



Temas Antropológicos

ISSN: 1405-843X

temasantropologicos@gmail.com

Universidad Autónoma de Yucatán

México

Page, Carlos A.

El jesuita francés Luis Berger: un artista del Paraguay en los albores del siglo XXII

Temas Antropológicos, vol. 38, núm. 2, abril-septiembre, 2016, pp. 67-87

Universidad Autónoma de Yucatán

Mérida, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455848184004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El jesuita francés Luis Berger: un artista del Paraguay en los albores del siglo xvii

Carlos A. Page
Centro de Investigaciones y Estudios
sobre Cultura y Sociedad, Argentina
capage1@hotmail.com

Resumen

El presente Artículo de investigación pretende sistematizar los aspectos biográficos del Hermano coadjutor Luis Berger, analizando su obra pictórica y la importancia de su actuación en los primeros años de la evangelización en la Provincia del Paraguay. El análisis se centra tanto en su legado material como en la formación de escuelas de pintura y música que se conciliaron en un lenguaje con identidad propia.

Palabras clave: Misiones guaránicas, Luis Berger, pintura, Provincia jesuítica del Paraguay.

The french jesuit Louis Berger: an artist of Paraguay in the early seventeenth century

Abstract

The present Research Article intends to provide a biographical systematization the coadjutor Brother Louis Berger, analyzing his work and the importance of his role in the early years of evangelization in the Province of Paraguay. The analysis is centered both on his material legacy and in the training schools of painting and music which were reconciled in a language with its own identity.

Keywords: Guarani Missions, Louis Berger, Painting, Jesuit Province of Paraguay.

Introducción

La historiografía referida al Hermano Luis Berger no es escasa pero resulta ajustada a un mínimo de análisis. De él escribieron los primeros historiadores jesuitas, desde Nicolás Del Techo, quien lo describió como “docto en la música y la pintura” (2005: 349), hasta el expulso José Guevara, quien se refirió a una de sus pinturas como “de singular hermosura” (Furlong, 1962: 120). También lo hizo Carlos Sommervogel (1890: 1330), reseñando la única carta que se conservaba, escrita durante su viaje a América¹. En Córdoba (Argentina) el Padre Grenón escribió dos trabajos (1920 y 1927), compilando datos para su biografía. Lo hicieron también el P. Leonhardt (1924) y, en varios escritos (1945: 58-62; 1946: 160-161; 1962: 117-130), el P. Furlong, sobre todo el referido al Colegio de la Inmaculada, en cuya iglesia se ha conservado su obra más famosa. Los historiadores Pierre Delattre y Edmond Lamalle (1947: 98-176) se dedicaron a los jesuitas galos llegados a las misiones del Paraguay mencionando a Berger. Lo tuvo en cuenta el P. Storni (1980: 37) y finalmente fue incluido en el *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* por los Padres Baptista y Mc Naspy (2001: 414). Es justo mencionar desde trabajos como el de Luis Roberto Altamira (1954) hasta la Tesis doctoral de María Cristina Serventi (2007), quien investigó el arte de las reducciones en sus inicios, y al H. Berger como uno de sus protagonistas, además de los múltiples artículos de Darko Sustersic (2010), quien realiza aportes fundamentales a la obra del artista francés.

Sin duda, la figura de Luis Berger legó obras importantes que desaparecieron a causa del paso del tiempo y de los consabidos descuidos a los que el patrimonio cultural es sometido con frecuencia. Fue el primer coadjutor que ingresó a la provincia con el oficio de pintor, y no sólo eso, sino que fue pionero en la enseñanza de técnicas europeas de pintura a los guaraníes.

Un grupo importante de *imágenes* que se colocaban en iglesias de los colegios y las reducciones, venían de Europa con los procuradores. El primero de ellos, el P. Juan Romero, trajo en 1610 “*un quadro grande de N. S^o P^o*” para la iglesia de Buenos Aires. Al llegar hubo una gran fiesta, pues junto a la imagen llevaba consigo

¹ La carta fue publicada tres años más tarde en Valenciennes, “Histoire du Massacre de plusieurs religieus de S. Dominique” (1620), y en el mismo año por Wittiberg, “Aus America, das ist, auss der Newen Welt; underschidlicher Schreiben Extract, von den Jaren 1616, 1617, 1618, was gestalt acht Patres Societatis [Jesu] und zwo andere Ordenspersonen, von desz Christlichen Glaubens wegen ihr Blut vergossen ... Aus Frantzösischer Sprach in die Teutsche ubergesetzt”, en Getruckt zu Augspurg.

la bula de beatificación otorgada por Paulo V en 1609 (CA I: 52-53). Muchos misioneros comenzaron a solicitar a los procuradores todo tipo de *imágenes*, pues la entrada a las tierras indígenas se hacía generalmente con una pintura o un grabado. Tal es el caso del P. Cataldino, quien ingresó a la región del Guayrá² con una representación mariana (CA I: 313-320). También hubo imágenes en los inicios de la evangelización entre los Calchaquíes (CA I: 96).

Antonio Ruiz de Montoya transportó una imagen de la Virgen de la Concepción en su segundo viaje a las tierras de Tayaoba, y en el tercero una imagen de los Siete Arcángeles, justamente realizada por Luis Berger (CA II: 347). Lo mismo hizo el P. Roque González de Santa Cruz con la famosa imagen de la Inmaculada conocida como *La Conquistadora*, realizada por el H. Bernardo Rodríguez, llevándola en sus viajes al Paraná y Uruguay. Desde Milán, el cardenal Federico Borromeo envió pinturas de su santo tío (CA I: 283), canonizado por el mencionado Paulo V en 1610. Pero las procedencias no sólo eran de Europa, pues para la iglesia del colegio de Chile llegó de Lima una imagen de bulto de la Virgen (CA I: 100).

En 1614, el provincial P. Diego de Torres llevó una imagen pintada a la reducción de San Ignacio para colocar en su templo, lo cual fue motivo de grandes solemnidades (CA I: 353). El mismo provincial nos devela que no sólo se traían imágenes de afuera sino que también hubo desde el comienzo algunos jesuitas que se animaron a usar el pincel. Por ejemplo, en los informes periódicos elevados como Cartas Anuas de la Compañía de Jesús de 1611-1612, el P. Torres da la noticia que con motivo de la ornamentación especial para los funerales del obispo Trejo “*se han pintado por uno de nuestros estudiantes dos imágenes, una de la Virgen Santísima, la otra de San Ignacio*” (CA I: 445-446).

Cuando los documentos mencionan *imágenes* no diferencian si son pinturas, tallas o grabados. Aunque el mismo P. Torres escribe que las imágenes “*las más de las veces son láminas de papel*” (CA I: 462), como el grabado que se colocó en la reducción de Santa María de los Reyes (CA I: 451).

El Hermano Luis Berger: de Europa a Córdoba

El historiador Carlos Sommervogel da como fecha del nacimiento de Berger el año 1586 (1890: 1330). Sin embargo, es más aceptada la que brinda Hugo Storni (1980: 37),

² El Guayrá está ubicado al nordeste de la antigua gobernación del Paraguay. Los españoles fundaron varias ciudades y allí llegaron los primeros jesuitas provenientes de la Asistencia de Portugal, en el año de 1588.

de agosto de 1589. Storni la extrae de los catálogos de la provincia del Paraguay³, como anteriormente también lo hicieron Pierre Delattre y Edmond Lamalle (1947: 118). El lugar de nacimiento, coinciden los autores, fue la comuna francesa de Abbeville, ubicada en el norteño departamento de Somme. Tiempos difíciles para aquella comuna, que en aquel momento intervenía en una guerra entre católicos y protestantes donde las definiciones se daban por la decapitación de los líderes calvinistas. Abbeville abrazó la Liga Católica y con la moderación que imprimió Enrique IV, la ciudad fue visitada por su monarca a fines de 1594. Allí debería haber estado el pequeño Luis.

Sus padres fueron Nicolas Berger y Nicole Picardie (Grenón 1927: 5; Delattre y Lamalle, 1947: 118); desde joven se dedicó a la pintura, tanto en su pueblo natal donde se formó hasta los 15 años, como posteriormente en París, Rouen y los Países Bajos. En este último sitio estuvo tres años al servicio del duque de Aerschot, y por unos meses al del conde de Berlaimont. Luego trabajó cuatro años más por su cuenta, antes de ponerse al servicio del barón de Mérode y otros personajes de la nobleza. En total estuvo trabajando ocho años y medio en los Países Bajos, como él mismo redactó en la carta a su maestro de novicios, el P. Gilles Chisaire desde San Salvador de Bahía a su paso hacia el Paraguay (Sommervogel, 1890: 1330). Su vocación religiosa despertó a través de una corta relación con el P. Olivier Mannaerts (1523-1614), discípulo de San Ignacio y organizador de la Compañía de Jesús en Bélgica. Realizó su noviciado en la ciudad belga de Tournai, en la provincia de Hainaut, donde ingresó en el mes de abril de 1614 (Delattre y Lamalle, 1947: 118; Baptista y Mc Naspy, 2001: 414).

Dos años después, y junto a varios jesuitas extranjeros (CA I: LII), Berger se embarcó en Lisboa dentro de la expedición del procurador Juan de Viana, de la cual se conserva una relación de viaje (Page, 2008: 503-518). Dicha relación cuenta la partida el día 4 de diciembre de 1616, y el arribo a Buenos Aires el 15 de febrero siguiente. Además, señala que viajó en el mismo barco el gobernador de Brasil, haciendo escala por 15 días en la Bahía de Todos los Santos. En aquel lugar escribió la carta antes mencionada. Viajaban con él los obsequios del cardenal de Milán y también varios jesuitas, de los cuales algunos alcanzaron fama, como los mártires Diego de Alfaro,

³ ARSI, Paraq. 4/1, Catal. Trien. (1610-1660), f. 45.

Juan del Castillo y Alonso Rodríguez, el militar Antonio Bernal⁴ y el H. Bernardo Rodríguez, pintor sin la formación del galo pero no por ello menos famoso. En toda la documentación jesuita de la provincia del Paraguay se refieren al H. Luis Berger como pintor, incluso con la valoración a su trabajo “*Ad pingendum bonum*”⁵.

De Buenos Aires pasó a Córdoba, donde se lo registra al menos hasta 1620⁶. A lo largo de esos tres años seguramente entabló amistad con sus hermanos de religión, quienes deben haberle relatado la situación de las misiones, y hasta pudo haber conocido a varios guaraníes que acompañaban a los misioneros a la sede de la provincia. Quizá por aquellos años conoció al itapuense J. M. Habiyú, a quien enseñó pintura. Se deduce esta información por un retrato de la Virgen que aún se conserva: *Mater Dolorosa*⁷, firmado por él y fechado en 1618. El dato de autor y fecha son posteriores a la pintura, encontrándose en una tabla inciso detrás de la misma. Incluso se cree que fue retocada varios años después, porque el Corazón de María ubicado en la parte superior remite a una devoción creada por San Juan de Eudes cincuenta años después (Burucúa, 1999) (ver Figura 1). Con respecto a que Habiyú fue discípulo de Berger, el P. Furlong sospecha de ello al pensar de la imagen que “llama la atención por reflejar la alegría del vivir de los flamencos, a pesar de tratarse de una tela mariana”, agregando “óleo primoroso de Kabiyú y de su probable maestro” (1963: 11).

El siempre atento Darko Sustersic (1991: 18) fue quien planteó con seguridad que Habiyú aprendió de Berger, y cuando en aquel entonces los restauradores de la Fundación Antorchas⁸ descubrieron por reflectografía infrarroja un trazado subyacente, no dudó en sostener su hipótesis (ver Figura 2).

⁴ Bernal dirigió la defensa de las reducciones con el cacique Nicolás Ñeenguirú en la reducción de Apóstoles San Pedro y San Pablo de la región de Caazapá Guazú, venciendo a la tercera bandeira paulista de Pascual Leite Pais en 1639.

⁵ Se traduce como “La pintura es buena”. ARSI, Paraq. 7, Catálogo 1627.

⁶ ARSI, Paraq. 4/1, Catal. Trien. (1610-1660), f. 45.

⁷ Es un óleo sobre tela de 20 x 20.5 cm que aún se conserva en el Museo Enrique Udaondo, ubicado en la ciudad de Luján, en la provincia de Buenos Aires.

⁸ La Fundación Antorchas fue una asociación que trabajó entre 1975 y 2006 con el fin de realizar actividades en torno a la promoción cultural en todos sus niveles. En particular se deben a ella gran cantidad de restauraciones de obras de arte que logró a través de la Fundación Tarea que dependía de ella y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.

Figura 1. Retrato de la Virgen. Óleo sobre tela



Fuente: Complejo Museográfico “Enrique Udaondo” (Luján, provincia de Buenos Aires).
Cortesía Darko Sustersic.

Figura 2. Dibujo subyacente de la Virgen de Habiú aparecido a través de rayos infrarrojos detectados en la restauración de la Fundación Tarea



Fuente: cortesía Darko Sustersic.

Ésta es una de las dos obras que se conservan del H. Berger, aunque tan sólo en la intervención del dibujo que posteriormente pintó el guaraní, siendo un busto con velo y perfil a tres cuartos con una penetrante mirada hacia el frente. El trazo seguro y fluido devela la mano de un artista con sólida formación y experiencia que no podía ser otro que Berger, pues no había por entonces pintores con calidad artística de esta naturaleza. También ha quedado registrado el nombre de otro discípulo del H. Berger llamado Esteban, como se escribe en la Carta Anua que brinda la noticia de su muerte, expresando “*hace tiempo instruido por nuestro hermano Luis Berger en el arte de pintar. Este indio inmortalizó por sus sagradas imágenes, con las que ha provisto a varias reducciones y diferentes colegios*” (Maeder, 2007: 72). Lamentablemente se desconoce su obra.

Luis Berger también trabajó en Córdoba, donde seguramente armó un pequeño taller de pintura y quizás de música, pues en el año de 1618 ya se encontraba el cuadro *Los cuatro novísimos* o las cuatro postrimerías del hombre (muerte, juicio, gloria e infierno) en la iglesia de la reducción de Itapúa. Lo había llevado el provincial Diego de Oñate en su visita a las misiones del Paraná. El P. Boroa cuenta al P. Roque y transcribe el P. Oñate en la Anua de 1618-1619 que había llegado mucha gente a la reducción y que maravillados “*les causó admiración ver la ymagendelos 4 novísimos que v.r. nos dejó aquí demano del P. Luis*” (CA II: 217-218). Aunque generalmente esta iconografía es representada por cuatro cuadros, aquí parece haber sido pintado en un solo lienzo, demostrando la complejidad de una composición de escenas narrativas que denotan un pincel diestro.

Según el P. del Techo, un año antes ya había realizado una imagen de la Inmaculada que sirvió para fundar en 1620 la Reducción de Nuestra Señora de la Concepción en la región del Guayrá. La imagen se colocó en la flamante iglesia y había sido hecha “por el escultor belga Luis Berger” (Del Techo, 2005: 335)⁹, y enviada desde Tucumán por el provincial.

El H. Berger, sin embargo, quería trabajar en las reducciones para enseñar pintura a los indios, por lo que le escribió al general lamentando su impotencia y pidiéndole ser transferido a las Indias Orientales. El P. Mucio Vitelleschi le respondió que su mudanza no sería conveniente y que le escribiría al provincial para que lo *consolara*

⁹ A partir de esta información varios autores le dan el oficio de escultor, pero en el caso de la imagen de la Inmaculada no queda claro si era una pintura o una escultura.

en su deseo¹⁰. Así lo hizo, escribiéndole “*deseo que se atienda asuconsuelo, poniéndole en parte donde pueda exercitar los talentos que tiene con los naturales de esa tierra*”¹¹. El provincial Pedro de Oñate hizo caso omiso y el H. Berger arribó a la reducción de San Ignacio, lugar desde el cual, en la carta del 4 de agosto de 1622, le agradece al P. Vitelleschi su intersección y éste le responde con alegría que “*este también ocupado en esa Reducción, enseñando a los indios a pintar, y tocar instrumentos*”, y agregando “*ya e encargado, que se compren las cuerdas de laúd, que me pide, y procurare que se embien con esta*”¹².

Efectivamente, Berger permaneció en San Ignacio. Por aquel tiempo en que terminaba el mandato del P. Oñate, en las misiones del Paraná y Uruguay había solamente ocho jesuitas. Entre ellos “*Berger, belga, docto en la música y la pintura*” (Del Techo, 2005: 349). A pesar del reducido número, Luis Berger no era el único pintor, pues por la época, además del H. Bernardo Rodríguez, se encontraba Gonzalo Ruiz, entre otros que seguramente trabajaban como pintores de oficio. Tampoco fue el primer músico; lo presidió el flamenco Juan Vaisseau, quien se desempeñaba en Loreto del Guayrá desde 1617 (Del Techo, 2005: 363-365), y había viajado junto con el H. Berger. También la Carta Anua de 1618-1619, al tratar sobre las reducciones de Loreto y San Ignacio, expresa que no sólo cantaban muy bien sino que “*tienen un terno muy bueno de Chirimias que son las primeras que ay en toda la gobernación del Paraguay*” (CA II: 205).

Posteriormente, los alumnos se convirtieron en maestros, como es posible apreciar en las reiteradas noticias sobre el asunto. Precisamente de la reducción de San Ignacio surgió un indio con esta facilidad, quien fue enviado a la reducción de Santa María en el Iguazú para que pudiera enseñar a sus compañeros (CA II: 269, 283). Por su parte, los músicos y cantores residentes en San Ignacio se acercaron a Buenos Aires a recibir la expedición del P. Gaspar Sobrino en 1628 “*formados por el hermano Berger*”, quienes ejecutaron músicas “*a dos coros de ballet y según el buen gusto de los franceses*” (CA II: 231). Músicos ignacianos que también fueron al colegio de Asunción para varias celebraciones especiales (CA II: 254).

Poco tiempo después, el H. Berger fue trasladado al Guayrá, según se desprende de la carta que envía el provincial Nicolás Mastrilli Durán al general Mutio Vitelleschi,

¹⁰ ARSI, Paraq. 1, Epist. Gen. 1608-1621, ff. 95-95v.

¹¹ ARSI, Paraq. 1, Epist. Gen. 1608-1621, f. 99.

¹² ARSI, Paraq. 2, Epist. Gener. 1622-1639, f. 19.

en la que le comenta la existencia de tres reducciones con ocho jesuitas. Sus últimos votos los profesó en la reducción de San Ignacio en noviembre de 1626, donde, como hemos mencionado, se encontraba desde hacía unos años enseñando a los indios los oficios de pintor y de músico.

Los Siete Arcángeles y su viaje a Chile

Corría el año de 1627 cuando el P. Antonio Ruiz de Montoya escribió una Carta Anua parcial sobre la fundación de la reducción de los Siete Arcángeles en las tierras del cacique Tayaoba. Brinda detalles al expresar “*entramos en procession llevando la imagen de los siete arcanjeles (a quien se a dedicado aquella reducción) en un bastidor de madera, llevándola el buen Nicolas Tayaoba y Piraquasia*” (Cortésão, 1951: 288). En su libro *La conquista espiritual del Paraguay hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*, Ruiz de Montoya también se refiere a esta imagen, expresando “*Tenia yo una imagen de pincel de vara y media de alto de aquestos principes, púsela en un marco y llevaron en procesión*” (1989 [1639]: 149). Sobre la autoría, el provincial Nicolás Mastrilli Durán transcribe una carta de Ruiz de Montoya en la Carta Anua que firma en 1628 “*hice desdoblar la Imagen de los Siete Arcángeles que llevaba conmigo, i pinto el H.º Verger*” (CA II: 347). De tal modo que sabemos que llevaba la imagen doblada, seguramente de tela y de aproximadamente 1. 20 m. Al llegar, la colocó en un bastidor de madera y entró al pueblo con ella en procesión, cargándola los caciques principales. Sobre la iconografía utilizada, es probable que estuviera compuesta de siete figuras, posiblemente con alguna representación celestial en la parte central superior. Recordemos también que el culto Septenario angélico se difundió a partir de un grabado de Antonio Duca, pero sobre todo del flamenco Jerónimo Wierix realizado en 1610 (González Estévez, 2012: 113). Por lo tanto, quizá fuera esta estampa, que debe haber conocido, inspiración para el H. Berger. Darko Sustersic, por su parte, aclara algunas otras cuestiones, como que los artistas jesuitas no pretendían crear obras de arte, sino que era más importante provocar un efecto visual que contribuyera a la evangelización. De ser así, la pintura debió sufrir algunas modificaciones al grabado manierista de Wierix, como por ejemplo atributos y figuras más simplificadas y fundamentalmente frontales, de miradas intensas y directas (Sustersic, 2002: 357-391). Recordemos que ésta fue

una iconografía prohibida en España, en 1644, aunque en Perú perduró a través de los Ángeles Arcabuceros¹³.

Es muy posible que el H. Berger estuviera presente en el éxodo del Guayrá¹⁴, pues lo menciona el provincial Diego de Boroa en la Carta Anua de 1635, ubicándolo junto a los Padres Ruiz de Montoya, Simón Mascetta y Juan Agustín de Contreras, en momentos que trasladaron las poblaciones de Loreto y San Ignacio a la región del Yabebiri, rebautizándolas con su mismo nombre (Maeder, 1990: 121).

Fueron años muy duros pero la fama de Luis Berger cruzó la cordillera. El Prepósito General de la Compañía de Jesús en Roma le solicitó en 1631 al provincial Vázquez Trujillo que lo enviara por un par de años a la viceprovincia de Chile para que introdujera la música en las misiones de Chiloé¹⁵. Ante esta situación de perder al artista, la 5ta Congregación Provincial¹⁶ del año siguiente solicitó, entre varios pedidos al general, que fueran enviados con el procurador Juan Bautista Ferrufino cuatro coadjutores que tuvieran el oficio de estanciero, sastre, enfermero o boticario y finalmente uno *“que sea pintor, para hacer los retablos de las iglesias y casas, etc; y que éstos estén a disposición del Superior de las dichas Reducciones, para mudarlos de una Reducción á otra, como juzgare conveniente”* (Hernández, 1913: 355). Sin embargo, según el P. Hernández (1913: 358) recién pasó a Chile en 1636 y ningún pintor llegó a la provincia hasta 1640, donde en la expedición del procurador Francisco Díaz Taño viajó el belga Luis de la Croix (1602-1671).

Otra situación que demoró su partida a Chile, fue que el mismo H. Berger solicitó ser trasladado al Perú en marzo de 1632. Desconocemos los motivos de la decisión del artista, es posible que argumentara sus deseos de enseñar música y pintura a los indios de aquella región. El P. Vitelleschi aceptó su pedido y le recomendó

¹³ El catolicismo reconoce tres arcángeles, mencionados en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. Prohibiciones inquisitoriales surgidas en 1644, desecharon el culto ambiguamente heterodoxo, por lo inapropiado de los nombres no canónicos. En Perú se generalizó el nombre de ángel arcabucero al resto de los ángeles no reconocidos por el catolicismo. Dichos ángeles se convirtieron en un emblema de la pintura cuzqueña colonial y tuvieron gran aceptación entre los indígenas, quienes los identificaron como dioses o héroes de su cultura.

¹⁴ El éxodo del Guayrá se produjo en 1631, luego de los continuos ataques a las reducciones de los bandeirantes paulistas. De tal manera que el P. Ruiz de Montoya comandó la trasmigración de únicamente dos pueblos, Loreto y San Ignacio, con los sobrevivientes de esas reducciones y de otras nueve que quedaron destruidas.

¹⁵ ARSI, Paraq. 2, Epist. Gener. 1622-1639, f. 76.

¹⁶ Las Congregaciones Provinciales eran convocadas por el provincial; asistían los sacerdotes con cargos en la administración temporal. Se realizaban en Córdoba, sede de la provincia, donde se redactaban una serie de pedidos dirigidos al Prepósito General. A su vez, se elegía al Procurador de la provincia quien debía llevar el texto, además de otros informes y principalmente reclutar jóvenes europeos para las labores pastorales de la provincia.

al provincial Vázquez Trujillo que consultara con las autoridades del Perú¹⁷. Pero ningún documento afirma que estuvo efectivamente allí y que sí fue a Chile, más específicamente a las misiones de Chiloé (Grenón, 1920: 530), de donde regresó a los tres años. Su nuevo destino sería Buenos Aires (Maeder, 1984: 68).

San Carlos y la Virgen de los Milagros

Cabe detenernos en dos obras que el H. Berger ejecutó antes de su viaje a Chile; una para la reducción del Uruguay y otra para la iglesia del Colegio de Santa Fe.

En el primer caso nos referimos a un cuadro que presenta a San Carlos Borromeo, colocado en la nueva reducción homónima trasladada en 1633 (Del Techo, 2005: 551). En aquel año recibió la imagen de su santo tutelar, según la Carta Anua parcial que escribió el P. Pedro Romero y que, hablando de su patrón, expresa “*cuya imagen de pincel muy de mano del Her^o. Luis Vergel, colocaron en el altar los P^{es}. con mucho gusto y alegría de todos los del*” (Cortésão, 1969: 77). Debe haber sido un cuadro de dimensiones importantes, aunque desconocemos el lenguaje iconográfico que usó Berger. No hay demasiadas variantes sobre la imagen del mencionado arzobispo de Milán, que suele ser representado con “la púrpura cardenalicia, los pies descalzos, abrazando un crucifijo y con una soga atada al cuello, tal como se representaba en las procesiones penitenciales realizadas durante la peste desencadenada en 1575” (Schenone, 1992: 206). Aunque la referencia del P. Romero se amplía en la misma Carta Anua al expresar “*principalmente diciendoles como aquella era la Yimagen del Santo Protector del pueblo, que estaba siempre delante de Dios rogando por ellos*” (Cortésão, 1969: 77). Así, es muy probable que se lo representara orando.

Por la misma época, el H. Berger pintó la Inmaculada Concepción que actualmente preside la iglesia del Colegio jesuítico de Santa Fe (ver Figura 3). La advocación se inició en aquel ámbito con la congregación de españoles fundada en 1627. La imagen se hizo famosa al protagonizar un prodigio, relatado en primer término por el P. Diego de Boroa en la extensa Carta Anua del periodo 1635-1637, bajo el título “*El sudor milagroso que sale de la imagen de la Virgen*”. El mencionado prodigio ocurrió el 9 de mayo de 1636, cuando rezando el rector P. Pedro de Helgueta, la imagen comenzó a humedecerse. El provincial Diego de Boroa afirma de la imagen que “*Habíala pintado, no hace mucho tiempo a esta parte, nuestro Hermano Luis Berger*” (CA II: 519).

¹⁷ ARSI, Paraq. 2, Epíst. Gener. 1622-1639, ff. 94v y 103v.

**Figura 3. Imagen de la Inmaculada Concepción o Señora de los Milagros, actualmente.
Óleo sobre tela**



Fuente: Iglesia de la Compañía de Jesús de Santa Fe.

Amplía la información el P. Jarque, quien conoció al P. Pedro de Espinosa en aquel colegio, expresando que éste les reveló su muerte a dos personas: el H. Mateo Fernández, natural de Villa Rica, quien había sido su compañero en Tayaova, y el P. Ruiz de Montoya. El P. Jarque también menciona que en las conversaciones con el P. Espinosa, éste le manifestó en Santa Fe que en aquel viaje iba a morir, y que al partir hacia las reducciones sucedió el episodio del llanto en la imagen de la Virgen, ubicada en el altar de los congregantes. Con los paños mojados de su sudor se curaron muchas enfermedades y el rector no dejó pasar el prodigio de la pintura

y levantó casi medio centenar de testimonios ante escribano; tanto Jarque como Montoya y Andrade lo relacionaron con la muerte del P. Espinosa (Page, 2011: 40)¹⁸. Lo cierto, y lo escribe el mismo P. Leonhardt, es que “en los meses de invierno se puede observar repetidas veces dicha destilación producto de una excesiva humedad atmosférica” (CA II: 771). En cuanto a la imagen, ésta corresponde a la versión ya definida terminado el Renacimiento, e inspirada en el capítulo 12 del Apocalipsis: “una mujer vestida de luz, y la luna debajo de sus pies, en su cabeza una corona de doce estrellas”. Se representa sobre un fondo oscuro, de cuerpo entero girada ligeramente a su izquierda, con la pierna derecha apenas arqueada hacia adelante y sus manos juntas en postura de oración. Alrededor de su cuerpo se incorpora una aureola de rayos rectos y ardientes, al igual que alrededor de su rostro, del cual caen cabellos ondulados que se distribuyen sobre sus hombros. Se yergue sobre una media luna de puntas pronunciadas en ascensión que sostienen tres querubines envueltos en nubes. Una túnica rosa cae sobre su cuerpo, tapando sus pies con pliegues quebrados al tiempo que su manto azulado es definido con una orla de arabesco dorado. Varios historiadores del arte se han referido a esta imagen, como por ejemplo Adolfo Luis Rivera (1980: 512), quien expresó que era posible que se tratara de la más antigua de Argentina. Asimismo, se lamentó de las sucesivas restauraciones que se le hicieron, en las cuales no únicamente se perdió el óleo original, sino que en 1936 se le agregaron el collar, la corona y la pulsera (ver Figura 4).

Además, estar cubierta con un vidrio produce condensación de humedad, lo que ha deteriorado la pintura. Por su parte, Héctor Schenone (1983: 62-85) buscó puntos de contacto estético con tres tallas de la Inmaculada de Segovia y una de San Ignacio en Paraguay. Todas, incluso la santafesina, inspiradas en un grabado. Schenone menciona que los artistas jesuitas utilizaron sus conocimientos pictóricos no únicamente para componer obras de arte, sino con un fin que trascendía los puramente artísticos. Lo corroboran María Cristina Serventi y Darko Sustersic, al afirmar que Berger debía lograr claridad de lectura unida a la máxima expresión y eficacia visual (Serventi y Sustersic, 1996).

¹⁸ Guillermo Furlong abunda acerca de este episodio en *Nuestra Señora de los Milagros. Historia de su célebre imagen y de su congregación mariana, con una introducción de Mons. Dr. Nicolás Fasolino, Arzobispo de Santa Fe* (1936).

**Figura 4. Imagen de la Inmaculada Concepción
o Señora de los Milagros antes de los agregados**



Fuente: fotografía publicada en Furlong (1936: 64).

Viaje a Buenos Aires

De Chile, el H. Luis Berger pasó luego a Buenos Aires, y en el transcurso de su viaje se enfermó, descansando en Córdoba. Posteriormente continuó y al llegar a la ciudad portuaria se agravaron sus dolencias. En su convalecencia, ayudó en el colegio como enfermero y boticario. Allí fue donde falleció en 1639, siendo recordado por el P. Francisco Zurbano, quien escribió un breve obituario inserto en la Carta Anua firmada en 1643 “*Prestó sus servicios de pintor, músico, platero y fabricante de instrumentos musicales, primero en la región de Tucumán, después en la misión de indios paraguayos, enseñando a estos indígenas a pintar, tocar todos los instrumentos y fabricarlos; asimismo introdujo allí las evoluciones artísticas o danzas*”. En cuanto a su personalidad, continúa Zurbano “*Era un hombre piadoso, amable, desprendido de sí mismo, con los demás caritativo, servicial, afable, compasivo, abnegado, en una palabra: era un buen religioso*” (Maeder, 1984: 68).

Se desconoce la totalidad de su obra en Europa, la que no debe haber sido escasa. Por otra parte, y según la documentación jesuita, sólo se han identificado cinco obras. Más conmovedor resulta el hecho de que únicamente dos se conservaran. Esto se debe, fundamentalmente, a que estas primeras imágenes se destruyeron en los intentos evangelizadores, a veces junto al martirio y muerte de los sacerdotes y finalmente con los incendios provocados por los bandeirantes¹⁹ que ocasionaron la refundación de todas las reducciones.

De acuerdo a las labores del H. Luis Berger, éste debió contar con un taller. Primero en Córdoba, luego en las malogradas misiones del Guayrá, y finalmente en las del Paraná. En la documentación consultada, dos discípulos aparecen con claridad: Habiyú y Esteban. Éste último considerado de forma poco usual por los jesuitas al dedicarle sendos párrafos a su necrológica inserta en las Cartas Anuas. Es posible que fueran ellos los primeros artistas con formación en técnicas europeas de la región. No hay que pasar por alto que el arte pictórico estaba claramente definido en la cultura guaraní a través de la costumbre de fabricar máscaras o pintarse su propio cuerpo.

Es importante señalar que las imágenes se realizaban para cumplir varias funciones, o de una función podía pasar a otra. De allí que se llamaran *conquistadoras* a aquellas imágenes empleadas durante el primer contacto con los naturales. Estas mismas u otras, luego cumplían la función de *fundadoras*, pues pasaban a ser las que daban nombre a las reducciones, convirtiéndose en patronas. Finalmente, otra función era la de *predicadoras*, levantándose de un lado a otro de la selva. Por tanto, la imagen cumplía diversas funciones que interactuaban con el artista que las pintaba, el misionero que las exhibía y el receptor, quien como contemplador la aceptaba por su condición *mágica* (Sustersic, 2010: 45).


Tanto la obra de los Novísimos como la de Habiyú, fue realizada muy posiblemente en Córdoba, donde permaneció hasta 1622. Después de aquello, las fechas de producción se vuelven más inciertas, pues *Los siete Arcángeles* fue utilizada para la fundación de la reducción homónima en 1627. Mientras la *Inmaculada* o *Virgen de los Milagros de Santa Fe* la había pintado poco antes de 1636 cuando *sudó*. Finalmente la imagen de San Carlos Borromeo se instaló en la reducción en 1633.

¹⁹ Para la historiografía hispana los bandeirantes eran piratas de la tierra, saqueadores y asesinos, mientras que para la historiografía brasilera eran colonos que se adentraban al interior de su territorio con el objeto de ampliar las fronteras. Lo cierto es que eran mestizos que secuestraban indígenas libres y de las reducciones, en connivencia con cipayos americanos, para ser comercializados en San Pablo como esclavos para las regiones azucareras.

Reflexiones finales

La labor del H. Luis Berger durante aquellos primeros años de la evangelización, donde la música y la pintura constituyeron un elemento evangelizador muy importante, fue de incalculable valor. Se lo considera el primer artista que trabajó en la provincia jesuítica del Paraguay, no únicamente pintando imágenes y produciendo música, sino también enseñando técnicas europeas a los indígenas en verdaderos talleres de donde al menos se conocen dos discípulos (Habiyú y Esteban). Las pinturas europeas pronto fueron reemplazadas por la producción local que llenó las residencias y sus iglesias, estancias y reducciones. A la par, la música se convirtió en un arte cotidiano que viajó a lugares remotos como Buenos Aires, en donde se destacaban los coros y músicos guaraníes.

Berger trabajó en la provincia jesuítica entre 1617 y 1639, y como expresan varios autores, no sólo con la intención de crear obras de arte sino fundamentalmente de producir efectos espirituales que contribuyeran a la evangelización. Los resultados fueron por demás alentadores y especialmente absorbidos por la cultura guaraní que adoptó las imágenes y la música como un medio de contacto entre ambos mundos.

De las cinco obras documentadas del H. Berger sólo se conservaron dos. Esto se debe fundamentalmente a las difíciles circunstancias que las reducciones debieron padecer frente a los continuos traslados y destrucción por parte de los bandeirantes. No obstante, debe resaltarse la compenetración con la cultura americana, especialmente guaraní, y el reconocimiento del *otro*. Es aquí donde el artista deja a un lado los recursos manieristas y barrocos para lograr una simpleza que cumpla con la función evangelizadora carismática, y que al mismo tiempo impacte visualmente al espectador. 

Archivos

Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI)

Bibliografía

Altamira, Luis Roberto (1954), *Córdoba sus pintores y sus pinturas*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

- Baptista, Javier y Clemente Mc Naspy (2001), “Berger, Louis”, en Charles E. O’Neill, Joaquín María Domínguez (editores), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático: AA-Costa Rica*, Roma: Institutum Historicum S.I (IHSI)-Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 414.
- Burucúa, José Emilio (1999), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortesão, Jaime (1951), *Manuscritos da Coleção de Angelis. Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*, Río de Janeiro: Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.
- (1969), *Manuscritos da coleção de Angelis. III. Jesuítas e bandeirantes no tape (1615-1641)*, Río de Janeiro: Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.
- Del Techo SJ, Nicolás (2005), *Historia de la provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, Asunción: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch (CEPAG) y Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC).
- Delattre SJ, Pierre y Edmond Lamalle (1947), “Jésuites wallons, flamands, français missionaries au Paraguay (1608-1767)”, en *Archivum Historicum Societatis Iesum*, 1947, núm. 16, Roma, 98-176.
- Furlong SJ, Guillermo (1936), *Nuestra Señora de los Milagros. Historia de su célebre imagen y de su congregación mariana, con una introducción de Mons. Dr. Nicolás Fasolino, Arzobispo de Santa Fe*, Buenos Aires: Editorial Anorrortu.
- (1945), *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires: Editorial Huarpes.
- (1946), *Los jesuítas y la cultura rioplatense*, Buenos Aires: Editorial Universidad del Salvador.

(1962), *Historia del Colegio de la Inmaculada de la ciudad de Santa Fe y de sus irradiaciones culturales, espirituales y sociales 1610-1962*, Buenos Aires: Sociedad exalumnos.

(1963), *Justo Van Suerck y su Carta sobre Buenos Aires (1629)*, Buenos Aires: Ediciones Theoria.

González Estévez, Escardiel (2012), “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, en *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24, 111-132.

Grenón SJ, Pedro (1920), “Vida de un artista. H. Luis Berger, S.I. Estudios históricos”, en *Mensajero del Corazón de Jesús*, Buenos Aires, núm. 4, 419-424 y 527-532.

(1927), *Una vida de artista H. Luis Berger (S.I.) (1588-1641). Relación documental*. Córdoba, Argentina: Biffignandi.

Hernández SJ, Pablo (1913), *Misiones del Paraguay. Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona: Gustavo Gili editor.

Leonhardt SI, Carlos (1924), “La música y el teatro en tiempo de los antiguos jesuitas del Paraguay”, en *Estudios*, Buenos Aires, núm. 16, 128-135 y 203-214.

(1927), *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XIX. Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1609-1614)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA) (CA I).

(1929), *Documentos para la Historia Argentina. Tomo XX. Iglesia. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1615-1637)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (CA II).

Maeder, Ernesto (1984), *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay 1637-1639*, Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura (FECIC).

(1990), *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay 1632-1634*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia (ANH).

(2007), *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay 1644*, Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Page, Carlos (2008), “Dos relaciones inéditas sobre los viajes de Europa a Buenos Aires de los jesuitas Juan de Viana (1616) y Gaspar García (1622)”, en *Revista de la Junta Provincial de Historia de Córdoba*, núm. 25, 503-518.

(2011), “Hacia el milagro de la Inmaculada en Santa Fe. Vida y martirio del P. Pedro de Espinosa y un aporte a la Arquitectura Jesuítico-Guaraní”, en *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe*, núm. 69, 19-49.

Rivera, Adolfo Luis (1980), “La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, núm. 26, Buenos Aires, 501-534.

Ruiz de Montoya, Antonio (1989) [1639], *La conquista espiritual del Paraguay hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*, Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.

Schenone, Héctor (1983), “Pintura”, en *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), 62-85.

(1992), *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea.

Serventi, María Cristina (2007), *La gestación del arte jesuítico-guaraní en la etapa inicial de las reducciones de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (1610-1641)*, Tesis de doctorado, UBA.

Serventi, María Cristina y Darko Sustersic (1996), “La función de las imágenes durante las primeras décadas de la labor misional: testimonios del Paraná, del Tape y del Guayrá”, en *VI Jornadas Internacionais sobre Missões Jesuíticas*, Marechal Cândido Rondon: Universidade Estadual de Oeste do Paraná (UNIOESTE), s/p.

Sommervogel SJ, Carlos (1890), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles: Oscar Schepens-Paris: Alphonse Picard.

Storni SJ, Hugo (1980), *Catálogo de los Jesuitas de la Provincia del Paraguay (cuenca del Plata) 1585-1768*, Roma: Institutum Historicum Societatus Iesu (IHSI).

Sustersic, Darko (1991), “Presencia de una imagen hispano-bizantina en América”, en *Anuario de la Academia Nacional de Bellas Artes*, núm. 18, Buenos Aires, 14-20.

(2002), “María-Luna y las maracas del friso de Trinidad: un ensayo de interpretación de las artes visuales de las misiones guaraníes”, en Bartomeu Meliá (editor) *Historia inacabada, futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas*, Asunción: CEPAG, 357-391.

(2010) *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro.

Carlos A. Page. Doctor en historia por la Universidad de El Salvador (UES). Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIESCS) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Líneas de investigación: jesuitas en Iberoamérica. Publicaciones recientes: *La reducción jesuítica de Santa Rosa y su capilla de Loreto* (2015); “A arquitectura dos colégios jesuíticos de Córdoba y Rio de Janeiro. Um estudo comparativo”, en *A Companhia de Jesus na América por seus colégios e fazendas: aproximações entre Brasil e Argentina, século XVIII* (2015); “La traducción del P. Avelino Ferreyra a la ‘inérita retracción’ de Clemente XIV. Una nueva oportunidad de estudio”, en *Revista Montalbán* (2015).

Fecha de recepción: 26 de noviembre de 2015.

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2016.