códices del centro de México al que pertenece el Códice Fejérváry-Mayer, el ave que se posa sobre la copa del árbol es una guacamaya. Véase la Tesis Doctoral de CAMACHO ÁNGELES, M. Monserrat. *La imagen bajo la perspectiva de la cosmovisión: Cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pág. 58. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_97367/mmca1de1.pdf.

⁷Es el caso del conocido "Lignum Vitae de l'Arboç", dentro del conjunto de las pinturas murales del siglo XIV de la Capilla de los Dolores en la Iglesia de San Julián de Arbós (Tarragona). Como es sabido, el fresco es una fiel representación de la imagen del *Lignum vitae* de San Buenaventura, según la cual Cristo se representa crucificado en el tronco de un árbol de cuyas ramas partían doce frutos, desde la "Praelaritas" hasta la "Aeternitas Regni". Véase, entre otros trabajos, el siguiente: SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael, "Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz". *IMAGO, Revista de Emblemática y Cultura Visual* (Valencia), 3 (2011), págs. 7-24, pág. 11 y ss.

⁸"En medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones" (*Apocalipsis*, 22.2)

⁹HERMAN, Hugo. *Pia Desideria. Emblematis elegiis et affectivus SS. Patrum Illustrata*. Amberes: 1624, libro II, pág. 249.

¹⁰Como es sabido, los árboles del "Árbol de la Ciencia" de Raimundo Lull, en cuanto que expresión simbólica de la unidad jerárquica del saber, fueron utilizados en la retórica del predicador y el evangelizador en las tierras de Ultramar tanto desde el punto de vista catequista como político, a fin de representar de forma gráfica la necesidad de asumir los principios de la nueva sociedad. CHAPARRO GÓMEZ, César. "Enciclopedia y retórica: De Raimundo Lulio a Diego Valadés". *Fortvnatae*, (La Laguna), 19 (2008), págs. 9-25. Véase también del mismo autor, *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España*. Badajoz: CEXECI, 2015, pág. 108 y ss. Como acertadamente señala Francisco de la Maza, "los grabados de fray Diego Valadés obedecen a su concepto del mundo de raíz tomista y medieval, pero con su natural matiz del Humanismo renacentista. En ellos se desenvuelve una visión total del mundo, con la inclusión novedosa de América como integrante última". MAZA, Francisco de la, "Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 13 (1945), págs. 15-44.

¹¹OLLIVIER CAIRE, María Claudia S. y MARTINEZ LIZCANO, Marina del Carmen. *Valor plástico y conceptual de las cruces atriales en las estructuras conventuales del siglo XVI en la Nueva España*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto de Cultura Superior, 1995.

¹²OLMEDO MUÑOZ, Martín. "La visión del mundo agustino en Meztitlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) vol. 31, 94 (2009), págs. 27-58.

¹³Por otra parte, y en el Portal de Peregrinos del mismo convento, se conserva una interesante muestra pictórica del "Árbol de la Vida". SIGAUT, Nelly. "El árbol de la vida en el convento de Meztitlán", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora), vol. 47 (1991), págs. 7-28. Véase también, SIGAUT, Nelly. "La crucifixión en la pintura colonial". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora), vol. 51 (1992), págs. 101-140.

¹⁴RUBIAL GARCÍA, Antonio, "Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), XXX, 92 (2008), págs. 85-105.

¹⁵SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en el capítulo XXV del libro II, titulado "De las fiestas y sacrificios que se hacían en las calendas del sexto mes, que se llamaba etzalcualiztli", decía lo siguiente: "Dicen que echados los corazones se alborotaba el agua y hacia olas y espumas; echados los corazones en el agua, echaban también las piedras preciosas y los papeles de ofrenda, a los cuales llamaban tetéuitl; atabanlos en lo alto de los maderos que allí estaban hincados; también colgaban algunos de los chalchihuites y piedras preciosas en los mismos papeles".

¹⁶"El círculo amarillo con los trazos acuáticos, representación del chalchihuite, se emplea en algunos casos para mostrar la sangre como se observa en diversas láminas del Códice Borgia y en otros documentos prehispánicos. Este elemento, junto con el nopal, remite al árbol sangrante prehispánico. Por lo tanto, el pictograma, Cristo en la cruz y los flagelos brindan suficientes bases para concluir que a)

el sacrificio y la sangre de Cristo son importantes en el proceso de redención; b) los frailes, como contenedores de gracia santificadora, fomentan y ayudan al proceso de salvación por medio de su sangre, y c) el uso de pictogramas indígenas da lugar a un mensaje cristiano que constituye un discurso proveniente de dos tradiciones culturales. En definitiva, la experiencia de la visión y la “sangre redentora” requerían un espacio y, como en otras pinturas, el suceso se lleva a cabo sobre un ambiente natural novohispano” (OLMEDO MUÑOZ, Martín, Op. cit., pág. 41).

¹⁷“...quedó admirado, y consolado de ver un tan grande y nuevo argumento de nuestra fee, que como comienza en aquel nuevo mundo a echar sus raíces quiere el autor de la naturaleza que las de los mismos árboles broten y den testimonios de ella...”

¹⁸“En el año de 1636 se halló un Arbol en el Valle de Limache, jurisdicción de Santiago de Chile, en la América Meridional, en el qual estaba perfectamente formada del mismo Tronco una Cruz, y en ella un Crucifixo de estatura natural, de medio relieve, incorporado con la misma Cruz; y de medio abaxo, como embuelto en la Sabana Santa. Venerase oy esta Santa Imagen en una Iglesia que se fabricó una señora, que tenía su hazienda en el dicho Valle de Limache. Y refiérela, como Testigo de vista, y la pone estampada, el Padre Alonso de Ovalle, de la Compañía de Jesús, Natural de Santiago de Chile, en su Historia de este Reyno, Capítulo 23. En que parece, que próvida de Altísima Sabiduría, precaverla, con tan repetidos Arboles de la Vida, el antídoto contra la Muerte Espiritual, que nos ocasionó el Arbol de la Sciencia de nuestros primeros padres” (PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715, vol. I, Lib. II, pág. 180).

¹⁹PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. “La iconografía del Nuevo Mundo y su repercusión en las artes españolas y portuguesas”. En: *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, págs. 215-226. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Tuero, 1992, pág. 23 y ss.

²⁰“Habiéndose hecho tan comunes y baratos los caballos, han venido los Asnos a tal abatimiento que ni los bárbaros comen su carne, ni se hace caso de la piel para llevarla a Europa; ni hay indio tan infeliz que nos e avergüence de no montarlos y de hacer el menor uso de ellos; sin embargo los indios de Misiones guaraní los tienen domésticos, los montan y hacen traer leña y otras cosas...” (AZARA, Félix de. *Apuntes para la historia natural de los cuadrúpedos del Paraguay y Río de la Plata*, 1802).

²¹A excepción de los ejemplos que se encuentran en las localidades badajocenses de Fuente de Cantos y San Vicente de Alcántara, el resto de los ejemplos pictóricos y escultóricos de la iconografía los hallamos en las localidades altoextremeñas de Brozas, Cáceres, Ceclavín, Membrío, Montehermoso, Valencia de Alcántara y Villamiel.

²²Como el Dr. Andrés Ordax puso de manifiesto de manera oportuna y fundamentada (*op. cit.*, pág. 64), el conjunto escultórico de Ceclavín dispone de una fuente literaria legendaria que se recoge en una publicación de carácter local que no revela la localización de su fuente (Nos referimos a la obra de Julio Rosado Vidal, *Bosquejo histórico de la villa de Ceclavín*, publicada en 1927). Según dicho relato legendario, el hecho tiene lugar en la localidad boliviana de Copacabana, pues los protagonistas del hecho reciben el nombre de Tupac y Zupangui (Yupanqui), es decir localizados en el ámbito quechua. En el relato se entremezclan los elementos localistas extremeños, pues el acontecimiento tiene lugar en la hacienda de un indiano de Ceclavín, llamado José Sánchez de Bustamante, y los temas relacionados con la conversión, pues el extremeño consiguió atraer a la religión cristiana a Zupangui (Yupanqui), mientras que su hermano Tupac, enfurecido por esta conversión se reveló contra el hacendado y lo que éste representaba. Pero, además, al relato se añaden elementos propios de la tragedia amorosa, pues Tupac debe renunciar al amor que siente por la hija del indiano y, así, poder descargar su ira contra el árbol (una encina) bajo cuya sombra había dado sepultura aquél a su esposa, llamada Purificación de Sandoval. Es en el momento en el que se dispone a cortar dicho árbol cuando se produce el hecho milagroso de la aparición de la imagen de Cristo Crucificado, lo que supuso la conversión de Tupac que, finalmente, pudo casarse con la hija José Sánchez de Bustamante. En la misma ermita de Ceclavín se conserva una pequeña escultura de la Virgen de Copacabana que, al parecer, fue traída por el de Ceclavín. Es evidente la relación que existe entre esta imagen y la que representa el tema del Cristo de la Encina que se encuentra en la misma ermita (LUJÁN LÓPEZ, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca) Su origen y difusión”. *Revista murciana de Antropología* (Murcia), vol. VIII, (2002), págs. 193-246, pág. 215 y ss.).

²³La popularidad del tema del Cristo de la Encina también se puede apreciar en el terreno de la pintura y en el ámbito territorial extremeño, pues en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Alcántara, sufragánea de la parroquia de Santa María de Almocóvar de la misma localidad, el prior Gonzalo Bravo propició la fábrica de un altar dedicado al Cristo de la Encina hacia 1761. La obra pictórica de dicho retablo, que actualmente se encuentra en paradero desconocido, sustituía al indio por un labriego extremeño y el árbol adquiría más la apariencia de encina que la de las especies inidentificables de los grabados citados y de las obras pictóricas que inspiraron. Debemos la información, tanto literaria como gráfica, de la imagen alcantarina a la cortesía de don Jaime Martín Grados Reguero, Párroco de Navas del Madroño, Membrío y Villa del Rey.

²⁴HURTADO, Publio. *La parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados*. Cáceres: Diputación provincial de Cáceres, 1918, pág. 35 y s. Citado por Andrés Ordax, S. Op. cit., pág. 64.