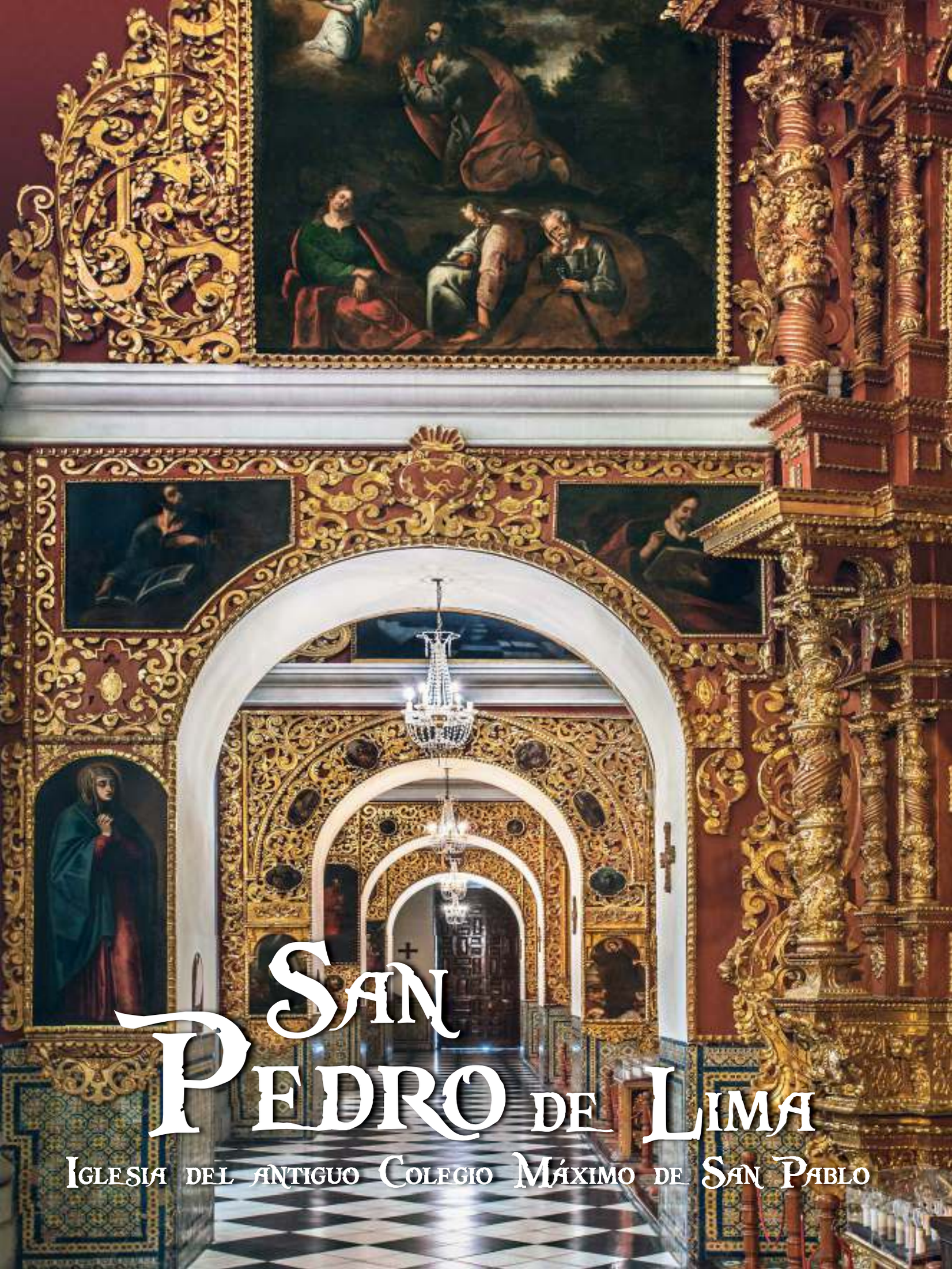


San Pedro de Lima

Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo



San Pedro de Lima

Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo

BCP



© Copyright
Banco de Crédito del Perú
Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2018-17770
BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12
ISBN: 978-9972-837-32-6

Autores coordinadores

Ramón Mujica Pinilla / Luis Eduardo Wuffarden Revilla /
Juan Dejo Bendezú S.J.

Autores

José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J.

John W. O'Malley S.J.

Pedro M. Guibovich Pérez

Gauvin Alexander Bailey

Fernando Héctor Roca Alcázar S.J.

Rafael Ramos Sosa

San Pedro de Lima

Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo

COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ




PORTAE INFERI NON PRAEVALEBUNT ADVERSUS EAM TU ES PETRUS ET SUPER HANC






INRI



Índice

V p. Índice

VII p. Presentación

XIX p. Agradecimientos

1 p. San Pedro: viaje a la imaginación
José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J.

21 p. **Primera Parte**
San Pedro Centro de la Misión Jesuita

23 p. Los Jesuitas: orígenes de las misiones, escuelas y cultura
Jhon W. O'Malley S.J.

37 p. La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII)
Juan Dejo Bendezú S.J.

75 p. El ministerio educativo jesuita en la Provincia del Perú
Pedro M. Guibovich Pérez

101 p. La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima
Gauvin Alexander Bailey

129 p. La Botica de San Pedro
Fernando Héctor Roca Alcázar S.J.

139 p. **Segunda Parte**
Arte y espacio sagrado

141 p. Retablos y devociones para el Salomón de las Indias
Ramón Mujica Pinilla

205 p. La pintura y los programas iconográficos
Luis Eduardo Wuffarden

269 p. La escultura: entre el icono y la belleza
Rafael Ramos Sosa

309 p. Notas

321 p. Bibliografía

327 p. Registro de Autores

331 p. Créditos





Dedicar un voluminoso libro como este a un monumento en particular implica, ante todo, el reconocimiento de su excepcional importancia histórica y artística. Sin duda es en nuestra colección *Arte y Tesoros del Perú,* el caso del tomo XLV, que el Banco de Crédito del Perú se complace ahora en dar a conocer, bajo el título de *San Pedro de Lima, Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Su aparición coincide con la conmemoración de cuatro siglos y medio del establecimiento de la Compañía de Jesús en el Perú. En efecto, fue precisamente en marzo de 1568 cuando arribó al Callao la primera expedición jesuita y poco tiempo después se creaba en Lima el Colegio e iglesia de San Pablo, hoy conocida como iglesia de San Pedro, primera fundación de la Compañía en todo el continente americano. San Pablo se erigió como casa matriz de los seguidores de san Ignacio de Loyola en la extensa provincia del Perú. Su ubicación estratégica en la capital del virreinato determinó que sirviera de punto de partida a todas las misiones y doctrinas que les fueron encomendadas. A partir de entonces, sus actividades tendrían una importancia determinante en nuestra historia cultural, pues su activa presencia dentro de la sociedad peruana trajo cambios trascendentales en los campos de la educación, las ciencias y las artes.

Por esa época, la Compañía era una institución joven, de vocación marcadamente misional y universalista, imbuida de un espíritu pragmático, moderno y abierto a



las novedades del conocimiento científico de su tiempo. Si bien el eje de sus actividades era la difusión del evangelio y la doctrina cristiana, su campo de acción abarcaba desde la pedagogía y la historia hasta las ciencias naturales y la lingüística. Su interés por la realidad geográfica y por los pueblos originarios del país se vio reflejado en numerosas publicaciones de gran trascendencia. De hecho, en el Colegio de San Pablo se escribieron las crónicas de los padres Bernabé Cobo y José de Acosta, que comprenden valiosos estudios tempranos acerca de la diversidad geográfica y las riquezas naturales del Perú. San Pablo fue, además, uno de los principales centros de estudios de las lenguas indígenas y en sus claustros se elaboraron importantes gramáticas y vocabularios no solo del quechua y el aymara, sino también del guaraní y de otras lenguas nativas de Sudamérica.

En esta ocasión, nueve reconocidos especialistas del Perú y del extranjero fueron convocados para analizar a profundidad las diversas facetas de la historia institucional de San Pedro y su vasta significación artística. En la primera parte del libro, John W. O'Malley S.J., Gauvin Alexander Bailey, Pedro Guibovich, Juan Dejo S.J., Fernando Roca S.J. y Enrique Rodríguez S.J. -actual superior de San Pedro-, reflexionan sobre la Compañía de Jesús desde su fundación y acerca del sentido moderno de su religiosidad y de una visión misional que se proyectaba con decisión hacia las cuatro partes del mundo conocido. Es preciso recordar que la fundación de Ignacio de Loyola se produjo poco después del descubrimiento de América y, por tanto, los territorios del Nuevo Mundo tuvieron un lugar preferente dentro de sus planes para la expansión universal del cristianismo. A través de los autores mencionados descubriremos aspectos inéditos o poco conocidos de las estrategias misionales que la orden se trazó en el Colegio de San Pablo antes de proyectarse hacia el vasto territorio del virreinato peruano. Sus actividades educativas no solo involucraban a miembros de la orden, sino que se dirigían a la sociedad civil, impartiendo sus enseñanzas entre los sectores criollos, mestizos e indígenas. Se destaca también la importancia otorgada a las actividades teatrales como parte de la formación integral de sus educandos.

Dentro de este panorama, la edificación del templo limeño de San Pablo desempeñó un papel crucial, pues fue el centro indiscutible de una liturgia renovada por la sensibilidad barroca. La iglesia se construyó tres veces sucesivas, en busca siempre de mayor capacidad y magnificencia, de acuerdo con la visión ignaciana de hacerlo todo a "mayor gloria de Dios". Ha llegado hasta nosotros el tercer templo, consagrado solemnemente en 1638. Es interesante constatar cómo quienes intervinieron en la obra fueron por lo general artífices jesuitas que procuraron hacerse eco del exitoso modelo del *Gesú*, la casa matriz de Roma. Sin embargo, supieron adaptarse admirablemente a las condiciones sísmicas del suelo limeño, por lo que emplearon materiales locales y se calcularon las proporciones adecuadas para que el edificio soportara sin mayores daños los grandes terremotos que han afectado la ciudad a lo largo de la historia.

Pero sin duda el momento más dramático que sufrió San Pablo fue la expulsión de la orden en 1767, dispuesta por el rey Carlos III, que obligó a los jesuitas peruanos a dejar el país. Se da a conocer aquí, por primera vez, el original de una esquela enviada por el virrey Amat a una de las personalidades más importantes del virreinato, para ejecutar esta medida. Poco después, el local era entregado a la congregación del Oratorio de San Felipe Neri, a cargo entonces del hospital de San Pedro, por lo que esta última denominación terminaría imponiéndose en la memoria de los limeños, cambiando el nombre de iglesia de San Pablo a San Pedro. El regreso de la orden se produjo, no sin polémicas, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando retomaron con fuerza su vocación educativa al fundar el Colegio de la Inmaculada.

Las páginas de este libro recuerdan también la patriótica actuación de los jesuitas cuando, en medio de la Guerra del Pacífico, ofrecieron asilo al general Andrés Avelino Cáceres, quien curó sus heridas en los claustros de San Pedro, en medio de un estricto secreto, lo que le permitió emprender luego la campaña de la Breña. Otro aspecto escasamente conocido es la actividad farmaceútica desarrollada por la antigua Botica de San Pedro.



En la segunda sección del libro, Ramón Mujica Pinilla, Rafael Ramos Sosa y Luis Eduardo Wuffarden abordan en detalle las ricas colecciones artísticas del complejo monumental de San Pedro. Sus ensayos, basados tanto en el análisis formal como en el estudio de las fuentes documentales, aportan importantes novedades que sin duda contribuirán no solo a conocer mejor el acervo aquí conservado sino a explorar nuevas vías en el conocimiento del arte virreinal. Es claro que las ornamentadas capillas de la iglesia contienen verdaderos programas iconográficos en los cuales se conjugan el lenguaje de los retablos concebidos como "máquinas barrocas" con las imágenes de culto, para propiciar así en el espectador devoto complejas evocaciones interiores acerca de la historia sagrada, operación espiritual que Ignacio de Loyola denominaba "composición de lugar".

Por encima de las reformas neoclásicas emprendidas por los oratorianos en vísperas de la Independencia, los retablos barrocos de San Pedro se conservan en su mayoría y nos recuerdan su decisiva influencia para definir los rasgos formales de este género en el país. Aunque estuvieron a cargo por lo general de ensambladores locales, su adorno resultó enriquecido por la importación de imágenes y pinturas de notables pintores y escultores europeos del momento, como Bartolomé Román, Gregorio Fernández y Juan de Mesa. A ello se suman abundantes piezas anónimas procedentes de Madrid, Sevilla, Milán, Nápoles e incluso del Extremo Oriente, todo lo cual dotó a Lima de un auténtico museo de carácter cosmopolita, que serviría de constante inspiración a los artistas de la ciudad. Es el caso del limeño Cristóbal Lozano, cuya actividad juvenil demuestra que el acervo de San Pedro ejerció una influencia determinante en la formación de su personalidad artística, así como de varias generaciones de pintores limeños.

Todas estas revelaciones, que en las páginas del presente libro se ven complementadas por la elocuencia de las imágenes, significan un paso importante en el conocimiento y divulgación de nuestra historia artística, tan rica como escasamente explorada en muchos aspectos. Por ello queremos expresar nuestra sincera gratitud a la comunidad jesuita, a su superior, R.P. Enrique Rodríguez, al taller de restauración de San Pedro, así como a las numerosas instituciones y personas que, de una u otra manera, han hecho posible este proyecto editorial. Con la entrega al público de *San Pedro de Lima. Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, el Banco de Crédito del Perú apuesta una vez más por el apoyo decidido a la cultura y la educación, que constituyen herramientas claves para impulsar el desarrollo integral de nuestro país.

Dionisio Romero Paoletti

Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú









El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades, instituciones y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su generosa y renovada colaboración; algunas de ellas podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Asimismo, queremos expresar un reconocimiento especial al Arzobispado de Lima, a través de sus distintas dependencias, a la Compañía de Jesús, a la Iglesia San Pedro de Lima.

Iglesias, conventos y monasterios

Arzobispado de Lima: Su Eminencia Señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor Raúl Chau, obispo auxiliar de Lima; Compañía de Jesús, P. Juan Carlos Morante Buchhammer S.J. Provincial; Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, Madre Soledad García Beroiz†, Priora; Iglesia San Marcelo, César Ccolque, Párroco; Monasterio Santa Catalina de Siena, Sor María Celestina Cañari Mamani O.P. Cusco; Parroquia Nuestra Señora de Fátima, Carlos Cardó, S.J., Párroco; Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús, Provincia del Perú, Hermana Margarita Recavarren.

Agradecimiento especial a P. José Enrique Rodríguez Rodríguez, Superior de la Comunidad Jesuita y Párroco de san Pedro, por las facilidades que brindó en la

elaboración del presente proyecto, al taller de restauración C&R San Pedro de Lima: Nancy Junchaya Rojas, Rosa María Alcántara Gómez, César Cueto Ventura, Santiago Abelardo Guardia Díaz, al personal que labora en las distintas dependencias de la parroquia, por el apoyo que nos han brindado en la realización de este libro.

Organismos del Estado, instituciones y museos

Archivo General de la Nación: Luisa María Vetter Parodi, Jefa Institucional; Banco Central de Reserva del Perú: Julio Velarde Flores, Presidente del Directorio; José Rocca Espinoza, Gerente de Comunicaciones; Archivo de la Beneficencia de Lima; Congregación de la Virgen de la O; Biblioteca Nacional del Perú: María Emma Mannarelli, Jefa Institucional; Museo de Arte de Lima – MALI; Universidad Antonio Ruiz de Montoya: Ernesto Cavassa S.J., Rector; Museo Señor de los Milagros: Liliana Canessa, Directora; Colegio de la Inmaculada: Oscar Morelli Müller S.J., Director.

En el extranjero

Archivo Romano de la Compañía de Jesús, Brian Mac Cuarta S.J., Director Académico del ARSI; Archivo Histórico Nacional de Madrid; Archivo Histórico de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús; Archivo Nacional de Chile; Archivum Romanun Societatis Iesus; Biblioteca Nacional de Francia; Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito: Arquitecto Diego Santander, Director Ejecutivo; Revista IHS, Carlos Page, Director.

Colaboración personal

Aldo Barbosa-Stern, Gabriel Barbosa-Stern, Irma Barriga Calle, Rosa Brescia de Fort, P. Alfredo Del Risco S.J., Zeno Colantoni, Viviane Fort-Brescia, Rita Minaya, Lisseth Gavilán, Delfina González del Riego, Roberto Dañino Zapata, Luis Martín Bogdanovich, José Luis Gonzales Navarro, Ricardo Kusunoki Rodríguez, César Armando Ponte Cerna, Jesús Ángel Huaccan Huacause, María Elena Rojas Best, Silvia Stern de Barbosa; Li Cárdenas Noa.



Plegable:
◀ Vista general del Altar Mayor. Naves de la Epístola y del Evangelio. En la parte superior, se aprecia la bóveda y las ventanas laterales.

◀ Vista de la custodia del altar mayor.

◀ Anónimo peruano. *Cristo crucificado con santos jesuitas*, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Parroquia de Fátima (Miraflores), Lima.

Página XII:
◀ Niño Jesús de Huanca. Detalle.

Páginas XVI-XVII:
◀ Bernardo Bitti. Coronación de la Virgen, circa 1581/1582. Ubicado en la sacristía de la Iglesia.

Página XVIII:
◀ José Alsina Subirá. San Ignacio de Loyola, detalle.

▶ Pintura Mural en la sacristía.

Páginas XXII-XXIII:
▶ Vista general de la sacristía, se terminó de construir en 1659, siendo rector el P. Jerónimo Pallas S.J.











San Pedro:
viaje a la imaginación

José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J.

Tiempos primeros

Cuando llegaron los jesuitas a la Ciudad de los Reyes, el domingo 28 de marzo de 1568, hubo eclipse solar.[1] El Callao, puerto donde fondeó la nave que los trajo de España, así como Lima, quedaron en penumbra durante doce minutos ante el asombro de los habitantes que contemplaban el fenómeno con admiración, temor y sospecha. Sin atender a esas minucias, lo primero que hicieron los recién desembarcados fue buscar un templo donde celebrar la primera misa en tierra peruana. Mientras tanto, los marineros, así como los pasajeros del pequeño barco, corrieron la voz de la santidad de los religiosos que habían llegado. Todo indica que, especialmente el joven padre Jerónimo Ruiz de Portillo (1532-1589), superior de los seis viajeros, durante la travesía había dado muestras de especial fortaleza y espíritu apostólico. ¿No era un signo del cielo el eclipse? Dos horas más tarde, la noticia había llegado a Lima; raudos curiosos recorrieron las dos leguas al puerto, en calesas unos, otros al galope, para enterarse qué novedad era esa.

Cuatro días después, entran a la capital del virreinato del Perú, una ciudad de alrededor de quince mil habitantes.[2] Los jesuitas intentaron ir a vivir a un hospital pobre, al más puro estilo de su fundador, pero el Vicario General de los frailes de la Orden Dominicana abrió su convento en auténtico espíritu fraterno. Al tercer día, quinto domingo de Cuaresma, invitaron al padre Ruiz del Portillo a predicar en la iglesia de Santo Domingo, que resultó pequeña,

◀ Fig. 1. Las puertas, tachonadas en bronce dorado, abren la vista al espacio sagrado.

como si fuera día de fiesta.[3] No bien había empezado a hablar, se desató un temblor que dejó impertérrito en el púlpito al predicador y expectantes a clérigos y seglares, que no osaron moverse de sus puestos. Pasada la falsa alarma, el predicador continuó explicando la misión que traía la Compañía por voluntad de Felipe II, y de Pío V, "feliciter regnante".

Hasta el día 17 se dedicaron a buscar un lugar propicio para establecerse. Les fue ofrecido el solar de Pedro de Alconchel[4] que consideraron apartado. A menos de doscientos metros de distancia, calle por medio del monasterio de la Concepción, había uno más conveniente. Ante notario y testigos se levantó acta y documentó que se optaba por la actual manzana de San Pedro.[5] Doce solares atravesados por dos acequias con curso de agua de este a oeste, unas casas pequeñas y muchos árboles frutales. Los propietarios fueron recibiendo el justiprecio de la tasación.[6] La construcción de la capilla[7] y la primera residencia se realizó de inmediato. Luego se dispusieron comedor, cocina, despensa, ropería, enfermería, biblioteca y habitaciones suficientes para los recién llegados y para los que debían venir posteriormente.

El joven padre Ruiz de Portillo tenía claro un proyecto de crecimiento que regiría no sólo las construcciones futuras, sino la movilización de su comunidad (pág. 106). Se daba tiempo para realizar visitas, celebrar misas, predicar los miércoles a los jóvenes caballeros mestizos, daba clases de derecho canónico a los sacerdotes, dirigía la construcción e incluso se ponía a trabajar con los obreros. El padre Diego de Bracamonte (1553-1583), secretario del provincial y superior de la comunidad, se dedicaba a los niños de las escuelas y a la doctrina de los indios, que se calculaba en número de cinco mil. El padre Luis López tuvo como misión la doctrina de los morenos, eufemismo para llamar a los esclavos africanos. El padre Pedro Miguel de Fuentes se dedicaba a la formación de los veintiún novicios que habían sido admitidos antes de cumplirse el primer año en Lima. Los misioneros llegaron con amplia experiencia en ministerios específicos: enseñar, dar Ejercicios Espirituales y predicar así en templos como en misiones populares.[8]

▼ Fig. 2. Probable ubicación de la primera iglesia, construida a la llegada de los jesuitas en 1568.



Lo que se vio: "como dicen los antiguos"

Sobre la segunda iglesia se hace referencia en otro artículo de este libro. La llamada primera iglesia de San Pablo, larga y estrecha, presenta dudas sobre su ubicación exacta. A la vista del plano de la manzana y la información que la refiere como de norte a sur, podemos colegir que estuvo ubicada en "el amplio vestíbulo rectangular situado todavía entre la capilla de la Penitenciaría y la portería llamada del Colegio, que no guarda conexión estructural con ninguno de estos ambientes contiguos".[9] La información del jesuita Jacinto Barrasa (1626-1704) induce a dudas subjetivas basadas en la historia inédita escrita por obediencia[10] que se refiere a la construcción de la primera iglesia "al modo de un galpón grande", con "paredes fortissimas y de grande grueso, y por esta parte seguras de ruina en los mas fuertes temblores"; su fuente oral es mencionada como "lo que dicen los antiguos". Falta determinar si se extendía en longitud hacia la actual iglesia o hacia el claustro. De ésta quedan en parte los cimientos sobre los que se construyó la Penitenciaría antigua (pág. 108) y de la ornamentación, la talla de Nuestra Señora de los Remedios, la réplica de la pintura de Nuestra Señora del Pópulo,[11] obsequiada por san Francisco de Borja a la provincia del Perú, y la cruz de ébano con una partícula del madero de la cruz.[12]

Sobre la actual iglesia de San Pedro hablarán más adelante los especialistas. Nos toca contextualizar el monumento, porque suele pasar desapercibido en la ciudad de Lima. Ni la neblina invernal, ni el tímido sol veraniego resaltan sus volúmenes; más bien, los invisibilizan.



▲ Fig. 3. Parte de la segunda iglesia, sobre la que se levantó la primera Penitenciaría, luego Portería del Colegio Máximo de San Pablo.

Igual tarea cumplen los edificios del entorno y el ruido permanente del centro histórico de Lima, que engañan a los ojos y perturban el oído.

Es necesario cruzar la reja del muro pretil que delimita la plazuela[13] y el atrio, para percibir que se ingresa a un espacio separado de lo cotidiano, de lo que es obvio. En la medida que el observador se aproxima al pórtico central, los volúmenes crecen y se percibe más pequeño. Ha empezado el diálogo que acerca al misterio, al riesgo de la experiencia estética; más aún, de la experiencia religiosa.

Los portones tachonados con clavazones de bronce a manera de constelación, hacen de soporte imaginario a la ornamentación tallada en piedra que sobrecoge al ser descubierta: IHS, el monograma griego del nombre de Jesús con que Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús, iniciaba sus abundantes cartas y que colocó en el sello del superior general de la orden. Como en muchas edificaciones jesuitas, el nombre de Jesús está grabado en la entrada. El escudo del pórtico de San Pedro lleva una cartela que reza *INVOCATUM EST SUPER NOS*,[14] texto bendicional que da sentido total a las "intenciones, acciones y operaciones"[15] de los miembros de la Compañía de Jesús y marca su razón de ser ayer como hoy.

▼ Fig. 4. Tachón de bronce en una de las puertas de la iglesia de San Pedro.

▼ Fig. 5. Monograma del nombre de Jesús y cartela: "El nombre de Jesús ha sido invocado sobre nosotros". Texto de índole consecratorio que marca el sentido de la existencia de este templo, y de pertenencia al cuerpo de la Iglesia.





Toda la manzana encuadrada por las calles Gato, Botica de San Pablo y Enfermería o Cascarilla, tenía su inicio en la calle de los Estudios de San Pablo.[16] En el espacio ocupado por el templo de San Pedro estuvo el primer claustro donde la juventud de la capital virreinal aprovechó el aprendizaje que provenía de un nuevo estilo pedagógico originado en los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio y en la experiencia del modo pedagógico de la Universidad de París.[17] Aquí se encuentra la clave absoluta para la comprensión de esta empresa.

Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús, personaje controvertido, en realidad no corresponde con el aguerrido soldado presentado en la biografía del P. Luis Gonçalves da Camara.[18] El menor de los Loyola, a los quince años fue enviado a la corte de Castilla a solicitud de Juan Velázquez de Cuéllar, Contador Mayor del Reino desde 1495, donde estuvo a su servicio entre 1506 y 1517.[19] Si bien Loyola no siguió la carrera de las armas ni tentó ser admitido en una orden militar, en su andadura cortesana de la adolescencia y primera juventud entre Arévalo, Valladolid y Madrid, adquirió junto con el oficio de escribano dentro de la Contaduría, aprendizajes y destrezas propias del espíritu caballeresco. Si bien la lectura del Amadís de Gaula se toma como referencia para llegar a la imaginación de Ignacio, es más oportuno conocer la novela Tirante el Blanco[20] para entender su tesitura anímica, fraguada en las raíces de la Edad Media española; la imaginación e idealismo, unidos al mundo de lo posible, la política y la administración, alimentados con experiencias, lecturas, desengaños, fracasos e ilusiones, forjan un personaje de peculiar complejidad que resume el espíritu del Renacimiento.

Quien fuera caballero y peregrino, confrontada su vida con los evangelios y los héroes cristianos, sufre mudanza[21] que lo lleva a sintetizar su experiencia de vida e idear nuevos proyectos y metas. Si había de realizar una obra significativa al servicio de un "Señor que no muriera", entendió que debía someterse a un nuevo tipo de disciplina, los estudios. A los treintaicuatro años, en Barcelona, no duda en adquirir los rudimentos de la gramática, compartiendo estudios con adolescentes, familiarizándose con el Arte de Nebrija[22] y la determinación del orden lógico en la construcción del idioma que lo llevaría a la formulación de una sintaxis espiritual que permanece incólume hasta la actualidad. Para poder conversar espiritualmente sin ser obstaculizado por la Iglesia, tuvo que tentar estudios en Alcalá de Henares, Salamanca y Valladolid, hasta llegar a la conclusión de que debía partir a la universidad más importante de Europa. El peregrino que llegó a París con treinta y siete años, recibió el grado de maestro a los cuarenta y tres. Quedó habilitado para la predicación y formó un grupo de compañeros que tenían como objetivo la mayor gloria de Dios y el servicio de las almas. París y un medio netamente universitario vinieron a ser cuna y madre de la Compañía de Jesús.



7

Doscientos años...gota de agua que horada la piedra

¿Qué son los jesuitas? ¿Qué no son? Ni monjes, ni frailes. Ni conventuales ni capitulares. Distintos de los miembros de otras órdenes, se llaman compañeros de Jesús y se autocomprenden como una comunidad para la misión. Se rigen por un modelo de obediencia rígida, aunque moderado por el discernimiento. En doscientos años de permanencia en el Perú marcaron la historia virreinal y, por qué no decirlo, del inicio republicano. Para sintetizar un arco temporal tan amplio de servicio a la Iglesia, es conveniente pensar en el Colegio de San Pablo (y la punta del iceberg que es la iglesia de San Pedro) como el centro neurálgico desde donde dirigieron su expansión misionera. No habían llegado al virreinato, de paso por Panamá ya recibían la petición de fundar en el Istmo. Desde Lima partieron las expediciones más allá del Perú, para generar nuevos espacios misioneros independientes en Chile, Paraguay, Ecuador, y por el territorio de los Andes, hasta las zonas trasandinas de la Amazonía. Es a través de jesuitas concretos que estuvieron en San Pablo que podemos abrir un horizonte de acercamiento a la magnitud de la gesta de cultura y evangelización que realizaron.



No cabe duda de que la faceta misionera de la presencia jesuítica tiene una dimensión estratégica. Sin embargo debe considerarse como expresión de una espiritualidad de matices propios. La encarnación de estos valores vinculados a la acción pastoral está representada en imágenes particulares de santidad "misionera". El hecho de conservar en la iglesia de San Pablo los restos de tres sacerdotes cuyas causas de santidad habían de ser propuestas para modelo de la Iglesia –como afirmación de que los jesuitas se alejaban de discusiones y matices iluministas que tanto ocupaban a la Inquisición– tenía el fundamento de incorporar un concepto misionero de santidad. Ciertamente hacían resaltar todas las virtudes canónicas y los signos externos propios del barroco. En este contexto, era importante que un día llegaran a los altares los padres Francisco del Castillo (1615-1673), Diego Martínez (1542-1626) y Juan Sebastián de la Parra (1550-1622), frutos de la misión peruana.

El limeñísimo y vecino padre Castillo,[23] apóstol de Lima, cuenta en su autobiografía que siendo aún sacerdote joven, cierto día después de comulgar pidió a Dios intensamente le hiciera saber en qué trabajo podría servir mejor como jesuita y le pareció oír una voz interior que le respondía: "en el ministerio con los negros". Su vida íntegra estuvo marcada por esta experiencia. De ser un sacerdote tímido y de perfil bajo comparado con los brillantes maestros universitarios, instaló una sencilla cátedra al otro lado del Puente de Piedra, en el Baratillo, mercado en el que cada domingo por la tarde predicó durante veinte años, en medio del tumulto, con la atención cautivadora de su sencillez. Detrás de la Casa Real de los virreyes convirtió una pobre ermita en la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados. Ahí fundó la Escuela de Cristo y predicó cada Viernes Santo la meditación de las Siete Palabras de Nuestro Señor Jesucristo. Estas prácticas devocionales, elaboradas con gran sentido didáctico, no solo persistieron en el tiempo, sino que llegaron a extenderse por el mundo y en el caso de las Siete Palabras, perduran hasta la actualidad.[24] Si bien fue característica del padre Castillo el ministerio de la reconciliación de los desavenidos en toda las esferas sociales, fue su entrega a los esclavos africanos su primera preocupación y una dimensión histórica y espiritual aún muy poco estudiada.

El español Martínez, a los veinticuatro ingresó de jesuita. Su envío al Perú está marcado por una voz interior: "Diego, a ti te conviene dejar el trato de los españoles, y ocúpate con

▼ Figs. 6a, b. Restos de los venerables padres Diego Martínez y Juan Sebastián de la Parra.

◀ Fig. 7. *Lignum Crucis* sobre madera de ébano, de las Temporalidades jesuitas, que pasó al monasterio de las Nazarenas Carmelitas descalzas. Museo Señor de los Milagros.


6a


6b

los indios". Estuvo en Cusco, Juli, Tiahuanaco, Santa Cruz de la Sierra, Potosí. Preparó gramáticas, catecismos y vocabularios en gorgotoqui, chané, capaccoro y payono, lenguas nativas del oriente boliviano. A los sesentaisiete años se retiró al Colegio San Pablo, donde se dedicó a la atención espiritual de fieles hasta el final de su vida.[25]

Al también hispano Sebastián, rector primero del Colegio de Potosí, luego del de San Pablo, le tocó afrontar el terremoto de 1586 y la terrible peste de viruela que diezmó a los naturales y también a los jesuitas. Gran administrador, se ocupó de fortalecer los territorios ya separados de Colombia, Chile, Tucumán y Paraguay, en Quito fundó la universidad y seminario, en Lima el noviciado de San Antonio Abad, la congregación de Nuestra Señora de la O y otra para clérigos, casas de arrepentidas, de divorciadas, el Colegio del Callao, y fomentó la asistencia a hospitales, las misiones en haciendas y las controvertidas visitas de idolatrías.

▼ Fig. 8. Cruz del Baratillo, con la que predicó cada domingo durante veinte años el venerable P. Francisco del Castillo, en el siglo XVII, al otro lado del puente de piedra, en el distrito del Rímac. Se conserva en la iglesia de San Pedro.

▶ Fig. 9. P. Francisco Castillo ante la presencia sobrenatural de la Virgen de los Desamparados. Tras él, la iglesia del mismo nombre y el arco del puente. Óleo sobre lienzo, atribuido a Cristóbal Lozano. Siglo XVIII.



La causa de beatificación del padre Castillo pudo ser incoada en Roma y continúa vigente. Los otros dos procesos se detuvieron en el nivel diocesano local. Recientemente se ha iniciado en Cusco el proceso de beatificación de otro jesuita, el padre Alonso de Barzana, apóstol de Tucumán, misionero infatigable, lingüista y políglota sorprendente. Visto de manera objetiva, bastantes más jesuitas podrían haber sido calificados como candidatos a ser reconocidos en el catálogo de los santos, como los limeños Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) y Juan de Alloza (1597-1666),[26] por la ejemplaridad de vida y entrega incondicional. El listado podría seguir a lo largo de páginas con historias fascinantes, sin necesidad de apelar a la imaginación o la ficción de literatura religiosa. Pero debemos atender a los sabios, quienes, sin dejar lo primordial, legaron decenas (en realidad centenas) de volúmenes escritos, la mayor parte de ellos inéditos, perdidos en archivos, bibliotecas o tiendas de anticuarios, no pocos destruidos o llevados como trofeo de guerra. Millares de documentos que salieron especialmente del Colegio de San Pablo.

Los protagonistas son jesuitas criollos, europeos y mestizos que dieron un aporte fundamental a la creación de lo que es justo llamar identidad intelectual peruana. No se puede pasar por alto que, para llegar a la Universidad de Lima (San Marcos), la mayor parte de candidatos habían pasado por el Colegio de San Martín y el Colegio de San Pablo, donde los maestros jesuitas formaron estructuras de pensamiento rigurosas en método y orden.

El lugar más notable lo ocupa Juan Pérez de Menacho (1565-1626), catedrático de San Marcos y San Pablo, autor de muchas obras publicadas e inéditas. Tomado por discapacitado intelectual, a los catorce años fue descubierto por el P. Leandro Felipe; éste lo llevó a la primera escuela fundada en San Pablo. En tres días aprendió a leer, a los dieciocho ingresó al noviciado e hizo una carrera intelectual que lo llevó a ser comparado con santo Tomás.[27] Leonardo de Peñafiel (1597-1657), primer provincial peruano, teólogo, jurisconsulto, humanista y orador, fue escogido catedrático de San Marcos.[28] Francisco Guerrero (1581-1653), piurano, tuvo amplios conocimientos de astronomía, medicina y teología. Fue numerosas veces consultado por el Doctor Eximio, Francisco Suárez (1548-1617), teólogo, metafísico y filósofo del derecho.[29]

El sabio teólogo, naturalista y antropólogo José de Acosta (1540-1600) defendió frente al virrey Toledo las cátedras de los Colegios de San Pablo de Lima y Santiago de Arequipa. Fundó misiones, casas jesuitas en pueblos de indios y colegios para hijos de caciques; dirigió la implementación de instrumentos catequéticos en quechua y aymara.[30]





La cita de Garcilaso de la Vega en los Comentarios Reales sobre el chachapoyano Blas Valera (1551-1595) es el tributo y homenaje a la maltratada memoria de un mestizo que ingresó al noviciado recién llegados los jesuitas:

> *Sin lo que Pedro de Cieza y el P. Joseph de Acosta y Gómara dicen acerca del nombre Perú, se me ofrece la autoridad de otro insigne varón, religioso de la Santa Compañía de Jesús, llamado el P. Blas Valera, que escribía la historia de aquel imperio en elegantísimo latín, y pudiera escribirla en muchas lenguas, porque tuvo don de ellas; mas por la desdicha de aquella mi tierra, que no mereció que su república quedara escrita de tal mano, se perdieron sus papeles en la ruina y saco de Cádiz, que los ingleses hicieron año de mil y quinientos y noventa y seis, y él murió poco después.*[31]

No podemos omitir la referencia a Rodrigo de Valdez (1609-1682), limeño, catedrático de Artes, luego profesor de teología y prefecto de estudios en San Pablo, prefecto de la congregación de Nuestra Señora de la O, de memoria extraordinaria, impartía clases y sermones sin portar más que un papel. Cuidó romper hasta su último escrito, incluido el "Poema heroico hispano latino" dedicado a Lima, que escribió de corrido en unos días de vacaciones y si bien no tiene valor poético, es un derroche absoluto de información, signo a la vez de la fragilidad mental a la que había quedado reducido.

Para terminar el insuficiente listado, traemos a la memoria al arequipeño Bartolomé de Santiago (1551-1589), lingüista, catequista nato, dedicado íntegramente a la enseñanza de los naturales, que enseñaba a los sordos valiéndose de los ciegos, fundó la congregación del Niño Jesús en 1587 y trabajó en Lima con Valera y Acosta; al geógrafo y misionero Cristóbal de Acuña (1597-1670), que buscó el origen del río Amazonas y lo na-

vegó en 1639;[32] y por último, al bohemio Samuel Fritz (1654-1725), que fundó cuarentaiún pueblos en la selva (reducciones) y estuvo en el Colegio de San Pablo haciendo gestiones ante el virrey conde de la Monclova, a quien entregó el muy conocido mapa del Gran Río Marañón o Amazonas.

A la par de las personas y las obras consignadas en este volumen, hay materialidades que llegan a desconcertar en nuestra época por las capacidades intuitiva, de organización y de eficacia. Dos ejemplos pertinentes son el mapa del sistema de agua del Colegio de San Pablo, datado en 1699, signo de acuciosidad en la solución de problemas, y la Casa de Ejercicios vecina a la Casa Goyeneche, con frente al Palacio de Torre Tagle, fundada por el criollo Baltasar de Moncada, que respondía a la conveniencia de abrir a las mujeres el sistema de formación espiritual diseñado por Ignacio de Loyola.

Los jesuitas de la primera época fueron brillantes, creativos, arriesgados. La juventud de una orden religiosa

◀ Fig. 10. Vista de la antesacristía, que conserva los muros de ladrillo originales. Pilas de agua bendita y de San Ignacio cubiertas con azulejos.

▲ Fig. 11. Plano del sistema de aguas del Colegio Máximo de San Pablo, 1699. Archivo General de la Nación.

▼ Fig. 12. Pileta de bronce del Colegio de San Pablo, fechada en 1742, hoy en la plaza Bolivar del distrito de Pueblo Libre.



José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J.



recién fundada, la novedad de la misión, la ilusión de participar en gestas a la manera de Francisco Javier, el ejercicio del discernimiento propio de los Ejercicios Espirituales, el mandato misional del Concilio de Trento, todo convergía para hacer de la Compañía de Jesús en el Perú un instrumento eficaz de la Iglesia. Y lo fue.

Pero los celos, la realidad de los intereses políticos que no son evangélicos, la prudencia y el temor, los golpes externos e internos, las tendencias fundamentalistas, el miedo a lo nuevo y distinto, las noticias que llegaban de España, la supervisión virreinal, episcopal e inquisitorial, la maledicencia y en definitiva la realidad, hicieron que los jesuitas se recluyeran y dedicaran principalmente a los catorce colegios repartidos de Trujillo a Potosí. Trabajar formando a las nuevas generaciones restaba brillo al presente, pero abriría nuevas posibilidades. Los hombres dedicados a la educación no brillan de manera especial, el medio escolar los puede mostrar mediocres y adocenados, pero llevan consigo la monotonía de la gota de agua que horada la piedra.

El extrañamiento

Corría el año 1767. Había llegado el final de la presencia jesuítica en el virreinato peruano. Luego de un trabajo incansable en las misiones, en la educación, en la creación de nuevas formas de convivencia, en los ministerios espirituales, los padres y hermanos de la Compañía de Jesús fueron extrañados y desterrados como parte de un proceso que se inició en las cortes europeas. Durante el siglo XVIII el mundo occidental se impregnaba de una nueva filosofía, la Ilustración. En su nombre se cuestionó de manera rigurosa el papel del clero, y de manera particular a la Compañía. Las críticas hacia sus miembros no eran recientes, se les acusaba de transmitir una moral demasiado indulgente y de inmiscuirse en los asuntos temporales. Estas críticas provenían de sus antiguos detractores, los jansenistas. Durante este período, las críticas se hicieron más frecuentes y amenazantes, al punto que todo acto jesuita era interpretado en mala parte.[33] Para poder llevar a cabo sus objetivos, los ministros ilustrados fueron desplazando a los jesuitas en su papel de consejeros, influyendo de esta manera en medidas significativas para el gobierno de las monarquías. Así sucedió en Portugal y en Francia, siguiendo este ejemplo España. El 27 de febrero de 1767, el rey Carlos III envió al Consejo de Castilla el real decreto de ejecución por el cual se extrañaría de toda España, América y Filipinas a los miembros de la Compañía de Jesús y el 2 de abril del mismo, firmaba la Pragmática Sanción por la cual reglamentó el modo en que se ejecutaría el extrañamiento.

Resulta, sin embargo, significativo señalar que algunos jesuitas habían intuido el oscuro destino que aguardaba a la orden. Este fue el caso del P. Francisco Retz, quien había predicho la suerte futura de la Compañía, como también los peligros que la acechaban. Dirigiéndose al P. General, expresó: "...ha de venir una persecución tan grande sobre la Compañía, que perderá esta todo cuanto posee, y quedará reducida a un ángulo de la tierra; pero al cabo de muchos años volverá a restablecerse".[34] No estaba lejos del futuro que aguardaba a la Compañía. Las autoridades civiles recibieron un pliego cerrado la noche del 31 de marzo al 1 de abril, y en las provincias del 1 al 2 de abril de 1767, donde se encontraba la orden para ocupar con la fuerza armada las casas de los jesuitas, reunir a los padres, leerles la Pragmática de expulsión y en un plazo de veinticuatro horas debían trasladarse escoltados a un puerto, abandonando España para no volver. Tras esto, hubo diversos tipos de reacciones, algunos rompieron en llanto, otros quedaron mudos e inmóviles.[35] Hubo entre ellos un jesuita que, sacando fuerzas de la debilidad, acompañó, consoló y sostuvo espiritual y materialmente a sus hermanos: el santo y heroico padre José Pignatelli, a quien debe su existencia actual la Compañía de Jesús.



◀ Fig. 13. Grupo de jesuitas. Detalle. Anónimo. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 14. San José Pignatelli. Personaje de gran importancia para la restauración de la Compañía. Falleció en 1811. Sus restos reposan en Roma en la iglesia del Gesù. Óleo sobre lienzo. L. Martínez del Solar. Siglo XX.



El 20 de agosto de 1767, alrededor de las diez de la mañana, llegó a la ciudad de Lima un oficio desde Buenos Aires con el pliego real y una carta del gobernador y presidente de la Real Audiencia de la Plata. El paquete contenía el decreto real y dos instrucciones relativas al método que debía aplicarse en el extrañamiento de los jesuitas del Perú.[36] La noche del 8 de septiembre, el virrey en una habitación privada escribió diversas notas dirigidas a las personalidades más importantes del virreinato.[37] Una de ellas, a Pablo Matute, director de la Casa de Moneda, se conserva actualmente en la iglesia de San Pedro de Lima y dice lo siguiente:

> *Palacio y Sbre [setiembre] 8 de 1767 = a las 11 de la noche*
>
> *Luego Luego y sin escusa* [sic] *que ninguna / le serbira* [sic] *venga Ud a Palacio por la / puerta que mira a los Desamparados do-/ nde allara el postigo abierto; necesito / de Ud para cosas del myr [mayor] cerbicio* [sic] *del Rey / y le prebengo que sea con tanto disimu-/ lo que no se entienda ni en su casa ni / fuera de ella = Amat.*[38]

Era ya 9 de septiembre, día previsto por el virrey para la expulsión de los jesuitas. En presencia de todas las personas a las que había convocado, comunicó el contenido del documento llegado de Buenos Aires. No hubo momento ni espacio para preguntas o razonamientos; la voluntad del rey debía ser cumplida y Amat la ejecutaría al pie de la letra. A las 4 de la mañana, el mismo virrey designó las tropas que ocuparían las calles del Colegio Máximo de San Pablo, la iglesia de los Desamparados y todas las casas de los jesuitas. Eligió al oidor Domingo de Orrantia, al alcalde don José Puente de Ibáñez, al contador Francisco de Alarcón, al marqués de Castellón, al marqués de Monte Alegre, a don Francisco Micheo de Ustáriz y a don José Borda para que se dirigieran a la cabeza de todas las casas y colegios de la Compañía en el Perú. Las tropas ingresaron al Colegio de San Pablo en una acción militar sincronizada. A toque de

◀ Fig. 15. Escalera del Colegio de San Pablo, testigo del extrañamiento de los jesuitas en 1767.

▼ Figs. 16a, b. Cartas originales del virrey Amat que detallan los procedimientos para la toma del Colegio de San Pablo y posterior extrañamiento. 1767.


16a


16b



17a



17b

▲ Figs. 17a, b. Imágenes de san Pedro y san Pablo, santos titulares, en el altar mayor de la iglesia. Madera labrada, dorada y policromada. Siglo XVII.

la campana de comunidad, los religiosos abandonaron sus aposentos y no fue poca su sorpresa al darse con la soldadesca que los compelía a dirigirse hacia el comedor de la comunidad. La solemne escalera del claustro hasta hoy existente es mudo testigo de aquella fatídica mañana. Nunca más aquellos sacerdotes, hermanos ni estudiantes jesuitas, que habían entregado sus vidas a la mayor gloria de Dios y servicio de las almas, volvieron a pisar sus habitaciones. Todos reunidos, escucharon el texto de la Pragmática. Entre lágrimas y silencio la acataron como voluntad de Dios.

El relato de un jesuita que vivió aquel momento nos ha llegado gracias a la transcripción realizada por Rubén Vargas Ugarte, cuya narración nos aproxima a ese convulso momento que trastocó en escasos minutos la casa y la vida de los jesuitas:

> *Apenas el Hermano Portero abrió la puerta para que el padre Luis Oteiza saliese con su compañero, cuando éste se halló con una bayoneta al pecho que le detuvo, y órden que volviese a entrar. Obedeció y con él fue entrando desfilada la tropa pero armada [...] Junta la Comunidad en la capilla fueron llamados por su Rector los sujetos que habitaban el Real Colegio de Nobles de San Martín, poco distante del Máximo. Conducidos estos en medio de la tropa con sólo su Breviario, porque ni más ropa que la precisa para cubrir el cuerpo se les permitió sacar de sus respectivos aposentos, quiso el juez leer el decreto pero fue tanto lo que se conmovió su corazón al ver todos los jesuitas en aquel lugar [...] que no se pudo resolver a sacar el decreto que llevaba en su pecho. Dejó pasar algún tiempo y para consolar a los sujetos dijo en medias palabras: a nadie sucederá cosa mayor [...] dio al Escribano el decreto para que en voz alta le intimase, venciendo al cariño la obligación que se le había cometido. Tomó el Escribano el Sr. Don Francisco Luque el Real decreto y acordándose que él mismo poco tiempo hacía había sido jesuíta y que estimaba a los que fueron sus hermanos prorrumpió en llanto, tanto que no pudo articular palabra y fue necesario que el mismo Juez leyera el despacho de extrañamiento. Leído el cual, el Padre Provincial dió con toda sumisión su obediencia en nombre de todos sus súbditos.*[39]

Sin embargo, lo que mayor dolor causó a los jesuitas fue escuchar un decreto del virrey donde ordenaba que el Sacramento se consumiera no por un jesuita, sino por un sacerdote secular de la iglesia de San Sebastián, don José Botoni. Entre sollozos se cuestionaban "¿por qué nos quitan a nuestro Dios?".[40] Es así como el Colegio Máximo de San Pablo se convirtió temporalmente en prisión, mientras era conducido a Lima el resto de miembros de la provincia peruana, desde las diversas zonas del virreinato.[41]

Desde el 9 de septiembre hasta el 27 de octubre permanecieron los cien jesuitas del Colegio de San Pablo en el comedor y espacios aledaños, mientras llegaban sus hermanos de Cusco, La Plata (hoy

Sucre, Chuquisaca), Huancavelica, La Paz y Mojos. Cuarentaiocho días de espera hasta el 28 de octubre, que fueron trasladados al Callao en carruajes y con escolta "muy de mañana" para no provocar reacciones en la ciudad. Los ciento ochentaiún exiliados partieron definitivamente el 29 de octubre hacia Valparaíso,[42] alejándose de las costas peruanas luego de casi doscientos años de una activa labor en el virreinato del Perú.

San Pedro (1770-1884)

Para la administración de los bienes confiscados se formó un organismo administrativo, denominado Junta de Temporalidades. El levantamiento de inventarios fue largo, tedioso y a todas luces insuficiente. Los interventores procedieron a la búsqueda del mítico tesoro de los jesuitas que nunca fue hallado. La iglesia de San Pablo fue despojada de la platería que enchapaba altares y andas, de las ofrendas y exvotos de los fieles, de los vasos sagrados y ornamentos litúrgicos guardados en la sacristía. La mayoría de obras de arte, cuadros, imágenes, fueron trasladados a otros lugares. Las reliquias fueron hurgadas en sus cofres.

En 1770, bajo el cumplimiento de la Real Cédula de 9 de julio de 1769, la Junta de Temporalidades hizo entrega de la manzana de San Pablo a la Real Congregación de clérigos seculares del Oratorio de San Felipe Neri, quienes dispusieron para sí del templo, la sacristía, la Penitenciaría y sus espacios anexos, pasando el templo a denominarse "San Pedro y San Pablo".[43] Los oratorianos no sólo se beneficiaron con la administración del amplio templo y del Colegio de San Pablo, a donde trasladaron el hospital de San Pedro desde su local semidestruido en Barrios Altos. Recibieron también la responsabilidad sobre dos de las asociaciones más importantes de Lima en aquel periodo: la cofradía del Niño Jesús de Huanca y la congregación de seglares de Nuestra Señora de la O.[44]

La revolución francesa, el ascenso de Napoleón Bonaparte, la posterior invasión napoleónica a España y el secuestro del rey Fernando VII, propiciaron la formación de las Cortes de Cádiz en favor del rey cautivo; en ellas participaron diputados de todos los reinos de la monarquía española y destacaron los representantes americanos. En 1811 la mayoría de diputados americanos –con excepción del quiteño José Mejía Lequerica– hicieron presente el pedido de sus pueblos del restablecimiento de la Compañía de Jesús en los "Reinos de América". Su solicitud se basaba en la experiencia de la orden en el campo de las misiones y su destacado papel en la educación y en las ciencias.[45]

Al ser restituido en el trono español, Fernando VII firmó una Real Cédula en 1815 que restablecía la Compañía de Jesús "en todas las ciudades y pueblos que los han pedido". Al respecto, señala Rubén Vargas Ugarte que esto se debió a que el rey español comprendió que en aquel tiempo era más necesaria la ayuda de los jesuitas.[46] Lo cierto es que pesó en la decisión del rey el pedido de sus súbditos americanos, quienes esperaban que retornaran a sus misiones y antiguos colegios.[47] En 1816 se extendió sin ninguna restricción la Real Cédula de 1815, con lo cual dejaba sin efecto la orden de su antecesor Carlos III. No obstante, todos estos esfuerzos, incluidas las peticiones del arzobispo de Lima Bartolomé María de las Heras, fueron interrumpidos por las luchas de Independencia.

Durante las primeras décadas de la república, se hicieron presentes en la sociedad nuevas corrientes de pensamiento: liberalismo, anticlericalismo, masonería. Atrás habían quedado los intentos por traer a los jesuitas al Perú, situación contraria a otros países de América Latina, donde los jesuitas habían retornado y retomado de sus objetivos pastorales. Por el contrario, estos crecientes grupos empezaron a manifestar "brotes de antijesuitismo".[48] La situación llegó a su punto más álgido cuando se promulgó en 1855 una ley que prescribía a



▲ Fig. 18. Imagen del Sagrado Corazón de Jesús. La iglesia de San Pedro de Lima, es santuario Arquidiócesano consagrado a su nombre.



▲ Fig. 19. Escaleras que muestran la presencia en San Pedro, de las religiosas del Sagrado Corazón, 1878.

▶ Fig. 20. Retorno de los jesuitas a San Pedro en 1884.

▶ Fig. 21. Jarrón de porcelana china, antesacristía de la iglesia de San Pedro. A su retorno los jesuitas privilegiaron la atención pastoral con los inmigrantes chinos, vecinos suyos.

los jesuitas. Algunos autores, como Rubén Vargas Ugarte y Armando Nieto, se cuestionaban la aplicación de una ley de este rigor cuando en el territorio peruano aún no se encontraban los jesuitas. Dicha ley de 1855 actuó como una medida preventiva frente a un posible regreso. Ello se debió a que el gobierno de Ramón Castilla estuvo integrado por políticos anticlericales, al igual que la naciente masonería. Uno de ellos fue José Gregorio Paz Soldán, quien consideraba a los jesuitas como personas que desfiguraban la sana moral y la corrompían con supersticiones y doctrinas exageradas de ultramontanismo.[49]

Desde el retorno

Para la segunda mitad del siglo XIX la situación empezaba a modificarse. Poco a poco, el número de los sacerdotes del Oratorio fue disminuyendo, al punto que, durante el gobierno de José Balta y Manuel Pardo apenas se contaba uno o dos miembros de la referida congregación. Fue durante este periodo, en 1871, cuando arribó a las costas peruanas una embarcación, el "Perú", trayendo consigo a "cuatro frailes españoles". Llegaban formalmente a la ciudad los primeros jesuitas, luego de ciento cuatro años de haber sido extrañados. Esta acción pudo ser realizada gracias a la activa y diligente labor del obispo de Huánuco Manuel Teodoro del Valle Seoane (1813-1888), quien a raíz de su viaje a Roma para asistir al Concilio Vaticano I, conversó con el presidente Balta y su ministro de Culto Manuel Pardo y Lavalle sobre la posibilidad de traer al país algunos miembros de la Compañía de Jesús para el Seminario San Teodoro de Huánuco, la solicitud fue aceptada. El obispo del Valle se reunió con el General de la Compañía, el P. Pedro Beckx a quien solicitó algunos miembros de la orden.[50]

La llegada fue discreta, aunque en pésima coyuntura. Los "cuatro frailes" eran los padres Sendoa, López, Astrain y el hermano Villalba, que se alojaron momentáneamente en el hotel Europa.[51] A la mañana siguiente de su llegada fueron alojados en el convento de la Merced. Ese mismo día se reunieron con el obispo del Valle y el 24 de setiembre llegó el segundo grupo, proveniente de Ecuador: Francisco Hernáez, Antonio Garcés y Patricio Salazar. Un grupo partió a Huánuco y los otros permanecieron en Lima.

La presencia de los jesuitas fue advertida y empezaron los ataques.[52] La historia política de fines del siglo XIX tenía características que no iban a ocultarse. Buscar la libertad de cultos suponía agrupar a cuantos sentían que el clero se posicionaba en la sociedad. Por eso se oponían a la reimplantación de la Compañía de Jesús en el Perú. Entre ellos, los liberales y masones más activos eran el entonces capitán y banquero César Canevaro y el tradicionista Ricardo Palma. Apelaron a la ley de 1855 para justificar como ilegal la presencia de los jesuitas, además de incitar a la sociedad en el teatro Politeama.[53]

Mientras tanto, en junio de 1876, el presidente Manuel Pardo y Lavalle, interesado en establecer una Escuela Normal de Mujeres, promovió la adjudicación en uso del local que fuera de los jesuitas a las religiosas del Sagrado Corazón. La Normal fue inaugurada por el presidente el 19 de marzo de 1878.[54] Este también sugirió la conveniencia de hacer un colegio para varones, dirigido por jesuitas. Ignoraba que unos metros en la misma manzana, en la esquina de las calles Cascarilla y Botica de San Pedro (es decir Santa Rosa y Abancay), funcionaba el Colegio Peruano del doctor don Melchor Telésforo García, exministro de Justicia, Instrucción y Beneficencia.[55] Este colegio había sido puesto en manos de religiosos de la Compañía de Jesús, y era alistado para empezar el curso unos días más tarde con sesenta alumnos bajo la advocación de la Inmaculada.

Al año siguiente, los jesuitas tuvieron que dejar Huánuco y volver al Colegio de Lima. El ministro de Justicia e Instrucción, Mariano Felipe Paz Soldán y Ureta, dio orden al prefecto



del departamento de expulsar a los religiosos de la Compañía de Jesús.[56] Ese año las clases no pudieron empezar por causa de la guerra con Chile. Los jesuitas se enrolaron como capellanes en las ambulancias nacionales del Ejército Sur. Fueron asignados a Tacna el padre Ricardo Cappa (1850-1897), Francisco Fernández para el Alto de Molle, Antonio Salazar para Iquique y Antonio Garcés a la cuarta ambulancia en Arica y participaron en la campaña de Tarapacá y en Arica.

El superior, Gumersindo Gómez de Arteche (1842-1902), en enero de 1880 ayudó en el traslado de heridos de guerra desde Arica. El jueves 22 de abril, comenzado el bombardeo del Callao, los padres Astrain y Salazar se dirigieron a ocupar sus puestos en las naves peruanas. Mientras tanto, las clases se desarrollaban en la medida de lo posible. Los jesuitas actuaron en la capital como capellanes en los hospitales y asistían a los reclutas en los cuarteles.

El 12 de diciembre el claustro de la esquina de Abancay fue convertido en Hospital de Sangre. Para Navidad, los jesuitas sacerdotes asistían durante largas horas a la tropa y los oficiales, acompañándolos despreocupados del calor del verano y la arena,[57] apostados en el campamento de San Juan de Surco. Un hecho histórico se dio en este lugar, que el mismo coronel Andrés A. Cáceres es prolijo en detallar:

> *Una vez que entraron los chilenos en Lima, el día 17, buscáronme en todas las ambulancias. Al tocar en la de San Pedro, el personal del servicio negó mi estancia en ella, temeroso de que me hicieran prisionero. Al día siguiente, volvieron dos jefes, después de haber recorrido los demás puestos de auxilio; y casi seguros de que yo me encontraba en el de San Pedro, se dirigieron al jefe de la ambulancia diciéndole que el objetivo suyo era saludarme en nombre del general Baquedano y ofrecerme toda clase de garantías.*
>
> *El jefe y personal de la ambulancia agradecieron, muy atentos, estas corteses palabras, invitándoles a pasar a la sala, donde estaban los demás heridos, haciéndoles ver de este modo que no me ocultaban y diciéndoles que seguramente me encontraba en alguna casa particular. Los jefes chilenos, satisfechos de las atenciones recibidas, se retiraron. Pero, entretanto se me había ocultado en la celda del superior de los jesuitas.*
>
> *Desde esta visita tuve necesidad de tomar mayores precauciones, y seguí curándome, oculto, en la celda del padre superior, a cuya bondad y celo debí no haber sido prisionero del enemigo. Y no obstante que las autoridades chilenas de ocupación habían ordenado que todos los jefes y oficiales que se encontrasen en la capital debían dar las señas de sus domicilios, yo no las di.*[58]



Cáceres y los tenientes Joaquín Castellanos y Augusto Bedoya, también heridos, permanecieron en nuestra casa hasta el 21 de enero. Ese día se vistió de negro, con sombrero de copa y larga levita; se caló unos anteojos de lentes oscuros, y cargado en un sillón lo descendieron del cuarto del P. Gómez de Arteche y se despidió muy agradecido.

Firmado el Tratado de Ancón el 20 de octubre de 1883, y superados los estragos inmediatos de la guerra, empezó paulatinamente el proceso de reconstrucción nacional. En diciembre de 1884 el presidente Iglesias entregó el templo de San Pedro a la Compañía de Jesús, como históricamente y por justicia correspondía, con un inventario insuficiente y sin solucionar la condición de la propiedad, problema complejo que aún se mantiene.

Mientras retomaban el servicio pastoral en la iglesia de San Pedro, los jesuitas privilegiaron el ministerio con los inmigrantes chinos, que terminados sus contratos, venían a establecerse en la vecindad. El templo recibido requería muchos arreglos que fueron llamados “mejoras”.



En el exterior rehicieron las dos torres y las cúpulas en un estilo no precisamente limeño.[59] Pintaron al óleo torres y fachada, y colocaron un reloj. En el interior, se hizo el coro,[60] se cambió el piso de ladrillo por "mosaico fino", se pintó y decoró toda la iglesia y se agrandaron las ventanas poniendo vidrios de colores. Se hizo el altar de mármol, el embaldosado de la sacristía y la Penitenciaría. Así permaneció la iglesia de San Pedro hasta que el terremoto que azotó Lima en 1940 hizo necesaria una nueva restauración, encargada al arquitecto Héctor Velarde. Determinaron los responsables que la restauración implicaba un esfuerzo especial, ya que la iglesia debía recuperar su antigua vista, característica de la arquitectura limeña. Por esta razón, se remodelaron las torres[61] y se buscó que la iglesia pudiera ser un ejemplo visible de la arquitectura local; esto en base a las ideas del estilo neocolonial, visibles en la Plaza Mayor con el Palacio arzobispal y el Municipio de Lima.

Al trasladarse en 1952 la Escuela Normal al Chalet de Chorrillos, mientras se construía el nuevo local del Instituto Pedagógico en Monterrico, el Estado determinó demoler los claustros del Colegio de San Pablo y así lo hizo, salvándose del histórico desastre la capilla de Nuestra Señora de la O, por intercesión de Víctor Andrés Belaunde, bajo el argumento de propiedad por parte de la congregación sobre la capilla interna.[62] Esto permitió que se conservase el pasadizo y un claustro hasta la actualidad.

De entierros y criptas

Como se puede ver en el plano que aparece en este volumen (págs. 106-107), en la esquina de las calles Estudios y Gato hay un pequeño camposanto. Es de suponer que ahí fueron enterrados los jesuitas que fallecieron entre su llegada y la inauguración del templo actual. A decir del padre Nicolás Durán Mastrilli (1568-1653) en la Carta anua de 1639, en las capillas laterales del presbiterio de la actual iglesia, "salen las bocas de las bóvedas de nuestro entierro". Estas tienen dos partes independientes: de un lado, el pudridero con treintaidós espacios para colocar los cuerpos acelerando la momificación o su desintegración; del otro, el osario a donde se trasladaban los huesos en el momento oportuno, determinado por el proceso de la naturaleza y la cal con que los cuerpos eran cubiertos. Se tenía cuidado de escribir el nombre del difunto en la calavera, para una posible posterior identificación. En algunos casos se reservaba en caja aparte la totalidad de la osamenta. Como hemos mencionado, se reservaba la memoria y los restos de jesuitas cuya fama de santidad había sido notoria. Aquí reposaron los restos de los jesuitas que fallecieron en el Colegio de San Pablo entre 1638 y el año 1767 en que fueron expulsados y se cambió el epónimo por el de San Pedro.

"El cuerpo todo de la iglesia está enladrillado y para que jamás, por ocasión alguna de entierro, se alterase el orden y parejo de los ladrillos, se dispuso que estuviese toda ella, en el crucero y capillas de ambas naves, con bóvedas muy capaces con sus bocas de piedra algunas y otras de madera hasta que se traigan losas grandes para el efecto". El texto de Durán Mastrilli sugiere concepciones y rituales funerarios distintos a los actuales. Entonces se llevaba el cuerpo del difunto a la iglesia y después de las exequias era colocado en la cripta, tarea a la

▲ Fig. 22. Cripta de San Pedro.

▶ Fig. 23. Actual columbario jesuita.

que no asistían los deudos, reservada posiblemente a morenos bajo la dirección del hermano sacristán. En atención al texto citado, en San Pedro, aparte del entierro de los jesuitas existen entre diez y doce criptas. Centenares de difuntos perdidos en la memoria histórica. En algún lugar bajo el retablo de San Ignacio están Diego de Porras y su esposa Ana de Sandoval, donde estuvo ubicado el grupo escultórico Familia de la Virgen donado por ellos; el virrey Ambrosio O'Higgins (1720-1801), recordado por una placa de mármol. Está el corazón del conde de Lemos, esposo de Ana de Borja, descendiente del santo IV duque de Gandía, traído de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados por el padre Vargas Ugarte.

En 1808, durante el gobierno del virrey José Fernando de Abascal (1753-1821), se inauguró el Cementerio General de Lima. Se introdujo un nuevo sistema de enterramiento y también la espontánea creación de nuevos rituales que fueron incluyendo procesiones de diverso cariz, desde las iglesias al nuevo camposanto de Barrios Altos. Las criptas de San Pedro quedaron cerradas según la ordenanza.[63] En la bóveda de la capilla del Niño Jesús, donde originalmente se enterraba la nobleza indígena y los naturales que carecían de asistencia, según lo establecido en los estatutos de su cofradía, también se enterró desde 1770 a los miembros de la congregación de Nuestra Señora de la O, hasta 1808.[64] Por esa época la imagen del Niño Jesús indígena, símbolo de innumerables problemas religiosos, teológicos y políticos, fue desterrada a la sacristía en un cierto entierro aéreo. Corrió la misma suerte que la mayoría de cristianos que esperan pacientemente la resurrección del último día y que al colocarse el actual embaldosado en 1950, fueron relegados al olvido, ignorándose tanto el lugar de las bocas de las criptas, así como el estado en que estas quedaron al ser selladas.

En la misma fecha se tomó la decisión de elevar el nivel del presbiterio y del altar mayor. Por ese motivo el entierro de los jesuitas fue vaciado y los restos trasladados posiblemente a la cripta de la capilla de San Francisco Javier. Lamentablemente se demolió la mitad superior de la bóveda, reemplazando el ladrillo y abovedado antiguos por una estructura similar pero con fierro y cemento. En el año 2016 se abrió y restauró este espacio interior para trasladar a él noventaicuatro cuerpos de jesuitas y bienhechores que estaban en un camposanto fuera de la ciudad. Simultáneamente se hizo la restauración del mausoleo de la Compañía de Jesús en el Cementerio Presbítero Maestro.

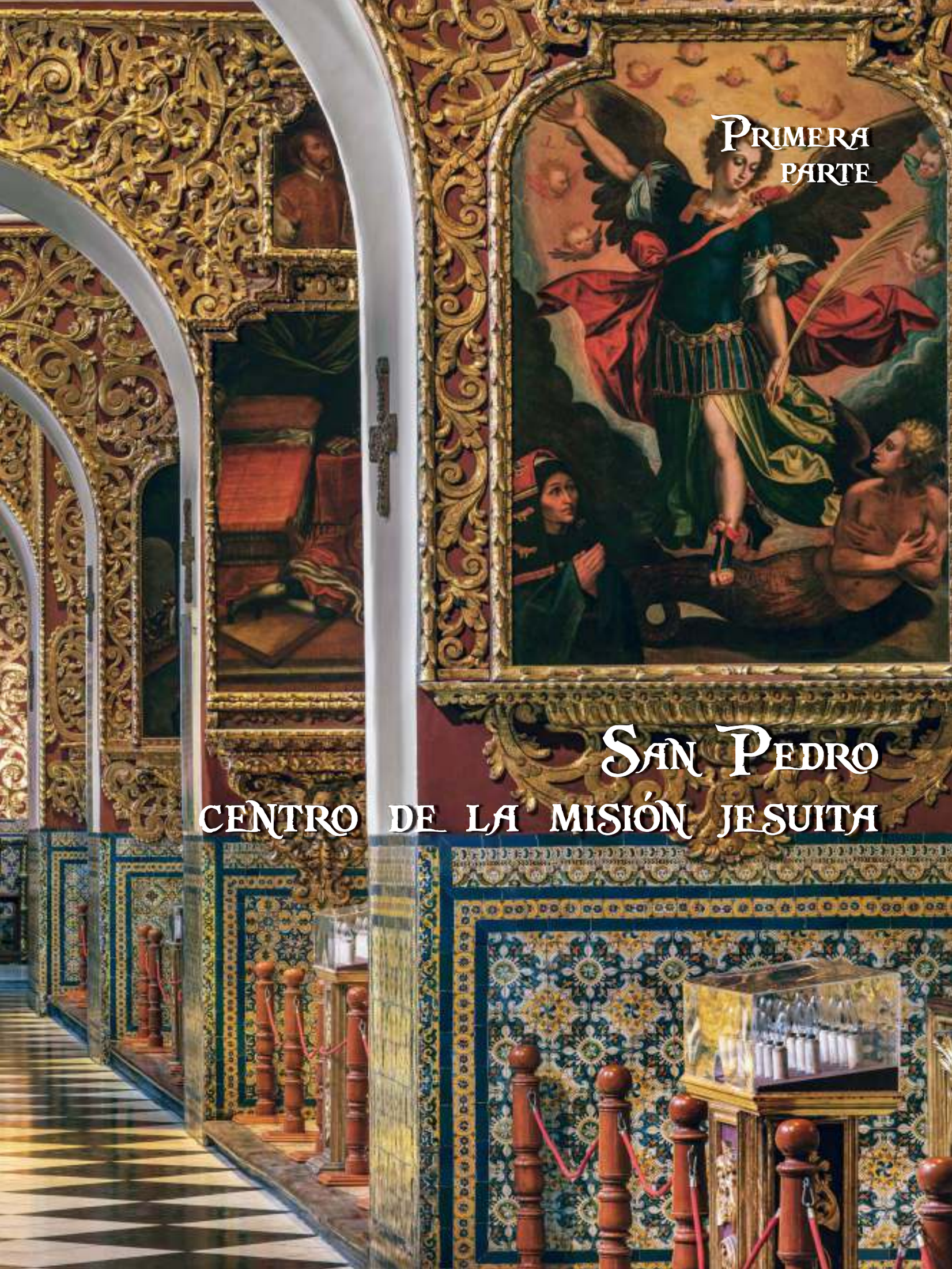
Una pregunta suele hacerse. ¿Qué pasó con los entierros del cementerio de la esquina de la iglesia del Colegio de San Pablo cuando hicieron la nueva iglesia? Lo cierto es que en la parte inferior de muchas paredes antiguas se ha encontrado osamenta humana, lo que sigue dando pie a nuevas historias y leyendas tanto diurnas como nocturnas.

Puesta en valor

"No el mucho saber harta y satisface el alma, sino gustar internamente de las cosas de Dios". Gustar la estética de este monumento posibilita iniciar el camino de lo mutable a lo inmutable, de la fragilidad de las personas y las sociedades, a la intuición de lo definitivo. Ayer la Compañía de Jesús construyó el Colegio de San Pablo, hoy puede conservar la tradición de grandeza y de piedad de esta capital simbolizada en San Pedro, como deber patriótico. Ha sido posible, gracias a la generosa visión de futuro de bienhechores, y a la constancia y paciencia de hijos de Ignacio de Loyola que decidieron unir esta tarea a sus ministerios apostólicos. La colaboración con muchos laicos profesionales y técnicos, damas y varones de innegable calidad profesional que han elaborado y siguen desarrollando programas de conservación, restauración y puesta en valor, ha sido y es imprescindible; mencionar a todos es imposible. El Perú, Lima en particular y la Compañía de Jesús, tienen una deuda de gratitud para con todos ellos.







Primera parte

San Pedro
centro de la misión jesuita


PRIMA IESU
SOCIETAS
IN
NOVUM
TESTA
MENTV



Los jesuitas: Orígenes de sus misiones, escuelas y cultura

John W. O'Malley S.J.

En 1539, san Ignacio de Loyola y otros nueve compañeros, todos los cuales habían sido amigos y estudiantes en la Universidad de París, se encontraron en Roma y decidieron que querían fundar una nueva orden religiosa. Ellos redactaron un "Proyecto de vida" (*Formula vivendi*), documento que presentarían a la Santa Sede con el fin de obtener su aprobación para realizar lo que tenían en mente. Allí declaraban estar listos para ser enviados "donde los turcos, o al Nuevo Mundo, o donde los luteranos, o cualesquiera otros, ya fueran fieles o infieles". En otras palabras, querían fundar una orden que fuera esencialmente misionera. El papa Paulo III aprobó su proyecto el 27 de setiembre de 1540, con la bula *Regimini militantis ecclesiae*. Había nacido la Compañía de Jesús.

Ese mismo año, san Francisco Javier, uno de los diez fundadores, partió a la India, adonde llegó dos años después. Desde allí viajó mucho por el sudeste de Asia y, finalmente, arribó al Japón en 1549, año en el que los jesuitas también iniciaban su misión en el Brasil. Debido a la fría actitud del rey Felipe II en lo tocante a la nueva orden, estos solo pudieron acceder a Hispanoamérica dos décadas más tarde, donde encontraron que otras órdenes, como las de los franciscanos y los dominicos, estaban ya bien asentadas.

◀ Fig. 1. San Ignacio de Loyola, junto a los primeros jesuitas, Francisco Javier, Pedro Fabro, Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Nicolás de Bobadilla, Simão Rodrigues, Juan Coduri, Pascasio Broët y Claudio Jayo. La alegoría, asocia a cada jesuita con un símbolo propio de la misión. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVIII.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 2. San Ignacio de Loyola en actitud paterna, acoge a san Francisco Javier. Detalle. Juan Valdés Leal, Siglo XVII.





Por consiguiente, no era nada original que miembros de una orden religiosa fueran devotos misioneros. Las antiguas órdenes fijaron el patrón que los jesuitas seguirían. Al igual que aquellas, crearon un riguroso programa de formación intelectual para sus jóvenes miembros. Y, como ocurría con los integrantes de esas órdenes, los jesuitas serían "sacerdotes cultos", condición que les resultaría muy provechosa tanto en Europa como en los países de sus misiones.

Cuando los jesuitas arribaron donde las antiguas órdenes se habían establecido, aprendieron muchísimo de ellas. Sin embargo, había cuatro rasgos que los distinguían. Primero, articulaban con mayor claridad que los otros su rol de misioneros. Aunque esto podría parecer insignificante, le dio a la Compañía un foco de atención y una claridad que les sería beneficiosa en épocas de crisis.

En ese sentido, por ejemplo, los jesuitas profesaban un "cuarto voto" especial, además de los habituales tres de pobreza, castidad y obediencia. Ese voto, que a menudo se ha descrito erróneamente como un voto de lealtad al papa, en realidad implicaba un compromiso expreso con una vocación misionera. El término señalaba claramente que era un voto "acerca de las misiones" (*circa missiones*). Jerónimo Nadal, confidente de san Ignacio, su representante en el terreno y mejor intérprete, definió con elocuencia el alcance del voto. En su segundo *Diálogo* (Monumenta Nadal, 5.773-774), ofreció una eficaz explicación retórica sobre su gran importancia:

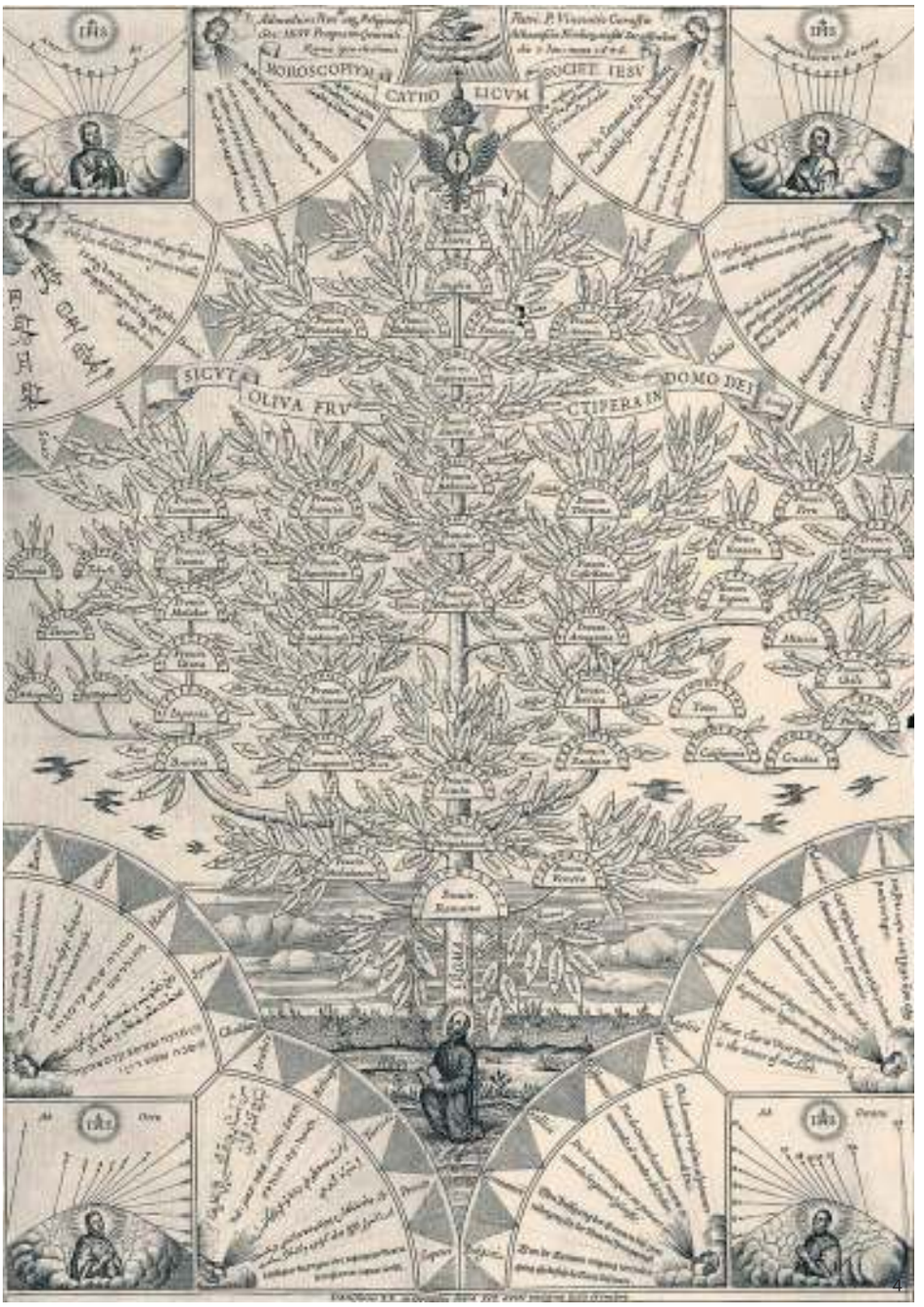
> *Dondequiera que los jesuitas sean enviados en su ministerio para auxiliar a las almas, esa es la más gloriosa y ansiada "casa" para ellos. Porque conocen la meta que tienen al frente: procurar la salvación y perfección de todos los hombres y mujeres. Ellos comprenden que, por ese motivo, están ligados mediante aquel cuarto voto al sumo pontífice y que pueden proseguir estas misiones universales en favor de las almas por mandato suyo, lo que por decreto divino se extiende a toda la Iglesia.*

Segundo, el superior general de la Compañía tenía, en gran medida, mayor autoridad para enviar a sus miembros a cualquier lugar del mundo que los superiores generales de las antiguas órdenes. Esta estructura más centralizada permitía al general enviar a misioneros jesuitas desde lugares como Alemania, Polonia e Italia, que no contaban con imperios en ultramar como Portugal, España y, más adelante, Francia.

De ahí que el personal que enviaba la Compañía a un lugar determinado tendiera a ser, en apariencia, internacional. A pesar de que la misión en China tuvo apoyo portugués, un italiano, Matteo Ricci, fue el pionero que la estableció, y cumplió su tarea con la ayuda de otro italiano, Alessandro Valignano. Hacia el siglo XVII, en los virreinatos de Nueva España y del Perú, alemanes y austriacos, entre otros, desempeñaron un rol principal en los ministerios que la Sociedad promoviera allí.

Tercero, san Ignacio había insistido en que se mantuviera una correspondencia frecuente, detallada y sincera con los jesuitas de alrededor del mundo, y, por eso, dispuso el trabajo preliminar para montar una red de comunicaciones al interior de la orden, que sería única por su alcance internacional y la copiosa información que transmitía. La red se movía en tres direcciones. Era vertical (entre superiores, especialmente el superior general, y subordinados). Al mismo tiempo, era horizontal (entre los propios miembros), y, por último, a menudo también se dirigía al exterior (a los benefactores y la gente corriente). Las antiguas órdenes no contaban con nada que se pareciera a tan elaborados y eficaces canales de comunicación, lo que significaba que los jesuitas


INRI





◀ Fig. 3. Anónimo. Calvario con santos jesuitas. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

◀ Fig. 4. Árbol de olivo, que tiene como raíz al padre y fundador de la Compañía de Jesús, san Ignacio de Loyola. Desde Roma, el sólido tronco espiritual se extiende por el mundo, llegando a los cuatro puntos cardinales, cubriendo el orbe. A diferencia de las órdenes tradicionales, los misioneros jesuitas llevaron un nuevo estilo de misión y evangelización, con un claro acento educativo. *Ars Magna Lucis et umbrae II*. Athanasius Kircher, 1646.

▲ Fig. 5. Grupo de jóvenes de la universidad de París junto a san Ignacio de Loyola. Grabado. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*.

tenían una idea más clara acerca de las experiencias de los misioneros en otras culturas. Asimismo, los líderes jesuitas, los benefactores y demás corresponsales recibían con regularidad noticias y descripciones de culturas virtualmente desconocidas hasta entonces. Las escuelas jesuitas aprovecharon enormemente la correspondencia entre los misioneros, pues les proveía mapas e información sobre la flora y la fauna, inaccesibles para otras escuelas.

Puesto que las decisiones principales respecto a la política y el personal competían al general, la comunicación vertical era esencial para que la Sociedad funcionara de manera efectiva. Para las misiones el general actuaba como una oficina de informaciones. Recibía datos sobre los éxitos y fracasos de un amplio espectro de proyectos jesuitas, y, en consecuencia, era capaz de promover lo que parecía ser más eficaz y práctico.





Mientras que san Ignacio buscaba que la correspondencia le suministrara la información esencial para una buena toma de decisiones, tenía a la vez una comprensión sorprendentemente moderna de la importancia de las "relaciones públicas", en cuanto a resguardar el buen nombre de la Compañía e interesar a potenciales benefactores en los ministerios de la misma. Así, se valía de extractos de la correspondencia, sobre todo aquella que provenía de territorios exóticos, para familiarizar a una mayor audiencia con los emprendimientos de la orden y ganar su aprobación. Sus sucesores continuaron con esta práctica, lo que daría lugar a que los jesuitas tuvieran un perfil público sólido y único.

En 1545, los jesuitas publicaron la primera carta de san Francisco Javier desde la India, iniciando una tradición que alcanzaría su plenitud con la publicación, entre 1706 y 1776, de los treinta y cuatro volúmenes de las *Lettres édifiants et curieuses*, colecciones de cartas de la India, América, China y otros lugares. El conjunto, que pronto sería traducido parcial o completamente al español, italiano, alemán e inglés, causó gran impacto. No es exagerado decir que las cartas desde China proporcionaron la primera base para la nueva disciplina de la Sinología y allanaron el camino para lo que sería un gran fenómeno cultural en Europa: la *Chinoiserie*.

▲ Fig. 6. Frontispicio del libro "*De Christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu*". Basado en los manuscritos de Mateo Ricci, brinda una visión general de la filosofía, religiones, geografía, política y la cultura de China. En la portada figuran dos grandes misioneros de la primera generación jesuita: Francisco Javier y Mateo Ricci.

Las escuelas

No obstante la importancia de los primeros tres rasgos, el compromiso de los jesuitas con la escolaridad formal es mucho más significativo. Ninguna otra cosa les daría un perfil tan singular y, al mismo tiempo, nada los apartaría tanto de todas las demás órdenes religiosas. Aunque la bula papal *Regimini militantis ecclesiae* marcó en 1540 la fundación oficial de la Compañía de Jesús y confirmó el carácter de la nueva orden descrito en la "fórmula" de los diez fundadores, una década más tarde tuvo lugar otra fundación, no oficial y no percibida como tal. Esta fundación se originó a raíz de la decisión de san Ignacio de que la escolaridad formal fuera el ministerio primordial de la Compañía de Jesús.

Los jesuitas seguían siendo esencialmente misioneros, pero ahora también eran maestros residentes. De algún modo, fueron capaces de llevar ambas riendas a la vez (quizá no como una síntesis pero sí, al menos, como una mixtura que probaría ser efectiva para el logro de sus metas). La decisión de hacer de la escolaridad el ministerio principal suscitó profundas repercusiones en la orden, que san Ignacio solo podía haber previsto vagamente.

En efecto, si no de manera literal, esta decisión refundó la Compañía al inducir un cambio en el carácter de la orden. Aunque mantuvieron su condición original de "sacerdotes cultos", los jesuitas obtendrían sus conocimientos mediante procedimientos que eran inusitados para los miembros de una congregación religiosa. El ministerio de la escolaridad influyó en los jesuitas tanto como estos en su ministerio.



◀ Fig. 7. Frontispicio de *Della Vita e dell'Istituto di S. Ignatio: fondatore Della Compagnia di Gesù*, Rome, 1659. Danielo Bartoli.
San Ignacio de Loyola, desde la eternidad, con su regla de vida y misión educativa, irradia de luz al mundo y acerca el cielo a la tierra. Se destaca la universalidad de la Compañía, representada en el globo terráqueo y las alegorías de África, Europa Oriente y América.

▲ Fig. 8. Los púlpitos de los templos no solo fueron espacios de culto, sino de formación espiritual y moral. Los jesuitas contaron con una sólida propuesta educativa para jóvenes, adultos, mujeres y niños.
Grabado de, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*.



En el siglo XVI, el clamor por un clero culto reverberaba a través de Europa, la católica y la protestante. El propio san Ignacio se dio cuenta, tempranamente, que se necesitaba una educación universitaria para mejorar los ministerios directamente pastorales a los que quería dedicar su vida. En la Universidad de París, durante la primera mitad de la tercera década del siglo XVI, reunió a otros estudiantes que eventualmente serían los fundadores de la Compañía. Todos habían obtenido el codiciado grado de Maestro en Artes y, como grupo, posiblemente representaban el cuerpo de sacerdotes más cultos de Europa y el único que provenía de una facultad universitaria.

Ahora bien, habían sido instruidos según la moda típicamente clerical, tal como establecían sistémica y sistemáticamente las órdenes mendicantes medievales. Su aprendizaje consistía en una sólida base de lógica, dialéctica y metafísica, así como en teología escolástica, a partir de la filosofía de Aristóteles. La calidad de su formación era alta, pero no se diferenciaba de la de otros clérigos católicos cultos. La decisión de operar escuelas para jóvenes laicos, acorde con el programa y metas trazados por humanistas del Renacimiento como Erasmo, cambió todo eso.

El humanismo renacentista era, esencialmente, un movimiento cultural que se originó en Italia a finales del siglo XIV, en parte como una reacción contra la educación al estilo universitario, es decir, contra el escolasticismo. Con excepción de las facultades de Derecho y Medicina, los humanistas consideraron que el aprendizaje universitario carecía de utilidad en la vida práctica. Y, lo que quizá sea más importante, determinaron que era perjudicial para el desarrollo emocional y espiritual de los estudiantes. Basando sus ideas en principios educativos formulados en la antigüedad por Cicerón y Quintiliano, querían que la educación se concentrara especialmente en el estudiante, con el propósito de formar laicos virtuosos capaces de ocupar su lugar en la dirección de los asuntos públicos en las ciudades y provincias donde ellos mismos residían.

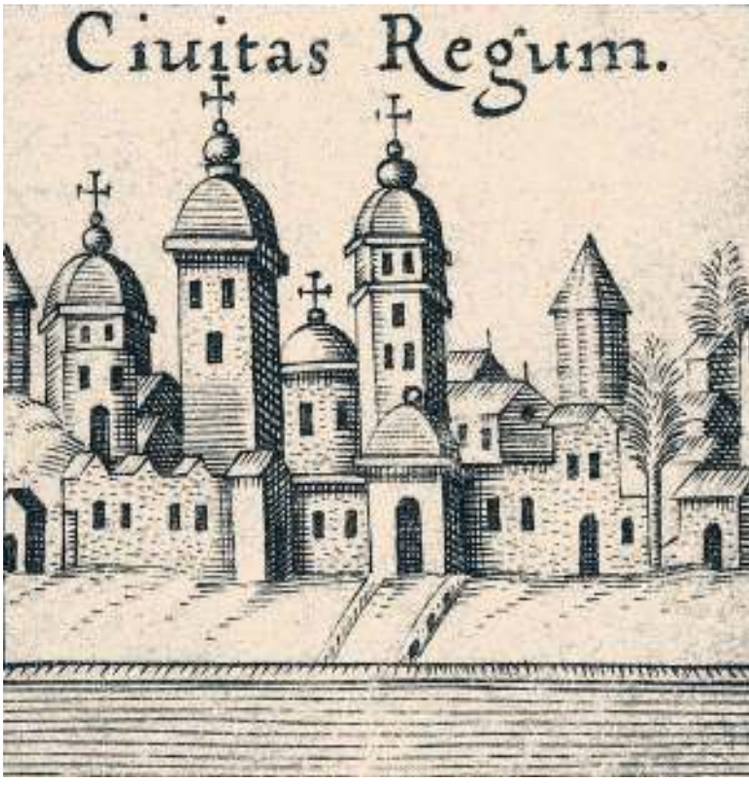
Por tanto, elaboraron un currículum dirigido a alcanzar tales objetivos. El currículum consistía, principalmente, en materias que no se enseñaban en las universidades, como poesía, oratoria, historia y los dramas escritos por los autores paganos de la antigüedad. Estas materias instruían a los niños cómo decir lo que querían expresar y cómo expresar lo que decían. Los ideales de servicio público eran tomados de las vidas de los grandes héroes del pasado.

Había, pues, una motivación intrínsecamente "cívica" en el programa humanista que se deseaba aplicar. En su correspondencia, san Ignacio con frecuencia promovía las escuelas jesuitas describiéndolas como instituidas "por el bien de la ciudad" (*ad civitatis utilitatiem*). Por supuesto, pensaba que esta finalidad cívica estaba, de alguna manera, integrada a los objetivos religiosos y espirituales que seguían siendo fundamentales para los jesuitas. No obstante, la peculiaridad terrenal de la meta resulta sorprendente.

Los jesuitas son a menudo descritos como "la primera orden de educadores". En realidad, no fue la primera orden que contó con maestros entre sus miembros, como tampoco la primera en operar centros educativos. Los principales conventos de dominicos y franciscanos, por ejemplo, a veces funcionaban como extensiones virtuales de una universidad cercana. Sin embargo, estos conventos eran escuelas clericales que enseñaban materias clericales tradicionales para estudiantes clericales. Las escuelas que los jesuitas comenzaron a dirigir eran para jóvenes laicos, a quienes instruían sobre los clásicos

◀ Fig. 9. San Ignacio de Loyola, en contemplación frente a la Eucaristía, discierne sobre el peso de las virtudes frente a las vanidades del mundo. Anónimo, siglo XVII. Colección BCP, Casa Goyeneche.

▼ Fig. 10. *Civitatis Regum* (ciudadanos del reino). Detalle del frontispicio de *Espejo de la Prudencia*. La Compañía de Jesús instituyó escuelas para el bien de la sociedad, para formar ciudadanos probos. Biblioteca Nacional del Perú.



literarios de la antigüedad pagana. Las viejas órdenes con frecuencia vedaban esos clásicos a sus miembros, salvo que obtuvieran un permiso especial.

El caso de los jesuitas era muy distinto. Tenían que ser tan ilustrados en Cicerón como en la Biblia. En 1556, san Ignacio supervisó la instalación de una imprenta en el Colegio Romano de los jesuitas, con el fin de proveer textos asequibles a los estudiantes. Entre los primeros libros que salieron de las prensas no figuraba la *Epístola a los romanos* de san Pablo sino los *Epigramas* de Marcial, el antiguo poeta romano.

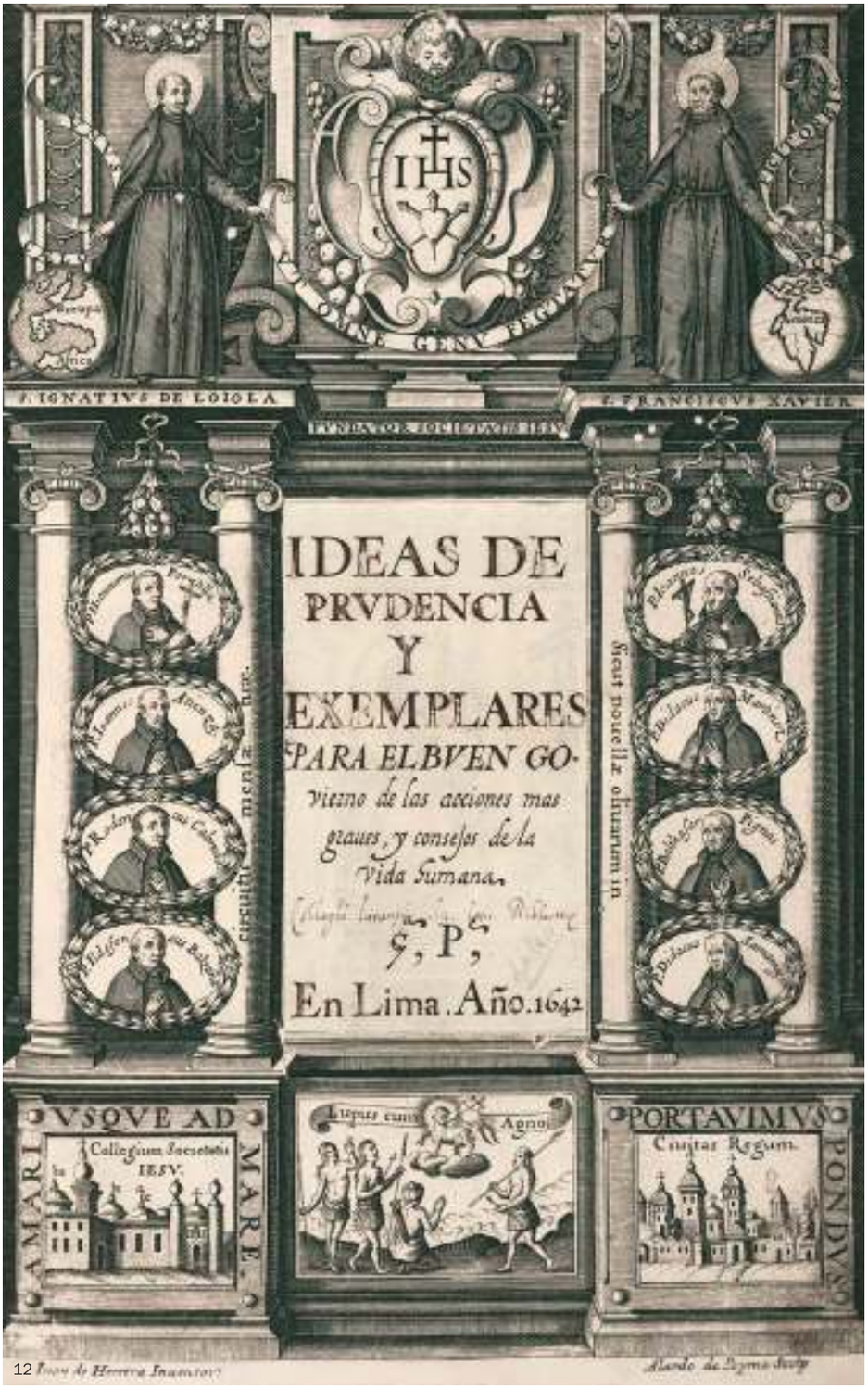
▼ Fig. 11. Frontispicio de *"Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum"*. Athanasii Kircheri, 1654.

▶ Fig. 12. Frontispicio *"Ideas de Prudencia y Exemplares para el Buen Govierno de las acciones mas graves y consejos de la vida humana"*. Lima 1642 (bóveda, Biblioteca Nacional del Perú).

▶ Fig. 13. "Eclipse de sol en Siam, abril de 1688". Este evento fue visto por los misioneros y matemáticos jesuitas enviados por el rey a las Indias Orientales en 1687. En el Palacio de Louvo, el príncipe, desde la ventana de la sala de su palacio, observa el evento, junto a los jesuitas y al señor Constance (interprete). En ambos lados de la pintura, los mandarines postrados con la cabeza inclinada. Para esa ocasión se usó una máquina paralela fina, una especie de reloj a la que se conectó un telescopio que sigue el movimiento del sol. Se puede ver al mandarino Opra Pitratcha, quien observa de cerca la máquina. Años después, él se apoderó del Reino de Siam, emprendiendo una gran persecución contra los misioneros franceses. (Van der Cruysse 1995: 461). *Voyage de Siam, des Peres jesuites, envoyez par le Roy aux Indes & à la Chine*. Acuarela.


ATHANASII KIRCHERI
SOCIETATIS IESV.
MAGNES
SIVE
DE ARTE MAGNETICA
OPVS TRIPARTITVM
EDITIO TERTIA

11



12



Los jesuitas debían estar tan dispuestos a sacar obras de Terencio como los mendicantes a montar grandes debates públicos de filosofía y teología. Y debían estar preparados para ejercitar a los estudiantes en música y danza, habilidades que los jóvenes necesitaban para desenvolverse en el ambiente social.

Ignacio vio con claridad que los mismos jesuitas tenían que ser instruidos en las disciplinas humanísticas usuales si querían estar calificados para enseñarlas. En las *Constituciones* que elaboró para la orden con su brillante secretario, Juan Alfonso de Polanco, él, en principio, estipuló dicha formación, y, de este modo, la hizo parte sustancial del ADN de los jesuitas. Estos continuarían siendo instruidos en filosofía y teología escolásticas, pero, además de estas disciplinas, se les enseñaría humanidades. Llegarían a ser "sacerdotes cultos", aunque bajo una nueva modalidad.

Aun cuando los jóvenes laicos podían no estar particularmente interesados en la metafísica, con frecuencia mostraban un apasionado interés por la "filosofía natural", aquellas obras de Aristóteles, Ptolomeo y otros que trataban sobre los cielos y demás fenómenos naturales. Asimismo, las universidades de Italia, a diferencia de sus contrapartes en la


Commentaria in octo Aristotelis Physicorum Libros.

Proemium

Volumen 2um

14


DE ARTE

RHETORICA

LIBRI QUINQUE,

LECTISSIMIS VETERUM AUCTORUM

AUCTORE

P. DOMINICO DE COLONIA

Societatis Jesu Presbytero.

AUCTORE

P. JOSEPHO JUVENCIO

ex eâdem Societate;

UTRUMQUE NOVISSIME CASTIGATUM,

15



16

mayoría de otros lugares de Europa, se especializaban en filosofía natural antes que en otras ramas filosóficas. Los jesuitas, sobre todo en el Colegio Romano, asumieron el reto y, por consiguiente, los jóvenes miembros de la orden profundizaban en esa materia. Así, los jesuitas se convirtieron en "científicos". Matteo Ricci recurrió a la formación que había recibido en el Colegio Romano para impresionar a los chinos de la corte imperial de Pekín y, de esa manera, consiguió que se tolerara a los misioneros cristianos en el resto de China.

Por ello, tanto en Europa como en los países de las misiones, los jesuitas instauraron escuelas donde las materias literarias pero también las matemáticas y la filosofía natural, el semillero de la ciencia moderna, estructuraban el currículo. Este programa y las situaciones a veces extrañas que afrontaban ellos mismos, especialmente en las misiones, les abrieron las compuertas de casi todas las disciplinas. Sea cual fuere la explicación, la historia de la Compañía de Jesús revela una notable riqueza multidisciplinaria.



◀ Fig. 14. *Comentario a las obras de física de Aristóteles*. Portada de un antiguo manuscrito, testigo de la actividad intelectual de los jesuitas en el Perú. Archivo histórico de la Compañía de Jesús en el Perú.

◀ Fig. 15. *De arte rhetorica libri quinque, lectissimis veterum auctorum ætatis aureæ perpetuifque exemplis illustrati*. Dominique de Colonia (1660-1741). Archivo Histórico de la Compañía de Jesús en el Perú.

◀ Fig. 16. Christophorus Clavius, insigne jesuita alemán, matemático y astrónomo, maestro del Colegio Romano. Contribuyó, con sus escritos y explicaciones, a la reforma del calendario gregoriano.

◀ Fig. 17. Vista topográfica de Roma. Se aprecia el Colegio Romano (B), y la iglesia del Gesù (A) fundada por san Ignacio de Loyola en 1551. Detalle. Este centro de formación fue escenario de múltiples debates científicos y académicos. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*.

Allí se encontrarán, como en las otras órdenes, autores que escriben sobre teología, filosofía y ejercicios piadosos. Sin embargo, también se hallarán autores que escriben sobre cartografía, astronomía, física, ingeniería hidráulica, antropología, lexicografía, arquitectura, perspectiva, óptica, teatro, historia y teoría de la danza, heráldica y otros temas. En sus escuelas más grandes el contenido de las bibliotecas reflejaba esta variedad disciplinaria, que hacía de ellas importantes centros de recursos culturales en sus respectivas ciudades y poblaciones.

Cuando Ignacio y sus compañeros fundaron la Compañía de Jesús, en 1539-1540, implícitamente la concibieron como una actualización de órdenes religiosas como las de los dominicos y los franciscanos. Al igual que estas, su labor fue directamente pastoral y bajo la modalidad misionera. La Compañía nunca perdió ese objetivo, pero, una década después de su fundación, cuando Ignacio decidió hacer de las escuelas el ministerio primordial de la orden, de hecho le aportó elementos cívicos y culturales a su cometido. Esto era algo único y le otorgó a la orden un perfil nuevo, evidentemente "terrenal". La Compañía de Jesús se convirtió en una institución cívica y cultural, así como en un agente social directamente pastoral. Y hoy todavía mantiene ese rol.





La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII)

Juan Dejo Bendezú S.J.

"Esta misión importa a toda la Compañía, que vamos bajo la mira del Rey y del Reino de España, y con expectativa que ha de hacer la Compañía grandes cosas, y aunque para Dios todo lo es posible, quiere que hagamos de nuestra parte todo lo posible".[1] Con estas palabras, el que llegaría a ser el primer superior provincial de los jesuitas en el Perú, se dirigía al Superior *General* de la Compañía de Jesús, san Francisco de Borja, un año antes de llegar al Perú, en 1567. Si bien el primer contingente misionero de la Compañía (comandado por Manuel da Nóbrega, 1517-1570) había sido enviado a América desde el reino del Portugal al Brasil en 1549, la Corona española tardó un poco más en hacerse presente en sus territorios de América. El primer grupo de los hijos de Ignacio de Loyola llegado al Perú lo hizo cuando ya la Compañía florecía con fundaciones continuas de colegios en Europa, con una ratio de alrededor de cuatro a cinco colegios por año.[2]

¿De dónde nacía este deseo de llegar a lugares tan lejanos de sus tierras de origen? Si bien es cierto que, como asevera John O'Malley, poco tiempo después los colegios fueron el "ministerio primordial" de la Compañía, no fue el ímpetu por la educación lo que llevaba a estos hombres a aventurarse a regiones desconocidas. Lo que los movilizaba era algo más grande, la *misión,* de lo cual la educación era sólo la punta del iceberg. Por esta razón, antes de dar cuenta de los pormenores en torno a la educación en el Colegio Máximo de San



Página 36:

◀ Fig. 1. Obra inspirada en varios sueños de san Francisco Javier. Al igual que el santo, los misioneros jesuitas, heridos por los dardos del amor divino, cargan a los naturales y siguen las huellas de Cristo. El Padre, el Espíritu Santo, junto a la corte celestial, contemplan con gozo este acto de fidelidad y amor. Óleo sobre lienzo. Monasterio de santa Catalina. Cusco.

▲ Fig. 2. San Ignacio de Loyola en la cueva de Manresa, bajo el auxilio de la Virgen María, redacta los Ejercicios espirituales. El silencio y la oración, la lucha interna y el combate, fraguaron en el santo un agudo conocimiento del yo interno. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVIII.

▶ Fig. 3. Visión de la Storta. Encuentro de san Ignacio de Loyola con la Trinidad camino a Roma, donde le muestra el destino de la orden. Óleo sobre lienzo. Juan Valdés Leal, 1673-75.

Pablo de la Ciudad de los Reyes, y cómo se gestó la organización de la obra evangelizadora de los jesuitas en el Perú, creo pertinente explayarme algo más en el modo en que estos misioneros entendieron su propia identidad en la Iglesia Católica.

La Misión desde la Espiritualidad inaugurada por Ignacio de Loyola

No podremos entender la dinámica de la labor jesuita sin traer a la memoria el rol trascendental de los llamados *Ejercicios Espirituales*. Esta práctica espiritual es quizá el mayor aporte a la Iglesia de la orden fundada por san Ignacio. Hasta ese momento, las técnicas espirituales habían experimentado una evolución mediante la difusión de textos y manuales de oración gracias a la invención de la imprenta. De esta suerte, las devociones llegadas de la región de Flandes y del norte de Alemania dejaron su marca en la espiritualidad monástica y conventual de los siglos XV y XVI. A esto debe agregarse el indiscutible apoyo del cardenal de Toledo, Francisco Jimenez de Cisneros (1436-1517), franciscano de origen y fundador de la Universidad de Alcalá. El impulso dado a la reflexión teológica y a la traducción de obras espirituales (la más famosa, la llamada Biblia políglota, en lengua hebrea, griega y latina) es una de las razones por las cuales el siglo XVI español hizo frente a la Reforma protestante de una manera decidida y con un claro acento de defensa de la fe católica.[3]

Es este el contexto en el que san Ignacio de Loyola atravesó su proceso de "conversión". Destinado a vivir una tradicional vida del noble vasco que era, ésta sufrió un revés al caer

herido en Pamplona en una guerra en la que, al servicio del duque de Nájera, los franceses le atestaron una bala de cañón que lo dejaría inhabilitado para un futuro cortesano. En convalecencia, se dedicó a leer obras espirituales que, iluminadas con vivos grabados, dejarían en él la huella de un imaginario sobre el camino de Cristo que su mente curiosa, desde entonces, comenzó a indagar buscando sus rastros en las vicisitudes del alma, inquiriendo cuándo las ideas que le venían a la mente eran de Dios, y cuándo, por el contrario, provenían del "enemigo de la naturaleza humana", el demonio. Este fue el origen del discernimiento de espíritus, técnica central para entender y practicar los Ejercicios Espirituales.

La tradición devota afirma que el noble de Loyola dejó su familia y la comodidad de la pequeña nobleza vasca para dedicarse a la penitencia y la meditación, práctica que en el contexto de la piadosa España del siglo XVI tampoco era tan ajena a la cultura de aquellos tiempos. Por ello, no llama la atención que, por un tiempo, se volviera un ermitaño, para luego ir afinando su espiritualidad, gracias al contacto con muchas personas que comenzaron a acercarse a él durante el largo itinerario que recorrió previo a la fundación de la orden jesuita. En ese camino puso en práctica aquello que él había ido descifrando respecto de su propia vida interior, mediante el discernimiento de espíritus, y de esta manera fue conduciendo a muchas personas a tomar decisiones importantes en sus vidas. Fue este el "laboratorio" de lo que con el tiempo llegaron a ser los Ejercicios Espirituales que él fue aplicando a distintas personas en la extensa peregrinación que había iniciado en Montserrat, pasando por Manresa, Barcelona, Alcalá, Salamanca, París, hasta llegar a Roma. Este fue su destino final, la meta inesperada en la que fundó una "Compañía" que puso bajo la advocación del nombre de Jesús.

Los Ejercicios son fundamentales, pues en ellos se encuentra la raíz de la espiritualidad aplicada por todos los jesuitas. El "ejercitante" busca identificarse con el modelo de Cristo, pidiéndosele "demandar conocimiento interno del Señor, que por mí se ha hecho hombre, para que más le ame y le siga".[4] Esto prepara la mente para un estado espiritualmente contemplativo en la acción, pues los jesuitas son una orden que no vive recluida en monasterios o conventos (es decir, no están sujetos al rezo comunitario de la liturgia como en la gran mayoría de congregaciones), pues su característica esencial es estar siempre enfocados en la misión.

¿Cómo entender esta concreta noción de misión? Hasta el siglo XIII las órdenes religiosas habían sido fundamentalmente inamovibles, pues si bien buscaban multiplicar los monasterios, nunca se generó la idea de una agrupación cuya finalidad fuera el desplazarse periódica y globalmente. En el siglo V, el monasticismo occidental pasó de las Galias a Irlanda, gracias a san

Páginas siguientes:

▶ Fig. 4. Aprobación de la Compañía por el Papa Paulo II. Detalle. Óleo sobre lienzo. Juan Valdés Leal, 1673-75.







Patricio, quien previamente había explorado uno de los primeros monasterios en Occidente, en Lérins. Algunos años después aparecieron monjes que fueron misioneros, en la medida en que trasladaron el modelo a otros lugares. Es el caso de san Columbano (543-615), quien llevó la regla monástica desde Bangor, Irlanda, a territorio sajón en Europa, hasta culminar en Bobbio, al sur de Milán. Gracias al impulso de Gregorio Magno (540-604) se evangelizó a pueblos germánicos, mientras que un grupo de monjes irlandeses fundaban monasterios en Europa (ss. VII-VIII). Pero no fueron, propiamente hablando, órdenes que se asumían como misioneras. Las primeras agrupaciones que entendieron que debían salir de la vida totalmente enclaustrada fueron las llamadas órdenes "mendicantes", de manera especial franciscanos y dominicos. Hasta la llegada de los jesuitas, las agrupaciones de consagrados con cierta movilidad, diferente del modelo monástico, fueron la de los clérigos regulares, es decir, sacerdotes dedicados al trabajo apostólico en las urbes, aunque vinculados por una regla similar a la que regía a algunos monasterios (por lo general, la regla de san Agustín); de igual manera, las órdenes mendicantes. Estos fueron los dos modelos que inspiraron a san Ignacio al momento de gestar su Compañía.

En efecto, cuando san Ignacio estaba en París (entre 1527 y 1534) se dio cuenta de que los Ejercicios Espirituales eran una poderosa herramienta para ayudar a las personas a acercarse más a Dios; por ello vislumbró que él y sus primeros "compañeros" podían llevar esta práctica por todas partes, mediante un tipo de organización que les permitiese la constante peregrinación. Con esta certeza planificaron él y sus primeros allegados un "proyecto de vida" que proponía un tipo de vida comunitaria dinámica y al servicio de la Iglesia universal, resumida en la Fórmula del Instituto que el Papa Paulo III aceptó mediante la Bula "*Regimini militantis Ecclesiae*". Mediante este documento, la nueva orden de entusiastas maestros universitarios será distinguida además por la especial consagración del "cuarto voto" (además de los de castidad, obediencia y pobreza), por el cual se obligaban a ejecutar

> *todo lo que nos manden los Romanos Pontífices, el actual y sus sucesores, en cuanto se refiere al provecho de las almas y a la propagación de la fe; y [a ir] a cualquiera región a que nos quieran enviar, aunque nos envíen a los turcos, o a cualesquiera otros infieles, incluso los que viven en las regiones que llaman Indias; o a cualesquiera herejes o cismáticos, o a los fieles cristianos que sea.*[5] Años más tarde, san Ignacio afianzaría esta idea en sus Constituciones: este cuerpo, afirma, debe *discurrir y hacer vida en cualquiera parte del mundo donde se espera más servicio de Dios y ayuda de las ánimas.*[6]

El vínculo con el Papa terminó de afianzar y asegurar el envío de jesuitas a todos los lugares en que se requiriese fortalecer la propagación de la fe. La movilidad de la Compañía se confirmó diez años después, cuando el Papa Julio III (1550-1555) promulgó otra bula, "*Exposcit debitum*", que siguió esencialmente la anterior. El alcance de la misión encomendada a los jesuitas fue pues, desde el inicio, global. Así se entienden algunas frases de san Ignacio en las Constituciones como la de "A más universal, más divino"[7] o la de Jerónimo Nadal –secretario de san Ignacio–: "El mundo es nuestra casa".[8] La dimensión expansiva de la fe como objetivo fundamental del instituto ignaciano, nos ayuda a entender la dinámica de los colegios y de sus misiones en todas partes del mundo, tal y como veremos en el caso peruano. La espiritualidad ignaciana solo se entiende desde esta idea de "celo apostólico", es decir, la pasión por llevar un sentido de la existencia a todos los rincones de "la redondez del mundo, en la qual están tantas y tan diversas gentes".[9] Este impulso misionero, hecho posible gracias a la espiritualidad de los Ejercicios Espirituales, fue configurando la nueva orden religiosa allí donde se hizo presente.


RELIGIONE
IHS
SAPIENTIA
SYGNACIO

Una espiritualidad para la acción misionera

San Ignacio era consciente de que con él se abría paso a una nueva sensibilidad espiritual en las familias religiosas de la institución católica. En una carta enviada a su sobrino Beltrán en relación a la Fórmula del Instituto en su versión inicial de 1539, le menciona que el Papa había aprobado todo nuestro modo de proceder[10] que en pocas palabras, puede entenderse como la práctica cotidiana de la vivencia existencial profunda que experimenta el jesuita en los Ejercicios Espirituales. Según el General Pedro Arrupe, esta expresión equivale a Instituto, ya que tiene en cuenta "elementos pertenecientes no sólo a la identidad, sino a las actitudes que de ella se derivan".[11]



6



7

◀ Fig. 5. San Ignacio, entre dos columnas: la religión y la sabiduría. En la mano derecha lleva el nombre de Jesús, en la izquierda un cirio, como portador de fuego (ignis). Lo acompañan un príncipe europeo y uno indígena. Se hace referencia a la acción misionera. El caballo es símbolo uránico que indica el paso de la tierra al cielo y el roedor (único caso conocido en simbología) implica la propagación eficaz del Evangelio. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVIII.

▲ Figs. 6 y 7. San Francisco Javier, insigne misionero, en plena actividad apostólica, celebrando la eucaristía, y catequizando. Matías de Arteaga y Alfaro. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Serie de la vida de san Francisco Javier, iglesia San Marcelo, Lima.

Grande debió ser, sin embargo, el desconcierto de los contemporáneos de los primeros jesuitas ante este modo de proceder, pues no era fácil entender que un grupo de presbíteros, que seguían una regla de vida en común, no tuviesen el mismo tipo de prácticas religiosas que, por ejemplo, los frailes conventuales o, menos aun, los monjes. San Ignacio había eliminado el coro de la práctica espiritual comunitaria jesuita, por considerar que su completa dedicación a la salvación de las almas les comprometía a estar disponibles para movilizarse en los momentos más inesperados. El coro en la vida religiosa regulaba las horas en que los miembros de la comunidad se encontraban siete veces al día, siguiendo el ritmo de la llamada liturgia de las horas, rezos que caracterizaban la devoción cristiana tradicional. La decisión de anular el coro desestabilizó en cierta forma la vida regulada por este ritmo cotidiano de oración, aunque hizo que los jesuitas estuviesen muy atentos a las diversas actividades apostólicas que, desde un principio, fueron tan amplias como el universo geográfico al que estaban llamados. En la Fórmula del Instituto a la que hemos hecho referencia en varias ocasiones, se habla de los ministerios es decir, de las labores pastorales jesuitas que fueron muy variadas: "defensa y propagación de la fe", "provecho de las almas en la vida y doctrina cristiana" lo cual se podía hacer:

> *por medio de predicaciones públicas, lecciones, y todo otro ministerio de la palabra de Dios, de ejercicios espirituales y de la educación en el cristianismo de los niños e ignorantes, y de la consolación espiritual de los fieles cristianos, oyendo sus confesiones, y administrándoles los demás sacramentos. Y también manifiéstese preparado para reconciliar a los desavenidos, socorrer misericordiosamente y servir a los que se encuentran en las cárceles o en los hospitales y a ejercitar las demás obras de caridad, según que parecerá conveniente para la gloria de Dios y el bien común.*[12]

Por eso, si bien es cierto que el núcleo de las actividades a nivel organizacional fueron los colegios –como bien observa John O'Malley–, lo cierto es que los jesuitas brindaron a la evangelización una mayor amplitud, proporcional a su movilidad.



En este escenario, la pregunta que queda pendiente es ¿cómo vivieron su espiritualidad? Al dejar la práctica comunitaria tradicional debía quedar claro a todos los miembros de la nueva orden cómo tendrían que sostenerla. Sin embargo, esto no siempre fue claro para todos. Hacia la época en que los jesuitas llegaron al Perú, en la metrópoli española, se produjeron debates que deben entenderse como una tensión, singular en la historia de la vida religiosa. En Alcalá se había producido un incidente de no poca repercusión en el espíritu de la aún joven Compañía. Jerónimo Nadal fue delegado por san Ignacio con plenos poderes, para supervisar y realizar cambios, si fuese necesario, en una larga visita a Portugal y España. Habían surgido problemas en algunos colegios, pues las Constituciones aun no promulgadas dejaban sentir un vacío en el gobierno de la institución. Nadal tenía el especial encargo de difundir el modo de proceder de la orden. En este recorrido, el delegado de Ignacio percibió que el rector del Colegio de Alcalá, Francisco de Villanueva, había establecido un régimen de práctica espiritual lejano a lo que las Constituciones ignacianas buscaban legislar para la orden: una oración comunitaria prolongada por una hora, otro tanto en la noche, quince minutos de adoración al Santísimo Sacramento, ayunos dos veces por semana y recortes de las horas de sueño, eran algunas de las novedades que el Colegio de Alcalá se preciaba en seguir. Nadal tuvo que intervenir cortando estos excesos, pues las Constituciones indicaban una hora de oración personal, incluida la liturgia de las Horas de la Virgen y dos exámenes de conciencia al día, hasta cumplir en total una hora, de modo individual. Las costumbres ajenas introducidas en Alcalá y que tenían además el apoyo de personajes ya entonces célebres como Francisco de Borja, fueron difíciles de extirpar. El interés por una oración de mayor extensión refleja la dificultad para comprender la novedad de la espiritualidad ignaciana, y por lo tanto, el conflicto que ocasionaba entender la oración jesuita. Mientras que esta promovía una práctica pautada por la intensidad de la vida apostólica, por otro lado, hábitos ascéticos exagerados, entremezclados con maneras de orar de estilo monástico, fueron apareciendo simultáneamente en diferentes colegios jesuitas y, aunque con diferentes matices, básicamente reflejaban el mismo problema: la complejidad de asimilar la espiritualidad de un carisma que Jerónimo Nadal bautizaba como *contemplación en la acción*.[13]

Es muy probable que las contrariedades para conciliar una vida regular y perseverante en la oración con las demandas por el servicio de las ánimas, aumentasen en el espacio de una misión que, como la peruana, se comprometía a condiciones geográficas que demandaban desplazamientos extensos, dificultando una práctica espiritual de pausas periódicas y regulares. No es pues de extrañar que, hacia mediados del siglo XVII, en pleno apogeo de las misiones en Paraguay, Antonio Ruiz de Montoya llegara a proponer una práctica de oración que estimulaba una técnica espiritual a ser seguida "al Sol del mediodía, en las calles y plazas". El espíritu propio de la Compañía de Jesús, de sus obras, colegios y producción artística e intelectual, solo se entiende desde el Dios concebido en los *Ejercicios Espirituales* que "en cualquier parte está presente y quiere, y te solicita a que le busques, y anda perdido porque tú le halles".[14] El poder de intuir ("ver" con la "vista" sencilla de la mente o del alma, como reza la definición clásica de la contemplación) a través de la naturaleza y la realidad, al Dios creador y redentor, reforzó el rol de la imagen en la contemplación de los jesuitas, yendo a contracorriente de las prácticas espirituales tradicionales de la época (que se sintetizan bajo la noción de recogimiento), que enfatizaban el rechazo a toda imagen mental. Si a esto se agrega el caudal de información humanista que se promovía en los colegios, la búsqueda de Dios se fue tornando en un camino espiritual enriquecido por el poder de las imágenes, conceptuales y figurativas, que dejaron sus rastros en el arte de las iglesias jesuitas.



◀ Fig. 8. San Ignacio despide y envía a la misión a San Francisco Javier. Detalle. Juan Valdés Leal, siglo XVII, Óleo sobre lienzo, ca. 1673-1675.

▲ Fig. 9. San Ignacio de Loyola. Retornando enfermo a España, trabaja valerosamente conduciendo almas hacia la virtud; y su voz de predicador se escuchaba a trecientos pasos en el campo, porque el pueblo con frecuencia no cabía en el templo. *Vita beati, P. Ignatii*.



10



11

▲ Fig. 10. San Francisco de Borja, tercer superior general de los jesuitas, lleva en sus manos un cuadro de la virgen del Populo, patrona de la Compañía, tomado de: Alonso de Barzana (1530-1597), *el Javier de las Indias Occidentales*, Wenceslao Soto S.J. 2018.

▲ Fig. 11. *Por los trabajos de sus miembros crece en América, la religión y la Compañía*. San Francisco de Borja, primer General Jesuita, en *Divo Francisco Borgiae, Duce Gandie Tertio Soc. Gesù Generalia*. Madrid.

▶ Fig. 12. San Francisco de Borja, enviando misioneros a América. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVII. Residencia jesuita contigua al templo de a Compañía de Jesús en la ciudad de Córdoba, Argentina.

Los prolegómenos de la Misión al Perú

Siendo las *Indias* un territorio pintado por la imaginación renacentista como un espacio utópico, la ocupación conquistadora y colonizadora por parte de la península ibérica fue acompañada de un auténtico espíritu evangelizador. Desde muy temprano, sin embargo, sufrió de distorsiones debido a la vinculación que tuvieron las expediciones misioneras con las acciones de los conquistadores. Pese a que en muchos casos las políticas de la Corona trataron de defender a los indígenas, lo cierto es que la distancia entre la teoría y la práctica fue muy grande, ya que la aplicación de las normativas era efectuada por los colonizadores, muchas veces inescrupulosos y con muy poco interés en la salvación de los naturales.

Todo esto ocurrió desde el principio de la ocupación de los territorios americanos. Uno de los pioneros, Bartolomé de las Casas, llegado en 1502 y con veintiocho años de edad a La Española para atender los negocios de su padre, pasó de encomendero a ser un férreo defensor de los indígenas, al percatarse de los abusos cometidos por sus compatriotas españoles. Luego de haberse entrevistado con el rey Carlos V, pudo convencerlo de dar un paso más hacia la promulgación de leyes que favoreciesen la defensa de los indígenas. Bajo la influencia de otro dominico (pues en el proceso de su paulatina conversión hacia la protección de los naturales se había vuelto dominico en 1522), Francisco de Vitoria y su trabajo jurídico sobre el derecho de gentes, influyó en la mente del rey, quien convocó al Consejo de Indias hasta proclamar el 20 de noviembre de 1542 las Leyes Nuevas, que definieron la libertad de los indígenas y prohibieron su esclavitud, además de ponerlos bajo su directa protección. Este cuerpo legal, básico en la relación de la Corona con sus súbditos indígenas, daría pie a una continua legislación, que pondría límites a los abusos de los colonizadores, aunque con estrechas posibilidades de acción.

No fue fácil para aquellos que venían de España entender la pertinencia de la defensa de los indígenas, puesto que las informaciones que llegaban a Europa los describían como autores de emboscadas, asesinatos o resistencias masivas. Noticias que, a su vez, eran utilizadas por aquellos que buscaban aprovecharse de ellos y, de esta forma, mostrarlos como infra–humanos, para justificar su sujeción. Algo de este estereotipo influyó en los jesuitas, ya que las relaciones enviadas por los primeros misioneros llegados a territorio americano no fueron muy auspiciosas.

Los primeros miembros de la Compañía fueron enviados a América gracias a las gestiones del Superior General, Francisco de Borja.[15] La misión, fundada en 1565 y denominada San Agustín, se instaló en la Florida bajo el mando del jesuita Menéndez de Avilés. Sin embargo, en 1572 se le tuvo que poner fin debido a las hostilidades que se desencadenaron entre los colonos españoles y la población aborigen. Las condiciones culturales y numéricas de la Florida distaban de estar a favor de los españoles. De otro lado, aquí vemos los mismos prejuicios que habían actuado sobre los jesuitas en Japón y en China; les costó trabajo entender las diferencias culturales ya que, según ellos, las costumbres occidentales eran la base para afianzar el camino de la fe en el Dios cristiano. Llevar el cabello largo, no vestirse a la usanza occidental o hablar un lenguaje diferente, por ejemplo, distanciaban a estas personas de la humanidad tolerable y aceptable. De igual manera, otras costumbres como la poligamia o el culto a sus dioses, acompañados por rituales y danzas incomprensibles, les hacían pensar que todo ello era una interferencia del diablo, aun y cuando podían reconocer otras aceptables actitudes detectadas entre los indígenas, como la afección de padres a hijos, o el modo cómo se dedicaban a sus labores cotidianas. Todas las costumbres que la moral cristiana juzgaba como



vicios, comenzaron a ser explicadas por la intervención sutil del demonio. Cushner, citando a Berkhofer, afirma que, en esta etapa de la misión jesuita, los nativos tendían a ser juzgados no por lo que tenían, sino por lo que no tenían.[16]

Pese a que un segundo grupo de jesuitas llegó a Florida hacia 1568, la opinión del nuevo superior, Juan Baptista de Segura, fue cada vez más desfavorable, pues notaba cómo los jesuitas se encargaban cada vez mas de los españoles en los fortines, que de los indígenas. Así, el Superior General Francisco de Borja dictaminó que el fruto que se había hecho en todo ese tiempo era muy escaso, por lo que convenía partir a otros lugares.

Hay que tener en cuenta que, en esta primera fase exploratoria, aún no existía el suficiente caudal de experiencia entre los jesuitas como para organizar adecuadamente una misión. Pese a que creían que los indígenas podían alcanzar la salvación y la virtud mediante su propio esfuerzo, lo cierto es que el entrenamiento humanista que habían recibido y que les hacía pensar que su cultura europea era superior, les inclinó hacia la sospecha de la inferioridad intelectual y moral de los nativos. Eso se nota en todas las documentaciones que navegan entre esos dos polos. Francisco de Borja, por ejemplo, lo dice en una de sus instrucciones de 1571 a los misioneros de Florida: “Siempre consideren cuidadosamente la ligereza de estas almas y los estados primitivos de sus mentes. Ellos no serán capaces de soportar el peso que lleva aquí en Europa la gente perfectamente racional, que tiene un mejor conocimiento de Dios Nuestro Señor”.[17]

Es este estado mental el que puebla la racionalidad evangelizadora de los jesuitas al llegar al Perú. El fracaso de la misión de Florida intensificó el modo en que ellos habrían de adaptarse en una región en la que el estado colonial estaba ya mejor asentado, con el precedente de cuatro órdenes religiosas de gran prestigio y que habían iniciado, desde muy temprano, el trabajo de adoctrinamiento de los indígenas. Visto desde fuera, el Perú aparecía como un espacio más civilizado en términos de los jesuitas misioneros, aunque de otro lado se sabía de todos los inconvenientes vividos por una serie de gobernadores y virreyes que habían atravesado dificultades y enfrentamientos ante la emergente aristocracia de encomenderos. Guerras civiles, rebeliones, animadversiones entre los virreyes y la Real Audiencia, eran el pan de cada día en el virreinato peruano. No fue, pues, un territorio fácil de entender por aquellos entusiastas jóvenes misioneros, encandilados con la perspectiva de convertir a “infieles”, e incluso morir a causa de la propagación de su fe.

▼ Fig. 13. Martirio en Elicuria, Chile, diciembre 1612. Los padres Martín de Aranda (hispano–chileno), Horacio de Vechis (senense) y Diego de Montalbán (hispano–mexicano) de la Compañía de Jesús. En defensa de la fe –por orden de Anganomo– fueron traspasados por lanzas, perforados por clavos y por fin decapitados.

▶ Fig. 14. Frontispicio, *Misión a las Indias con Advertencias para los Religiosos de Europa, que la hubieran de emprender, como primero se verá en la historia de un viaje y después en discurso.* Escrita por el jesuita Gerónimo Pallas, 1617-1620. Archivo Histórico de la Compañía de Jesús.

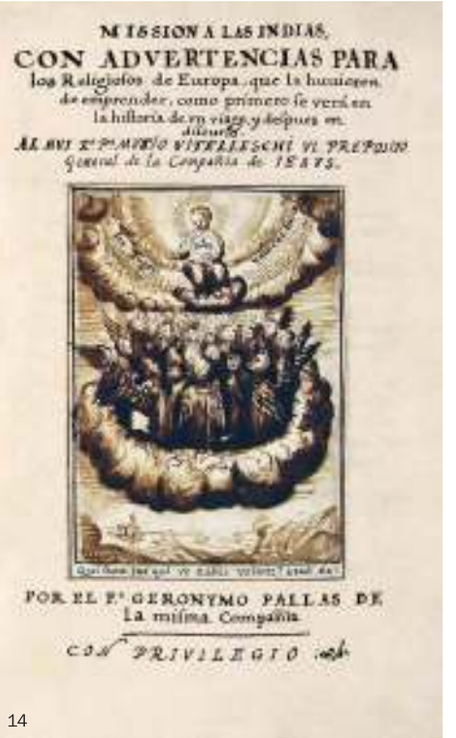
▶ Fig. 15. Frontispicio, *"De procuranda indorum salute"* del jesuita Joseph de Acosta, 1575-1576.

▶ Fig. 16. Detalle, frontispicio *Disputationum Theologicarum in Priman Partem Divi Tomae, Tomus Primus*. Barco con misioneros jesuitas arribando al puerto del Callao. Del jesuita Leonardo Peñafiel, 1663. Archivo Histórico de la Compañía de Jesús.

Por ello es interesante explorar el imaginario de los jóvenes jesuitas que querían entrar en la Compañía en Europa para hacerse misioneros en las Indias. Aliocha Maldavsky ha estudiado las cartas denominadas *indipetae* ("Petición para ir a Indias"), escritas por los jóvenes de Milán, lo cual ayuda a entender este proceso. Los textos que hacían difusión del Nuevo Mundo, como los de José de Acosta (en especial su *De Procuranda Indorum Salute,* un tratado fundamental para entender la misión y su complejidad en aquellos años) retrataban una sociedad en conflicto con los valores de civilidad europeos. Por su parte, la Compañía difundía información mediante las Cartas anuas (informes anuales enviados a Roma) y las llamadas *Cartas de Indias*, que circulaban en los colegios europeos a modo de propaganda misionera. La idea era "conseguir aprobación y apoyo", dice Maldavsky. En el Archivo romano se conservan catorce mil cartas *indipetae*, en las que los jóvenes jesuitas manifiestan su deseo de ser enviados a las Indias. Muchos de ellos, al no lograr su objetivo, seguían escribiendo con el paso de los años; algunos obtenían su envío, otros no. Maldavsky hace hincapié en el hecho de la poca conciencia que existía de los lugares de misión. Por ello la obra de quien llegaría a ser uno de los rectores del Colegio de San Pablo de Lima, Gerónimo Pallas, difundiendo las vicisitudes de ir a América, llaman más la atención. Pallas advertía del exceso de idealización de la misión, poniendo el acento en la necesidad de que las motivaciones de los jóvenes jesuitas fueran más realistas, ya que los textos de propaganda no hacían suficiente u objetiva descripción de los lugares de misión. Para aceptar con total libertad, decía Pallas, debía desearse la misión con espíritu abierto e indiferente y no saber mucho del lugar de destino. El joven jesuita advierte de los peligros de este discernimiento: se debía excluir la aspiración a mejorar el estado de vida y dejar de lado el deseo de abandonar la casa familiar, o la curiosidad por las nuevas tierras, la voluntad de aprovechar las riquezas americanas para ayudar a la familia, o, sobre todo, el deseo de fama por un eventual martirio.[18]

Las cartas *Indipetae* indican que la preferencia era dada a las misiones de las Indias del Extremo Oriente, antes que a las Indias occidentales (América). Pero ese no era todo el


13


MISSION A LAS INDIAS,
CON ADVERTENCIAS PARA
los Religiosos de Europa, que la hubieren
de emprender, como primero se verá en
la historia de un viaje y despues en
discurso.
AL MVY R.^DO PADRE VITELLESCHI VI. PREPOSITO
General de la Compañia de IESVS.
POR EL P.^E GERONYMO PALLAS DE
La misma Compañia.
CON PRIVILEGIO
14


IOSEPHI
À COSTA,
SOCIETATIS
IESV
DE NATVRA NOVI ORBIS
LIBRI DVO.
ET
DE PROMVLGATIONE
EVANGELII APVD
BARBAROS,
siue,
DE PROCVRANDA INDORVM
salute, Libri sex.
COLONIAE AGRIPPINAE,
In officina Birckmannica, Sumptibus Arnoldi Mylij.
cIↃ IↃ XCVI.
Cum gratia & Priuilegio S. Cæs. Maiest.
15

problema. Hubo también resistencias en las florecientes provincias jesuitas europeas a dejar partir a sus jóvenes misioneros a tierras lejanas. En plena búsqueda de misioneros para empezar la expedición al Perú, su futuro primer superior provincial, Jerónimo Ruiz del Portillo, se dirigía al Superior General, Francisco de Borja, quejándose de cómo los provinciales de las diferentes regiones de España elegían jesuitas que no eran los más aptos y "sin mirar que esta misión importa a toda la Compañía".[19]



La expedición estuvo ya lista, luego de algunos vaivenes, con los que serían los primeros ocho jesuitas en llegar al Perú: Jerónimo Ruiz del Portillo, Luis López, Antonio Alvarez, Diego de Bracamonte, Miguel Fuentes, todos ellos sacerdotes. Y los hermanos coadjutores Juan García, Pedro Llobet y Luis de Medina. Para este efecto, Francisco de Borja le dió las instrucciones al jefe de la expedición jesuita, cuyo tenor es un claro ejemplo del modo de proceder de los religiosos. En ellas se mencionan algunos principios de coherencia y prudencia que se mantendrán a lo largo de la labor jesuita en el Perú. Por ejemplo, la necesidad de que antes de ir a muchas partes debían preferir una dedicación profunda en pocos lugares. De otro lado, se estipula la necesidad de que se cuide primero a los ya cristianos para mantenerlos en la fe, procediendo "con prudencia y no abrazando más de lo que puedan apretar; así no tengan por cosa expediente discurrir de una en otras partes para convertir gentes, con las cuales después no puedan tener cuenta, antes vayan ganando poco a poco y fortificando lo ganado". Otro punto importante es algo que siempre tendrán en cuenta: la coordinación con las autoridades locales y la prudencia en no arriesgar la vida inútilmente.[20]

El barco a las Américas zarpó en octubre de 1567; la expedición, luego de permanecer un tiempo en Panamá, llegaría a las costas del Callao el 28 de marzo de 1568 al mando del primer superior provincial, el P. Jerónimo Ruiz del Portillo, natural de Logroño, y a quien Borja describía como un muy buen teólogo y religioso que, habiendo dado de sí grandes muestras de obediencia en todo lo que le había sido encomendado, poseía gran talento para regir; completaba esta descripción diciendo: "Tiene buen talento de predicar".[21]

Luego de pasar múltiples peripecias en el mar, arribaron al puerto del Callao un día jueves, siendo acogidos por los padres dominicos hasta el primero de abril, en que fueron recibidos por el arzobispo Jerónimo de Loayza y los vecinos ilustres de la Ciudad de los Reyes de aquel entonces. Su mudanza a lo que sería su primera misión y propiedad en el Perú, el Colegio Máximo de San Pablo, se realizó con rapidez el día 12 de abril, mediante el traspaso de las casas de D. Juan Cortés "hasta las que fueron del canónigo Agustín Arias, e por la vuelta de la calle toda aquella quadra, sacando las de Diego Porras e del dicho canónigo e las que están junto a ellas, que todas serán un solar". Este llegó a ser el emplazamiento de la



▲ Fig. 17. Patrocinio de la Virgen sobre la orden jesuita. Anónimo limeño. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ubicado en la parte superior de la sacristía.

▶ Fig. 18. Registro de los nombres y cargos del primer grupo de jesuitas que llegaron al Perú. Carta anua 1604.

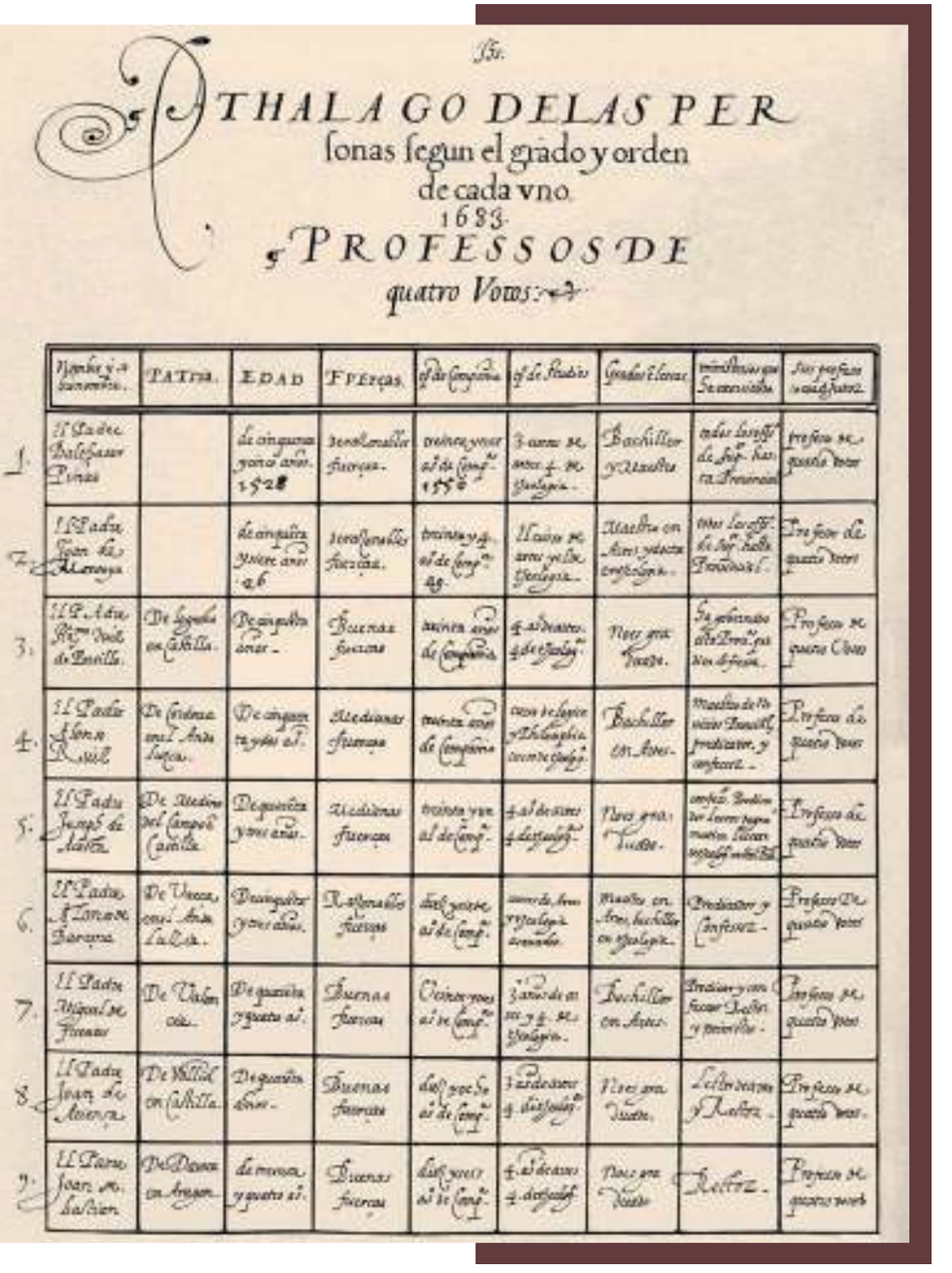
actual iglesia de San Pedro, celebrada por los testigos del documento legal afirmando que sería "mejor parte que otra para los estudiantes e muchachos de doctrina e para la quietud de los religiosos". Otro testigo declaraba que convenía el sitio "por estar en el comedio del pueblo e calles de mucha vecindad, lejos de iglesias e monasterios e sitio sano...". Las casas tasadas fueron un total de diez, y entre ellas las hubo de dos indigenas, uno de ellos de Chachapoyas. Fueron compradas por los religiosos, con ciertas facilidades, siendo ayudados por las limosnas de varios vecinos de la ciudad. Las fuentes de esos años dan cuenta del vigor apostólico de estos primeros jesuitas.[22]

Los inicios de la misión en el Perú

Ruiz del Portillo emprendió, apenas llegado, los nombramientos de este primer grupo. Colocó como Rector del Colegio –puesto bajo la advocación del Apóstol San Pablo–, al P. Diego de Bracamonte, quien enseñaba el catecismo a niños españoles, pero también a los nativos de la tierra. El P. Miguel de Fuentes fue nombrado maestro de novicios, además de encargarse de la clase de gramática, a la que comenzaron a concurrir unos cuarenta niños, hijos de la nobleza criolla. El P. Luis López se ocupó en dar los Ejercicios Espirituales, además de evangelizar a la población esclava.[23] Años después, sería nombrado Rector del Colegio del Cusco.

Al año siguiente, el 8 de noviembre de 1569 llegó al Perú el segundo contingente de jesuitas enviado por san Francisco de Borja, junto al virrey don Francisco de Toledo. En él venía encargado como superior el P. Bartolomé Hernández, quien además se desempeñó como confesor del virrey.[24] Un par de años después, el 27 de abril de 1572, llegó la tercera expedición al Perú, en la que vino quien reemplazaría al P. Ruiz del Portillo en el cargo de Superior, el P. José de Acosta. Hasta entonces se habían ya iniciado las clases básicas de latín y de Artes (filosofía). Con Acosta se implementó la enseñanza de la Teología.[25]

El Colegio de San Pablo fue convirtiéndose en un centro cada vez más reconocido, gracias a los refuerzos llegados desde la metrópoli española. Paralelamente, las expectativas misioneras de ir hacia las "fronteras de la fe" se vieron satisfechas con las llamadas misiones volantes –o itinerantes o temporales–, dirigidas especialmente al fortalecimiento de la conversión de la población indígena. Este fue uno de los grandes desafíos de la flamante misión peruana. Desde su llegada, el virrey Toledo insistió en que los jesuitas debían encargarse de las doctrinas de indígenas. Pese a ello, los jesuitas se resistían a aceptarlas. Aquí parecería haber una contradicción que sólo puede resolverse si nos remitimos a lo que ya hemos avanzado líneas más arriba: el modo de proceder jesuita se encuentra estrechamente relacionado con su carácter misionero, es decir, el desplazarse constantemente y tener una organización que permita a sus miembros estar atentos a irradiar el Evangelio por todas partes. Esto era lo fundamental de la orden. De otro lado, los jesuitas venían al Perú para expandir la fe, sobre todo entre aquellos que eran nuevos en ella. En consecuencia, ¿cómo entender su renuencia a aceptar las doctrinas de indios? La clave está en el modo en que se les entendía. Estas eran agrupaciones de indígenas encomendados a un doctrinero (podía ser laico, clérigo o religioso) que se encargaba, de manera regular, de impartirles catequesis y asegurar su fidelidad a la fe cristiana. La costumbre se remonta hacia los inicios de la ocupación hispana de ultramar, gracias a la concesión del papado a la Corona española (antes lo había hecho a la portuguesa) de la responsabilidad de evangelizar en sus colonias. Poco a poco, el Estado español fue tomando cada vez más injerencia en materia religiosa y en las decisiones de las autoridades eclesiásticas. Parte de las atribuciones consistía en la potestad de los virreyes de nombrar individuos para el trabajo catequético. Se comprende mejor, entonces, la preocupación de Toledo al llegar al Perú y ser informado de que había vastas regiones en las que el trabajo de adoctrinamiento en la fe era llevado de manera deficiente y que, por lo tanto, debía buscarse en los jesuitas el remedio a este mal.



151.

THALAGO DELAS PER
sonas segun el grado y orden
de cada vno
1683.
PROFESSOS DE
quatro Votos.

	Nombres y apellidos.	PATRIA.	EDAD	FUERÇAS.	Of de Compañia	Of de Estudio	Grados Honores	Ministerios que se exercitaba	Sus professiones y adelantamientos
1.	El Padre Balthasar Pinas		de cinquenta y seis años. 1528	Robustas fuerças.	treinta y seis años de Compañia 1556	3 años se, años y se. Theologia.	Bachiller y Maestro	todos los officios de Sup. hasta Provincial	professo se, quatro votos
2.	El Padre Iuan de Atienza		de cinquenta y siete años. 26	Robustas fuerças.	treinta y q. de Compañia 49.	Nueve se, años y siete Theologia.	Maestro en Artes y siete Theologia.	todos los officios de Sup. hasta Provincial	Professo de quatro votos
3.	El P. Adu. Rector Pedro de Bonilla.	De Segovia en Castilla.	De cuarenta años.	Buenas fuerças	treinta años de Compañia	4. años de estudio. 4. de Theologia	Nueve años Maestro.	Se gobernado siete Provincias, sin Vice Provincial	Professo se, quatro Votos
4.	El Padre Alonso Ruiz	De Sevilla en el Arzobispado.	De cinquenta y ocho años.	Medianas fuerças	quarenta años de Compañia	casos de Theologia y Theologia, cinco de Theologia.	Bachiller en Artes.	Maestro de Novicios, Provincial, y confessor.	Professo de quatro votos
5.	El Padre Iuanes de Atienza	De Medina del Campo en Castilla.	De quarenta y nueve años.	Medianas fuerças	treinta y un años de Compañia.	4. años de estudio. 4. de Theologia.	Nueve años Maestro.	confessor. Predicador, Vice Provincial, Rector, Maestro de Novicios.	Professo de quatro votos
6.	El Padre Alonso Barzana	De Utrera, cerca de Sevilla.	De cinquenta y cinco años.	Robustas fuerças	diez y seis años de Compañia.	cinco de Artes y Theologia.	Maestro en Artes, Bachiller en Theologia.	Predicador y Confessor.	Professo de quatro votos
7.	El Padre Miguel de Fiteau	De Valencia.	De quarenta y quatro años.	Buenas fuerças	Diez y seis años de Compañia.	3 años de estudio y 4. de Theologia.	Bachiller en Artes.	Predicador y cinco años Rector y Provincial.	Professo de quatro votos
8.	El Padre Iuan de Atienza	De Medina del Campo en Castilla.	De quarenta años.	Buenas fuerças	diez y seis años de Compañia.	3 años de estudio y 4. de Theologia.	Nueve años Maestro.	Rector y Provincial.	Professo de quatro votos.
9.	El Padre Iuan de Sebastian	De Daroca en Aragon.	de treinta y quatro años.	Buenas fuerças	diez y seis años de Compañia.	4. años de estudio y 4. de Theologia.	Nueve años Maestro	Rector.	Professo de quatro votos

Pero hablar de doctrina implicaba algo que no era lo propio de los jesuitas: asentarse en un lugar sin posibilidad de movilidad; a esto se sumaba la dificultad de no contar con una estructura organizativa suficiente como para asegurar la eficacia de la tarea catequética. Las tensiones aumentaban si





▲ Fig. 19. Jerónimo Ruiz del Portillo, primer provincial Jesuita del Perú y primer Rector del Colegio Máximo de San Pablo. En, *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú. Tomo II, Relaciones de Colegios y misiones*, F. Mateos S.J.

▲ Fig. 20. Virrey Francisco de Toledo. 1569.

se toma en cuenta la estrecha relación de Toledo con el Superior General, Francisco de Borja, a quien, en sus frecuentes intercambios epistolares, manifiesta su desconcierto, no solo en materia de su solicitud de jesuitas para las doctrinas, sino en relación a su propia dirección espiritual.[26] En una de sus cartas le dice que es el mismo rey quien "nos encarga y manda que se haga con ella –la Compañía– lo que con las otras Religiones, teniéndola por más propia para las doctrinas y conversión de estos naturales que a otra ninguna. Toledo ruega el entendimiento entre el rey y el General, para que "se conformen, declaren y resuelvan en este punto, pues de él pende el estar y arraigarse acá la Compañía o no". La posición del virrey manifiesta una profunda incomprensión del modo de proceder jesuita, pues para él, que no aceptasen las doctrinas, implicaba que no tenían razón de estar en el Perú.[27] Los religiosos mantienen su posición, insistiendo que ello no era lo propio de su instituto, ante lo cual el rey parece conceder a Toledo lo que él pide, al afirmar "que por la bulla de Adriano lo pueden hacer (tomar a su cargo doctrinas) ellos como los demás religiosos".[28] Para esos momentos los jesuitas aún están afincados en ciudades, lo que lleva a Toledo a advertir del peligro de incrementarse un estereotipo: "...de las religiones y legos será murmurado de ambición, como de gente que no quiere salir de la ciudades, si juntamente no les viesen tomar el trabajo en las punas y desiertos, como a las demás Religiones".[29]

Estas desavenencias no son gratuitas. Nos dan cuenta de la dificultad de entender el estilo jesuita y además cómo para ellos fue necesario un tiempo de exploración del territorio, mediante el cual era imperativo percibir qué tipo de organización se requería, en la búsqueda de eficiencia en su trabajo apostólico. Desde la perspectiva del virrey, los jesuitas se resistían a aceptar la argucias del Regio Patronato, y de él como su representante. Ambos bandos de la polémica, virrey y jesuitas, recurren a todas las argucias legales para reforzar sus posiciones. Esto, además, se fue dando a la par que la política de reorganización toledana, en la que el establecimiento de las reducciones indígenas era fundamental para afianzar el sistema colonial.

Lo cierto es que, apenas transcurrido un par de años de la llegada de Toledo, éste pasó de una gran cercanía a los jesuitas a ser su más férreo opositor. Al momento de intentar estos últimos fundar casas en Potosí y en Arequipa, el virrey se empeñó en cerrarlas y sacarlos de dichas regiones. Para entonces ya se encontraba persuadido de que los religiosos buscaban vivir entre españoles, y no dedicarse a la población aborigen. El trasfondo es, empero, político: Toledo insistía en tener el poder de decisión de las actividades de los jesuitas, mientras que éstos defendían sus fueros, porque en ellos sustentaban el sentido de su propia institución y, como ya hemos indicado, les daba la posibilidad de desplazarse con libertad y sin estar sujetos a imposiciones externas.

¿Qué tan cierto es el estereotipo lanzado por Toledo de que los jesuitas no querían dedicarse al trabajo con los indios? ¿Por qué él llegó a pensar así? El hecho de que los jesuitas estuviesen afincados a solo dos a tres años de su llegada en ciudades, no quería decir que no se encontrasen discerniendo cómo dedicarse de una manera más eficaz a la población aborigen. Creo que algo que no se ha analizado con detenimiento en la historia de los jesuitas en el Perú es precisamente cómo ellos se encontraron frente a un territorio inusitado y desconcertante a nivel geográfico. Acostumbrados como lo estaban en Europa a un territorio plano y con caminos organizados, el cambio a una topografía dominada por los Andes, abruptos e intrincados, les hizo caer en la cuenta de que el hábito de salir periódicamente hacia sus misiones itinerantes implicaría otro manejo del tiempo y del espacio. ¿Qué significaba asentarse en un solo lugar, sometidos a un ritmo que ni siquiera tendría

la pausa y regularidad temporal que daban los colegios? Algunos de ellos, como el P. Luis López, temía "los muchos peligros que ay y facilidad de las mugeres y libertad de la tierra". Y agrega: "Por ninguna vía conviene admitir estas doctrinas si no es adonde aya collegio entero".[30] Más allá de fantasmas inesperados en el Nuevo Mundo, se encuentra la vinculación entre colegio y misión evangelizadora que no podemos dejar de lado.

Pero una cosa era temer la ruptura con un carisma móvil, pero a la vez regulado por la vida en los colegios, y otra era suponer una desmotivación por el trabajo con las poblaciones aborígenes. A sólo unos meses de su llegada a Lima, en 1569, los jesuitas ya habían organizado misiones; de manera especial aceptaron temprana y temporalmente la doctrina de indios de Huarochirí, formada por setentaisiete pueblos –llamados entonces parcialidades–, y en donde se darían cuenta de las dificultades de la geografía. Es aquí donde el gran misionero Alonso Barzana, de una entrega y pericia lingüística poco comunes, junto al P. Hernán Sánchez, se emplearía en el apostolado indígena junto a cuatro jóvenes jesuitas –entre los cuales iba Blas Valera– al mando del P. Diego de Bracamonte. Poco tiempo después, a inicios de 1570, ingresaron a trabajar y a vivir en la doctrina de indios en Lima, en un lugar recientemente cercado por decisión de las autoridades, "para que los indios que estaban desparramados y los advenedizos se congregasen"[31] y en el que luego emplazarían su noviciado. Esto significa que, desde su formación inicial, los jesuitas tenían que trabajar codo a codo con los indígenas.[32] Es claro, pues, que no había ninguna intención de rechazo a esta misión. Lo que estaba en juego para los hijos de Ignacio en esta época era la necesidad de organizar del mejor modo su misión, en esa dupla Colegio–Misiones que los caracterizaba y que pasaremos a reseñar.



▲ Fig. 21. La Virgen María con el niño Jesús en brazos es contemplada y venerada por dos piadosos nativos, que oran en latín. *Historica relacion del reyno de Chile, y delas missiones, y ministerios que exercita en él la Compañia de Iesus*. Ovalle Alonso, 1601-1651.

De la adaptación a la expansión

El Colegio Máximo de San Pablo fue el lugar desde el que los jesuitas comenzaron sus exploraciones del territorio peruano. Desde allí se organizaron continuas misiones, que fueron configurando los futuros emplazamientos misioneros y que, a su vez, llegarían a ser colegios. Desde su arribo al Callao hasta fines del siglo XVI, el firme paso abierto por dichas misiones itinerantes llevó a una expansión que fue a la par que el incremento de



miembros de la orden, gracias al trabajo de los "procuradores", funcionarios jesuitas encargados, entre otras cosas, de dirigirse a Europa para fomentar la venida de misioneros. Hacia 1583 el Colegio de Lima ya contaba con sesentaidós jesuitas viviendo en él. Los demás religiosos llegados de la metrópoli fueron dejando su huella en los Colegios de Arequipa, Potosí, La Paz. En esa misma época, aproximadamente, los jesuitas fueron dándose una más precisa idea del lugar en el que estaban. Les llevó un tiempo adaptar su manera de vivir la vida religiosa en medio de otra realidad, diferente de la de Europa. Aunque la documentación no expresa de forma explícita cómo se hace este proceso de acomodación (el término que usan los documentos de la época es el de *accommodatio*), lo cierto es que se trata de una adaptación de la espiritualidad ignaciana a la "praxis misionera" con los nativos. Aunque algunos creían que debía seguirse el modo de proceder de acuerdo a Europa, otros pensaban que ello era casi imposible, ya que la tarea de salvar las almas de los indios les resultaba muy difícil de codificar. A esto se suma la dificultad de encontrar recursos económicos suficientes para llevar a cabo sus desplazamientos.

Al principio, pensando aplicar el modelo europeo, pudieron afrontar el trabajo en algunas localidades urbanas. Pero la documentación llega a probar que, para el trabajo con la población aborigen, hubo poco apoyo por parte de benefactores. Es claro que el estado de los colegios de caciques, tanto el de Lima como el del Cusco (fundados solo en 1621, aunque planificados desde mucho antes), no siempre fue el mejor, pues la renta de la Corona no era suficiente, y las becas eran generalmente obtenidas para los colegios de criollos. Consecuentemente, los jesuitas locales se agobiaban con actividades económicas para ayudar al incremento de sus alicaídas arcas. No sorprende que, en las cartas de la época, encontremos las quejas de autoridades jesuitas en Roma, escandalizadas por constatar que los superiores de ultramar se encontraban más inclinados a los oficios administrativos que al cuidado de las almas de sus súbditos.[33] Si bien la gestión económica estaba estrictamente supervisada en Roma, en las misiones del Perú la sostenibilidad llegó a ser un tema de conflicto, ya que los recursos eran mucho más difíciles de encontrar que en Europa, y los jesuitas debían imaginar formas creativas de financiación para ayudar a la subsistencia de sus misiones y

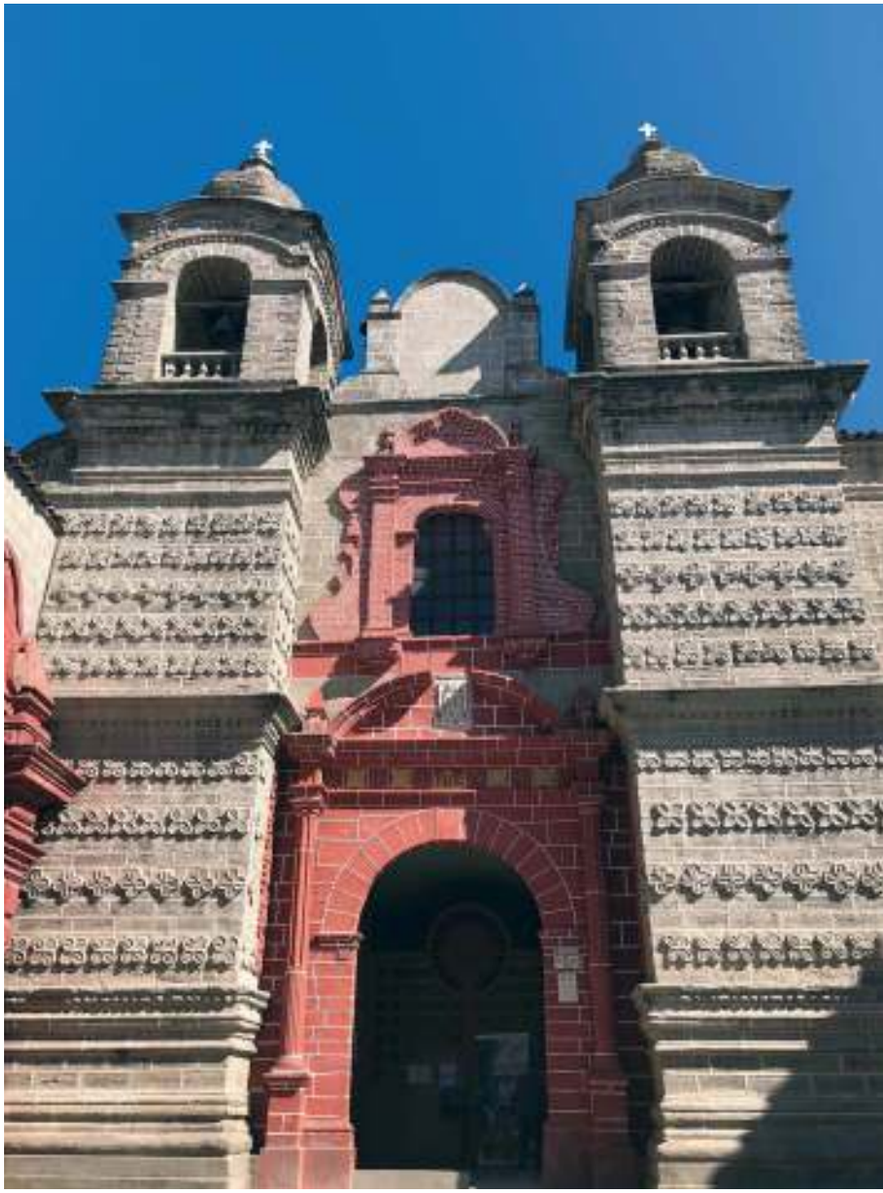
de los misioneros. El provincial Piñas, por ejemplo, buscaba solucionar la dificultad de los pocos recursos recibidos de la Corona en Juli mediante la crianza de reses, para solventar los gastos de los Colegios de Arequipa y de La Paz. Si bien ello les parecía necesario a los jesuitas del Perú, sin embargo, desde el punto de vista de Roma, implicaba un riesgo para la imagen pública de los sacerdotes, quienes podían aparecer como comerciantes, sembrando la desconfianza entre los indigenas, y dando lugar a murmuraciones entre aquellos españoles para quienes la presencia de los jesuitas era una amenaza. Años después, los misioneros ignacianos insistían en ayudar a los indígenas, pues, para estos últimos, las labores en las minas de Potosí significaban cargas tributarias y penurias económicas; era comprensible que, ante esta situación, los jesuitas considerasen una obligación moral invertir sus quehaceres en "cosas temporales".[34]

La sostenibilidad de la misión jesuita en el Perú, junto al crecimiento de un modelo económico, permitieron la expansión de su trabajo evangelizador. Desde el Colegio de San Pablo, partieron las fecundas expediciones que llevaron el espectro de la ocupación jesuita hacia casi todo el territorio de América del sur. En fecha tan temprana como enero del año 1570, es decir, antes de pasar dos años de su llegada, el P. Sebastián Amador relataba cómo muchos colonizadores iban llegando al Colegio de Lima para pedir consejo espiritual, desde remotas partes del territorio peruano de aquel entonces. Los lugares indicados en dicha carta son: Rio de la Plata, Chile, Cusco, Charcas, Potosí, Tucumán, Quito, "que son las principales provincias en este Reino".[35] Esta inicial descripción geográfica revela lo que será la expansión de la ruta jesuita en esa extensa comarca que vería nacer en los años siguientes prósperas misiones.

El proceso era el siguiente: siguiendo las recomendaciones de las Constituciones de la orden, "quando se pudisese, sería bien que no fuese uno solo [jesuita], sino dos a lo menos", para asegurar la eficacia de la labor.[36] Enviadas por el superior provincial, estas pequeñas expediciones partieron inicialmente hacia el sur, en la costa y en la sierra, de manera más o menos continua. Francisco de Borja da una idea del procedimiento a seguir en la fundación de los emplazamientos: antes de dar por fundado un colegio, "al principio conviene enviar por modo de missión algunos nuestros, y vista la disposición que hay, se podrá enviar alguna gente hecha y otra que se vaya haciendo".[37] Luego de un período "experimental", dado por continuas misiones temporales, establecían una residencia que, al no percibir rentas, vivía de la limosna y de la ayuda de benefactores. Cuando alguno de éstos, interesado en financiar un asentamiento permanente de los jesuitas, les ofrecía una dote o, en testamento, una fundación –muchas veces solventada por propiedades o haciendas– de inmediato se la asociaba con la creación de un colegio, el cual luego serviría para replicar el proceso expansivo de la misión jesuita. Este tipo

◀ Fig. 22. *Catálogo general de las cosas, y personas de la Provincia del Perú*, 1605. El documento presenta una breve descripción de las posesiones y colegios de la Compañía de Jesús. Carta anua de 1605.

▼ Fig. 23. Iglesia de la Merced. Antigua capilla del Colegio jesuita de Huamanga, construida en 1550. Testigo de la misión educativa que ejerció la Compañía de Jesús en la sierra, el templo fue construido con piedra gris y caliza, tiene relieves y esculturas hechos de piedra.




IHS

de dinámica siguió durante todo el tiempo en que la Compañía estuvo presente en el Perú, hasta su expulsión en 1767.

De este modo, el primer colegio, luego de ser fundado el de Lima, fue el del Cusco. Emprendiendo el camino a la ciudad imperial incaica, el provincial Jerónimo Ruiz del Portillo afirmaba, a su paso por la ciudad de Huamanga, que allí podía hacerse mucho fruto; casi al mismo tiempo, otros tres jesuitas iban explorando la región de Ica.[38] En 1574 se fue ampliando la exploración hacia el sur andino, dando cuenta de ella el mismo Ruiz del Portillo en su Carta anua de 1575, en la que refiere misiones llevadas a cabo en Arequipa, La Paz, Chuquisaca y Potosí. En La Paz se había avanzado lo suficiente con el aporte de benefactores para la consecuente fundación de un colegio. En la misiva queda claro el procedimiento misionero jesuita: "Tengo por importante la fundación de aquel colegio, porque, conforme a la relación que el Padre me ha dado, es allí el mejor asiento para hacer fruto en los naturales, y también se puede enviar en misiones a lo de más arriba, que es Potosí y la ciudad de la Plata (Chuquisaca)".[39] En este mismo período se expande la misión hacia el norte: Guayaquil, Cuenca, Loja y Piura. Esta última llevó un tiempo nada desdeñable de siete meses.[40]

Con el transcurso del tiempo, los jesuitas en el Perú fueron perfilando un pausado pero firme avance en la organización de sus misiones. Sólo en 1576, en la reunión que congrega a todos sus miembros periódicamente que se denomina "Congregación provincial", y que tuvo lugar en el Cusco, aceptaron de manera oficial la gestión de la doctrina de Juli. Con ello quedaba claro que su renuencia inicial a aceptar doctrinas no había sido para nada un rechazo a la misión entre indígenas, sino una prudente actitud por discernir adecuadamente el curso de su labor apostólica. Pasado un primer momento en el que ellos exploraron el territorio y sacaron conclusiones más objetivas para lograr un equilibrio entre sus posibilidades y los desafíos de la misión, aceptaron vivir de manera fija, no ya en un colegio, sino en lo que se denominaría *residencia,* cuyo carácter inicial, habiendo sido solo temporal, pasó a entenderse como permanente –no solo en Juli, sino también años después en Paraguay–. La aceptación oficial de la doctrina de Juli significa un punto de inflexión, tanto en la organización de las misiones en la región peruana cuanto en la autopercepción de los mismos jesuitas. ¿Cómo no oír el eco de este giro cuando su segundo superior, Diego Martínez, señala que *"este exercicio de doctrina es exercicio apostólico y propio de los professos de la Compañía*?".[41]

Una más depurada organización de las misiones se estaba afianzando ya para entonces y, bajo el generalato del P. Aquaviva con su carta *De Modo instituendarum missionum* de 1599, terminó de oficializarse. En dicho documento se reglamentó la institución de "residencias temporales", sin otro propósito que el de servir a una misión. En el Perú, como ya hemos visto, se había dado en la práctica ese giro en la interpretación de la misión. La evangelización de los indígenas se fue entendiendo cada vez más como una labor apostólica que requería, en algunos casos, una cercanía más continua. En consecuencia, se fue legitimando la posibilidad de pensar la vida religiosa en medio de una intensa actividad apostólica, exenta de la regularidad o de la vinculación a un colegio.

Las residencias permanentes de índole misional fueron, sin embargo, una excepción, pues por lo general siguieron teniendo un carácter temporal, ya que iban preparando el terreno para la fundación de futuros colegios. Por ejemplo, en 1627 los jesuitas tenían una residencia en Pisco, que luego dio lugar a uno de ellos.[42] En algunos casos, los documentos confunden los términos de "residencia" o "misión", el matiz diferencial no siempre está muy claro. Este es el caso de Pisco, al que, en una Carta anua anterior, de 1625, se le



◀ Fig. 24. Retablo con relieves de ángeles y monograma de Jesús. Bernardo Bitti. Circa 1586-1592. Capilla de Challapampa, Juli, Puno.

▲ Fig. 25. Reverendo P. Claudio Aquaviva, napolitano, General de la orden, electo el 19 de febrero de 1581, hasta su muerte el 31 de enero de 1613. Durante su gobierno se dan las pautas para la organización de las misiones.



▲ Fig. 26. Mapa de las misiones jesuitas en la Provincia del Perú. Siglo XVI. *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*. F. Mateo S.J.

▶ Figs. 27 y 28. Artículos litúrgicos portátiles para la administración de los sacramentos: vinajeras, porta–viático, crismera, óleo para el bautismo. Colegio de la Inmaculada, jesuitas, Lima.

menciona como "misión", para, luego, un par de años después, recordar que... "al pueblo de Pisco donde tenía *residencia* la Compañía, hoy tiene ya fundado colegio con licencia de su magestad, hicieron misión ahora dos años el P. Miguel de Villanueva y el P. Francisco de los Olivos...".[43] Lo que podemos decir, pese a estas ambigüedades de los documentos, es que la identidad de la residencia o misión arraigan en su carácter relativamente temporal, o en una dedicación apostólica ubicada en espacios de las fronteras de la fe.

De esta manera podemos entender mejor el modo en que los jesuitas planificaron y organizaron su misión en el Perú. Lo fundamental para ellos era el espacio denominado colegio. A la vez que un lugar de formación de los suyos y de la población urbana criolla o mestiza, significaba la posibilidad de generar una rentabilidad suficiente como para sostener sus misiones temporales. Pero además, era un espacio de reunión, descanso y de prácticas espirituales fundamentales para el buen equilibrio de los misioneros. El colegio jesuita era el símbolo de la regularidad y orden que no existían necesariamente en las misiones, debido a la precariedad o intensidad de la labor pastoral. Los colegios, además, se desarrollaron como centros de operaciones de las misiones en las regiones en que se encontraban ("centros neurálgicos" los denomina Pedro Guibovich en este mismo volumen). La irradiación misionera de los colegios fue, a su vez, permitiendo su reproducción y, en consecuencia, la ampliación de la labor evangelizadora.

La eficacia de esta organización no puede desligarse de la constante preocupación por la sostenibilidad financiera que asegurase no sólo el funcionamiento de los colegios, sino el buen servicio dado en las misiones temporales, génesis y motor de la expansión de la presencia jesuita. Por ello no puede dejarse de lado el rol de las haciendas, trabajado inicialmente por el historiador Pablo Macera y hace algunos años por Manuel Marzal S.J. y Sandra Negro.[44] Los catálogos jesuitas de los siglos XVII y XVIII dan cuenta de las dificultades del Colegio de San Pablo que, pese a tener un importante ingreso para sostenerse, no le era suficiente. Las haciendas que le daban sustento, –Illimo, Nazca o San Juan Grande (Surco)– no se dieron abasto para sostener a ciento cincuenta individuos, cuyos gastos se

vieron incrementados durante la coyuntura de terremotos de la década de 1680.[45] Una situación similar se percibe en el conjunto de la misión peruana, pues los jesuitas, por otro lado, nunca dejaron de invertir en personal para las misiones itinerantes que eran, por definición, lo propio de su Instituto.

La evangelización y los desafíos lingüísticos

Parte de las desdichas de las primeras oleadas de la evangelización en el Perú se debían a la carencia de profundidad en el conocimiento de las lenguas por parte de los doctrineros. Los jesuitas, en cambio, formados en la escuela humanista de la retórica y gramática bajo el modelo pedagógico parisino, habían asumido la importancia de la conversación, el diálogo y la persuasión como algo sustancial en la labor de propagación de la palabra de Dios. Es comprensible que la estricta formación gramatical que habían recibido, se volcase en sus actividades pastorales.

La aceptación de la doctrina de Juli, en el corazón de los Andes y en el cruce de caminos de las más importantes lenguas aborígenes del Perú prehispánico, el quechua y el aymara, se dio junto al crecimiento de la estructura organizativa jesuita en el Perú, a su vez acompañada por una creciente demanda de su servicio en distintas regiones. Igualmente consolidó la relación que los jesuitas tenían con las lenguas nativas en su labor misionera. En Juli, los jesuitas adaptaron la doctrina de indígenas a un modelo análogo al de sus colegios, solo que enfocado en el aprendizaje de las lenguas nativas. Los misioneros pasaban por allí periódicamente, entrenándose en el aprendizaje de las lenguas aborígenes.

Importa recordar que la Corona española ya era consciente del vacío que había en el trabajo catequético. En la Real Cédula (cartas patentes emitidas por el Consejo de Indias y firmadas por el rey de España) del 19 de setiembre de 1580, se reafirmó que la ordenación sacerdotal solo debía ser dada a los misioneros que conocieran la lengua de los indígenas.[46] Al mismo tiempo, los jesuitas fueron afirmándose en la conciencia de la urgencia de mejorar el trabajo lingüístico en materia apostólica. Sabedores de las ineficiencias de las misiones que les antecedieron, se abocaron a cubrir los vacíos existentes durante su participación en el Tercer Concilio de Lima de 1582, dando pie al perfeccionamiento de las traducciones en catecismos mejor elaborados.


27

El historiador Juan Carlos Estenssoro ha revelado la existencia de catecismos antes de la depuración y legitimación realizada por el III Concilio limense. Según este autor, el corpus de textos debió ser más importante que lo que ha llegado hasta nosotros: la *Instrucción que se ha tener en la Doctrina de los Naturales* de 1545, del arzobispo de Lima Jerónimo Loayza; la *Plática para todos los indios* que se encuentra al final de la *Grammatica* o *Arte de la lengua general*, del fraile dominico Domingo de Santo Tomás (Valladolid, 1560), considerado como el texto catequético más antiguo de la lengua quechua. Por último, la *Confesión general para los indios*, texto bilingüe, al interior del *Lexicón,* también de Fr. Domingo de Santo Tomás. Estos textos son cruciales para entender el proceso de adaptación de la doctrina cristiana a la lengua quechua.[47]


28

El virrey Toledo, a poco de su llegada, había mandado rescatar los catecismos manuscritos que hasta entonces usaban los doctrineros. La intención de poner orden en las labores doctrinales fue en paralelo a la búsqueda de la homogeneización en la transmisión de la fe a través de un solo catecismo. La idea de



ordenar el proceso de evangelización fue la que daría como resultado la convocatoria del III Concilio, con el fin de resolver esta situación e integrar en la nueva cristiandad colonial a la población indígena de un modo más coherente. Los jesuitas, aunque sus nombres no aparezcan de manera explícita, estuvieron presentes en este proceso.[48] De un total de ciento diecinueve decretos, trentaiseis fueron dedicados a la población aborigen;[49] en él se decidieron las grandes líneas de apoyo para el trabajo de los misioneros. Siguiendo el modelo del Concilio de Trento, se promovió la edición de dos versiones del catecismo, uno extenso y otro abreviado. Lo más importante es que fue escrito en tres lenguas: el español, el quechua y el aymara. La impresión fue hecha en 1584 en la imprenta del italiano Antonio Ricardo quien, venido de México, se instaló en el Colegio Máximo de San Pablo por orden del Concilio.[50] No podemos dejar de pensar que el modelo "trilingüe", propio del estudio gramatical de las universidades jesuitas (quienes además habían impulsado en Europa el estudio de lenguas vernáculas como el árabe o el turco), pudo influir en la estructura pedagógica del texto.[51]

Es indudable el impacto que tuvo el III Concilio de Lima en el avance del trabajo lingüístico en el Perú de fines del siglo XVI y durante el XVII. Otros textos propiciados por el Concilio, y que ayudaron a profundizar el trabajo con la población indígena, fueron el *Confesionario para curas de indios*, impreso en 1585 también por Antonio Ricardo, y el *Tercero Catecismo y Exposición de la Doctrina Cristiana por Sermones,* treintaiún sermones que, siguiendo la tradición homilética de la Iglesia, fue una herramienta indispensable para el trabajo de los curas doctrineros. Raúl Porras Barrenechea señalaba cómo el Colegio Maximo de San Pablo llegó a convertirse, en los momentos en que se celebraba el Concilio, en un centro de investigación y de discusión sobre las lenguas nativas. Al decir de este insigne autor: "parecía un moderno Congreso de Americanistas, poseído de celo etnográfico".[52]

Cabe resaltar que el incentivo institucional para el aprendizaje de las lenguas nativas se corresponde con un pedido, realizado casi al mismo tiempo que la tercera congregación provincial jesuita (Lima, 1582), que solicitó al Superior General que invitara a los superiores provinciales a exhortar a todos los miembros de la orden para que se implicasen más en el trabajo de lenguas. Si bien el provincial Atienza respondió positivamente a esta solicitud, lo cierto es que, unos años más tarde, en la congregación provincial de 1594, él mismo llegó más lejos, proponiendo que para asumir altas responsabilidades debía tenerse un buen conocimiento de la lengua nativa. En otras palabras, el llamado "cuarto voto" (que se confería a quienes tenían competencias más aptas para la misión con total disponibilidad y, en consecuencia, eran considerados como los más preparados para los puestos de gobierno) buscaba vincularse a la obligación del manejo de lenguas. El General Aquaviva propuso entonces dos posibilidades "...o el aprendizaje se podía llevar a cabo después de asumir el cargo, para darle ánimo a los otros religiosos, o el criterio del conocimiento de la lengua era decisivo para elegir a un superior".[53]

En este proceso de aprendizaje y producción lingüística de los jesuitas, pese a que pudo haber desinterés en algunos, debe destacarse el esfuerzo institucional de muchos otros misioneros, quienes llegaron a ser célebres en el manejo de las lenguas originarias. Uno de ellos, quizá insuficientemente valorado por la historiografía local, fue el P. Alonso de Barzana, audaz misionero de quien se decía, hablaba once lenguas nativas (quechua, aymara, kaka, tonocote, toba, guaraní, natija, quiroquiní, puquina, abipónica, quiranqui). En una de sus cartas, menciona conocer además el idioma de la provincia de los Calchaquíes, llamado diaguita–guaraní,[54]


GRAMATICA Y
ARTE NVEVA DEL
LENGVA GENERAL DE TODO E
Peru, llamada lengua Quichua, o
lengua del Inca.
AÑADIDA Y CVMPLIDA EN TODO LO QV
COMPVESTA POR EL PADRE DIEGO GONC
IHS
Impressa en la Ciudad de los Reyes del Peru por
Francisco del Canto impressor.
Año. M. DC. VII.
30


CATECISMO
EN LA LENGVA
ESPANOLA,
Y AYMARA DEL PIRV.
Ordenado por autoridad del Concilio Prouincial de Lima, y impresso en la dicha ciudad el año de 1583.
IHS
CON PREVILEGIO.
En Seuilla, por Bartolome Gomez.
Año de 1604.
31

◀ Fig. 29. Milagro del Macate. Óleo sobre lienzo. Anónimo limeño, siglo XVIII. Santo Toribio de Mogrovejo hace brotar agua. Se observa, junto a su comitiva, a un indígena.

▲ Fig. 30. Frontispicio, *Gramática y Arte nueva de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o lengua del inca*. Diego Gonzalez Holguín S.J. 1607.

▲ Fig. 31. Portada, *Catecismo en la Lengua Española, y Aymara del Piru*. Impresa por Autoridad del III Concilio Provincial de Lima. 1604.

cuyo uso se habría extendido hasta el Chile actual. Barzana llegó a dominar la lengua quechua de tal manera y en tan poco tiempo, que luego de dar el primer sermón en la ceremonia de posesión de los jesuitas en el Cercado de indios, la asamblea quedó atónita por su destreza en el manejo de la lengua.[55]

Barzana no fue el único en destacar; en el tiempo que él se dedicó a su exhaustiva labor pastoral, aún no existían las condiciones organizacionales que permitían la sistematización del conocimiento de lenguas. Eso llegaría, cuando el Colegio de San Pablo pudo incorporar una cátedra de quechua en sus cursos, como luego se hizo en el Colegio del Cusco. Tiempo después, los Colegios de Potosí y Chuquisaca harían lo mismo con el aymara.[56] Estos avances hicieron factible que a comienzos del siglo XVII se iniciara una política editorial cada vez más fluida, permitiendo que se multiplicasen los jesuitas diestros en las lenguas nativas. Es el caso de Diego González Holguín, autor de la *Gramática* (1607) y el *Arte y Vocabulario* (1608). Hacia 1603 ya había aparecido el *Arte de la lengua quechua y aymara* de Diego Torres Rubio, quien agregaría a este trabajo un *Arte de la lengua aymara y un breve vocabulario,* publicados en Lima en 1616. Años después, en 1627, publicó un *Arte de la lengua guaraní.* Debe sumarse a este trabajo, hecho casi de manera simultánea, el de Ludovico Bertonio, con el *Arte y Grammatica muy copiosa de la Lengua Aymara*, publicado en Roma en 1603. Una nueva edición fue hecha en 1612 bajo el nombre de *Arte de la Lengua Aymara con una Silva de Phrases de la misma lengua y declaración en Romance*. El mismo año se imprime la más conocida de todas, el *Vocabulario de la Lengua Aymara.* Pero el trabajo de Bertonio fue quizá más allá de los anteriores, pues editó dos libros de índole pastoral: el *Libro de la Vida y Milagros de Nuestro Señor Iesu Christo en dos Lenguas, Aymara y Romance* (1612) y un *Confesionario* también bilingue, en aymara y español, con una "instrucción" sobre los siete sacramentos (1612). Cabe resaltar que Gonzalez Holguín y Bertonio llegaron juntos, como novicios, en 1581 al Perú. Junto a Torres Rubio, quien había llegado un par de años antes, compartieron el mismo ímpetu por la salvación de las almas de los aborígenes. Gonzalez Holguín fue rector del Colegio de Chuquisaca y luego superior de la Residencia–Doctrina de Juli y se dirigió hacia Paraguay, llegando a ser rector del Colegio de Asunción. Torres Rubio fue rector de los Colegios de Potosí, La Paz y La Plata (Chuquisaca, Sucre). Finalmente, Bertonio vivió también en Potosí y Juli. Los tres, pues, compartieron la misma experiencia en los Andes y sin duda, estuvieron totalmente entregados a la misión entre los indígenas.

Esto me lleva a un pequeño excuso aclaratorio que considero debe tomarse en cuenta para entender a estos esforzados jesuitas, pues caeríamos en un anacronismo al denominarlos "lingüistas"; son, sin duda, precursores de esta ciencia. Pero darles este apelativo no ayuda a entender el sentido de la misión jesuita. Ellos fueron, como el resto de los misioneros, difusores y predicadores del Evangelio. Ese fue su objetivo principal. El medio para hacerlo era la excelencia en el manejo de la lengua. Sus Artes y Vocabularios (es decir, técnicas, reglas y diccionarios) eran herramientas para ser más eficaces en la formación moral cristiana y propiciar la "salvación de las almas". A veces olvidamos colocarnos en el contexto de las distintas épocas de la historia, y proyectamos hacia el pasado categorías que obstaculizan el entendimiento real de lo que sucedió.

Lo interesante es, antes que la indudable habilidad lingüística, la minuciosidad para elaborar estos "artefactos de salvación" que eran los Vocabularios y las Artes. Ellos fueron pasando de mano en mano, perfeccionándose día a día y generando no sólo la curiosidad por las culturas originarias, sino incrementando el interés por aventurarse a misiones cada vez más alejadas. Cuando el limeño Antonio Ruiz de Montoya ingresa a la Compañía en Lima, casi de inmediato

▶ Fig. 32. Imagen hipotética del P. Alonso Barzana S.J., confesando a Túpac Amaru. Plancha de cobre. Colección Barbosa–Stern, siglo XVII.

Página 64:

▶ Fig. 33. Puerta del Baptisterio. La frase: *yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo,* escrita en latín, español, quechua, aimara y puquina, en el muro del lado del evangelio. Templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Quispicanchi. Cusco.





decidió unirse a la misión que se emprendía, bajo la batuta de Diego de Torres Bollo (uno de los compañeros de travesía de Gonzalez Holguín y Bertonio en su venida al Perú en 1581) para la fundación de la nueva provincia del Paraguay en 1607. Ruiz de Montoya concluiría su formación en aquellas nuevas tierras, en las que uno de sus principales aportes fue la realización de una Gramática, un Arte y Vocabulario de la lengua guaraní y finalmente un Catecismo que, considero, deben leerse en conjunto, como un programa completo que muestra la relación entre la herramienta lingüística y su aplicación pastoral. Su manera de interpretar la lengua de los aborígenes, sin embargo, no sólo fue una manera de elaborar una teología pastoral, sino que además, dejó huella en el esbozo que realizó de una teología espiritual.[57]

La ambigüedad en los procesos de evangelización

Paralelamente a este despliegue de trabajo de las lenguas indígenas, la Compañía de Jesús en el Perú iba ejerciendo cierta presión a sus miembros, hasta llegar a hacer del aprendizaje de las lenguas nativas una política institucional. Al impulsarse una transmisión de la fe cristiana más eficiente desde el punto de vista del lenguaje, fueron apareciendo más complejidades respecto a la denominación de las realidades trascendentes cristianas, y en consecuencia, qué "anclajes" conceptuales y culturales indígenas permitían traducir mejor las nociones occidentales. Es muy probable que en este proceso, a medida que los jesuitas y los curas doctrineros afinaban sus dotes para entender y comunicarse en lenguas originarias, fueron a la vez aguzando los sentidos para detectar las superposiciones conceptuales y culturales que se iban produciendo. Hasta el día de hoy se discute la pertinencia de la noción de "sincretismo" para hablar de este proceso. Sea como fuere, esta adaptación de los pueblos indígenas no se hizo sin resistencias, subrepticias o explícitas.[58] Los jesuitas tuvieron que pasar por transformaciones de la relación catequética con los indígenas, hasta entonces no imaginadas en

su experiencia, y que dejarían huella en su propia espiritualidad. Desde fines del siglo XVI y a lo largo del XVII, la documentación muestra cómo la balanza de la comprensión del otro por parte de los misioneros fluctuaba entre la sorpresa ante prácticas religiosas desconocidas por ellos, tildadas de ser engaños del demonio, al asombro por la mansedumbre y piedad de aquellos indígenas que, casi de manera inmediata, se convertían a la nueva fe. Esto produjo en los jesuitas una actitud un tanto ambigua respecto de la capacidad espiritual de los indígenas, pues pese a valorar, sinceramente, su talante devoto, llegaron a plegarse a la suspicacia de las autoridades ante la persistencia de las creencias indígenas, hasta el punto de participar en las campañas de erradicación de sus cultos ancestrales, proceso que fue bautizado como la "extirpación de las idolatrías".

Desde el Concilio de Lima en 1582 se había establecido la prohibición de formas culturales indigenas que recordasen las creencias religiosas del pasado prehispánico. Juan Carlos Estenssoro ha manifestado que esta imposición de la ortodoxia fue única en toda la región.[59] El proceso de uniformización religiosa fue avanzando junto a la homogeneización de las lenguas en casi todo el territorio andino, mediante la entronización del quechua como una "lengua general". Este mismo autor ha propuesto que no se debe hablar en términos de sincretismo, "ya que es más bien una "apropiación" indígena de las formas culturales de Occidente para llenarlas de una intencionalidad nativa, que no era otra estrategia que la de garantizar la supervivencia de su cultura".[60] En este contexto, los jesuitas tuvieron destacada actuación, aunque no exenta de ambigüedades, pues mientras Bernabé Cobo, en su voluminoso tratado sobre la *Historia del Nuevo Mundo,* iba rescatando los valores culturales y ancestrales del país, de otro lado, Joseph de Arriaga ordenaba las pautas de cómo ejercer adecuadamente una eliminación de las creencias andinas. En efecto, el que fuera rector del Colegio de San Martín, publicó en 1621 la *Extirpación de idolatrías,* un conjunto de instrucciones muy precisas para entender y erradicar los cultos religiosos nativos. Las "idolatrías" se habían descubierto a inicios del siglo XVII en la región de Huarochirí y los jesuitas fueron informados desde un principio.

Según la historiadora Aliocha Maldavsky, el desconcierto causado en los jesuitas por el descubrimiento de la persistencia de cultos de origen andino dio lugar a una renovación de su espíritu misionero. Ella detecta, siguiendo la documentación de la época, notables insistencias de las autoridades ignacianas para incentivar la salida hacia más continuas misiones temporales, debido a la aparente inercia a la que se había llegado en éstas últimas hacia fines del siglo XVI. Consecuentemente, ante la convocatoria de la Iglesia local por actuar decididamente contra las idolatrías indígenas, las misiones se incrementaron durante el período de la extirpación. Maldavsky llega a afirmar aún más: si la profesión de los cuatro votos se encontró en aquellos tiempos motivada (casi obligatoriamente) por el aprendizaje que debían hacer los jesuitas de lenguas nativas, su dedicación al trabajo cercano a los indígenas, ¿estaba igualmente sesgado por el deseo de obtener el cuarto voto (que no era dado a quienes no aprendiesen la lengua)? Creo, sin embargo, que la constatación de resistencias a una entrega total al trabajo de las misiones itinerantes no tiene por qué leerse como un apego exagerado a la estabilidad de los colegios o como desinterés por el apostolado indígena. La misma estructura organizativa de la Compañía establecía diversos roles que era necesario equilibrar. Algunos de los jesuitas encargados del colegio, del gobierno de la institución o de la enseñanza podrían, en efecto, manifestar sus tensiones ante la aparente obligatoriedad del manejo de lenguas indígenas, en la medida en que sus labores específicas no requerían en el día a día la misma pericia de quienes salían constantemente





▲ Fig. 34. *Vocabulario de la lengua aymara. Primera parte*. Compuesto por el jesuita italiano Ludovico Bertonio, que trabajó con los aimaras del sur del Perú y Bolivia. 1612.

▲ Fig. 35. *Confesionario muy copioso en dos lenguas, aymara, y española*: *con una instrucción acerca de los siete sacramentos de la sancta Iglesia, y otras varias cosas, como puede verse por la tabla del mismo libro*. Ludovico Bertonio S.J. 1612.



▲ Fig. 36. Detalle. Matrimonio del capitán Martín García de Loyola con Beatriz Ñusta. 1675-1690. Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco.

▶ Fig. 37. Detalle. Francisco Javier, fiel a su vocación, lleva sobre sus hombros a un indio. La escena se basa en uno de sus sueños, de su boca sale la frase: *amplius domine* está adornada por flores que simbolizan la virtud y el aroma de la redención. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Catalina. Cusco.

a recorrer (a veces por meses enteros) las periferias de las urbes en caminos intrincados hacia poblaciones de muy difícil acceso. Eso es lo que le hacía decir al provincial (además de rector de los Colegios de Quito, Lima y Cusco), Diego Alvarez de Paz:

> *Advierto que esta provincia como ninguna otra de la Compañía, no se puede conservar sin hombres de gobierno, sin letrados, sin hombres de espíritu que le sustenten (...) Si no hay quien sepa gobernar, todo andará mal gobernado. Y la gente de gobierno no se cría con vida distraída y con ocupaciones ajenas de lecciones de constituciones y práctica de consultas y de cosas de nuestro instituto, (...) los letrados no se crían con el manteo al hombro y andando todo el día de una confesión en otra, sino críanse en las celdas, sobre los libros y ocupados en cosas de letras...*[61]

Pero la crítica de alguien tan importante como Diego Alvarez de Paz no excluía para nada la misión propia de la gran mayoría de jesuitas destacados como operarios de indios. De otro lado, el análisis de Maldavsky se sitúa en la región de Lima; una revisión somera de los catálogos y las Cartas anuas que subsisten en el Archivo Romano dan cuenta de que toda la maquinaria

institucional debió buscar el equilibrio entre los colegios y las misiones a los indígenas. La dedicación en los colegios de caciques, tanto en Lima como en el Cusco, las misiones de Moxos, la continua labor en Juli, así como el relato de las constantes misiones temporales, o el trabajo en casi todos los colegios con cofradías indígenas, nos dan una visión bastante amplia del modo en que los jesuitas trabajaron comprometidamente con dicha población. Si el episodio de la extirpación de idolatrías constituye un período complejo en la relación entre el discurso cristiano y su asimilación por parte de los indígenas, lo cierto es que aún falta mucho por investigar en los resultados que se hacen cada vez más evidentes en el análisis del arte religioso, donde subsisten de manera sutil, expresiones que dan cuenta de los intentos de los jesuitas por trazar puentes entre la cultura andina y la cristiana. Poco se ha ahondado en los significados político–espirituales del famoso cuadro del matrimonio de Beatriz Clara Coya con el sobrino de san Ignacio, Martín García de Loyola; los recientes trabajos de Ramón Mujica sobre el Niño Jesús Inca abren brechas para hurgar los vacíos dejados en el pasado por la investigación.[62]



Una Mística de la acción

Análisis contemporáneos dejan de lado aquello que los estudios del pasado enfatizaban, quizá demasiado y sin perspectiva crítica: la racionalidad espiritual de la institución jesuita, como base fundamental para comprender la dinámica de su acción en la cultura del pasado. Ya dijimos líneas más atrás, que el principio y fundamento de la Compañía de Jesús se sitúa en la experiencia espiritual de su fundador, Ignacio de Loyola, quien a su vez la transmitió en la práctica de los llamados Ejercicios, por él sistematizados. San Ignacio y la primera generación de jesuitas entendieron que su misión de índole universal requería una estrecha relación con Dios, que pasaba por el servicio a los demás. De este modo, la ascesis de su tiempo, hasta entonces replegada en las prácticas individuales, se fue reinventando de a pocos en medio de la exhaustiva dedicación pastoral hacia aquellos que se encontraban en gran necesidad. El otro, y la relación con su salvación, se convirtieron en el "lugar teológico" por excelencia, en el que el jesuita podía conocer y amar más a Dios.

Los jesuitas no siempre llegaron a captar de manera concreta cómo vivir esa unión con Dios en medio de la acción, pues la mayor parte de escritores espirituales tendían a describir visiones excelsas y uniones con Dios de índole mística, cuyo requisito era la práctica del *recogimiento,* es decir, estar apartado del mundo. Las lecciones dadas por Jerónimo Nadal a los jóvenes jesuitas y a las que hemos aludido más arriba, tenían como fin insistir en una espiritualidad cuyo núcleo consistía en "ver a Dios en todas las cosas", en el mundo y en la acción de cada día. En 1590 el General Aquaviva escribió una carta dirigida a toda la Compañía sobre la oración; en ella afirmaba que debía tender a un fin práctico, pues las necesidades apostólicas siempre se revelan urgentes. "Una oración en la que Dios nuestro Señor comunica sus dones" –escribe san Ignacio a san Francisco de Borja– "una fe, una esperanza, una caridad vital, el gozo y reposo espiritual, una consolación intensa, la elevación del espíritu, la humildad y el respeto por la Iglesia".[63]

La ascesis jesuita, en consecuencia, debe entenderse de manera articulada con la praxis misionera. Los jesuitas conducen el discurso espiritual tradicional de la "abnegación" o la "mortificación" del *ego* al trabajo de una voluntad que se ejercita en la salvación del prójimo, y a través de ello busca la plenitud, tanto suya como la del otro. Debido a que las condiciones

Páginas siguientes:

► Figs. 38. Serie de la vida de san Francisco Javier, patrón de los misiones. Matías de Arteaga y Alfaro. Siglo XVII. Las pinturas pertenecieron al noviciado jesuita de San Antonio Abad. Actualmente en la iglesia de San Marcelo.

a. *Orando delante del altar de Nuestra Señora, en la iglesia del sepulcro del apóstol santo Tomás.*
b. *Habiendo caminado san Francisco Javier treinta y tres mil leguas, bautizado tres reyes, convertido a la fe a los gentiles, resucitado, y tenido imperio sobre los enfermos, don de lengua y de profecía. Murió viernes 2 de diciembre de 1552.*
c. *San Francisco Javier enferma camino a Venecia.*
d. *Por los excesivos trabajos en la misión, el santo cae enfermo.*
e. *San Francisco Javier visita al rey y la reina de Portugal, que lo nombran su Nuncio Apostólico en la India.*
f. *Con las mismas palabras de Jesús, san Francisco Javier, resucita a una doncella.*


ORANDO DELANTE DVN ALTAR DE N. S.A EN LA IGLESIA EN QVE ESTA EL SEPVLCRO DEL APOSTOL S.TO
THOME, LE MALTRATARON RECIAM.TE VNA VEZ 198 DEMONIOS, PERO INVOCANDO AL REINA DE LOS ANGE
LES LOS VENCIO. LOTRA CON FINGIDO CANTO DE CORO LE QVISIERON DIVERTIR LA ORACION
38a


38b


38c



38d



38e



38f



39



40

▲ Fig. 39. Virgen con el Niño. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVIII.

▲ Fig. 40. Virgen Dolorosa. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Siglo XVIII.

▶ Fig. 41. Virgen del Rosario, con donante indígena. La devoción mariana es una importante columna de la espiritualidad jesuita. Óleo sobre lienzo. Anónimo limeño. Siglo XVII.

de la salvación del prójimo se presentan arduas, la interpretación espiritual es simbolizada como un ejercicio ascético. La vida monástica entendía que el crecimiento espiritual del monje se lograba por el trabajo personal y cotidiano contra los ego–centrismos, gracias a la constante renuncia de la voluntad propia en medio de la vivencia comunitaria monacal; la Compañía de Jesús incorpora la relación pastoral por la "salvación de las almas" como una práctica propiamente espiritual y ascética, igualmente competente para lograr la perfección espiritual y el encuentro con Dios.

Quizá esta sea la razón por la cual uno de los santos más populares entre los jesuitas en tierras peruanas fuese san Francisco Javier, el apóstol de las Indias, consagrado por su afán evangelizador hasta morir exhausto de tanto trabajo. La misión como ascesis radical fue gestando una manera de vivir la espiritualidad que se fue acentuando con el paso del tiempo. Su ejemplo guió a otros personajes que iban siendo incorporados en el universo de jesuitas paradigmáticos de la espiritualidad ignaciana. En 1589, el provincial Atienza relata al P. General Aquaviva que, en la lectura de mártires de la Iglesia que se hacía diariamente en el refectorio, se había incorporado nombres de jesuitas muertos de modo violento, como el P. Champion, o el P. Francisco Javier que, pese a no estar declarados aún oficialmente hasta esa fecha como mártires, eran citados como tales.[64]

La espiritualidad jesuita destacó además por una piadosa devoción a la Virgen María, de la cual existen muchas muestras en sus iglesias, algunas consagradas a sus diversas advocaciones. Más aún, las cofradías fueron, por ejemplo, una manera de llevar la devoción mariana a formas concretas de esta mística de la acción. De las cinco que se mencionan en la documentación jesuita de los siglos XVI y XVII, todas dedican parte de su tiempo a las llamadas "obras de caridad"; la congregación de seglares de la Virgen de la O colaboraba en hospitales, donaba camas a los indigentes, ayudaba a los enfermos y les abastecía de alimentos. La de los indios, se dirigía a los enfermos para enseñarles la doctrina.[65]

Desde el vínculo entre contemplación y acción entendemos mejor los modelos de santidad jesuita que fueron más populares en el virreinato del Perú. Un personaje medianamente olvidado, y que fue sin embargo muy difundido hasta el siglo XVIII como ejemplo de beatitud, es el P. Alonso Barzana, de quien ya mencionamos sus dotes para las lenguas nativas. Además de ello fue un incansable misionero, a quien su compañero de travesías, el P. Pedro de Añasco, describe como un viejo (62 años en esa fecha) sin dientes ni muelas, "con suma pobreza, con suma y profundísima humildad" y que luego de rezar muy temprano por las mañanas y practicar las numerosas lenguas que conoce se alimenta de "una poca de harina de maíz tostada, la cual echada en agua es su bebida, (...) y aun el agua que aquí se bebe, es como lodo desleído".[66] Barzana murió al finalizar el siglo XVI y, aparte de haber sido a quien le correspondió confesar al último Inca de Vilcabamba, se le recuerda por su especial devoción al Niño Jesús.

Otro ejemplo de esta espiritualidad es el venerable P. Francisco del Castillo, quien inició su intensa labor apostólica dedicada a predicar de manera especial a la población afrodescendiente que servía como esclavos o que, luego de su manumisión, formaban parte de la población marginal de Lima. La ocasión ideal se dio en la llamada Feria del Baratillo, los días domingo, en la plaza del mismo nombre (hoy en la segunda cuadra del Jirón Paita, en el distrito del Rímac). Una de las primeras descripciones es hecha en la Carta anua de 1655, unos siete años después de haberse iniciado esta costumbre: "Predica dicho Padre sobre una peana elevada, que sirve a una hermosa cruz, colocada allí para este fin con el aseo





y piedad que no es fácil pintar, y es fácil de entender de quién tan ilustrado y favorecido de Dios, acude a este ministerio".[67] Esta misión se originó desde el mismo Colegio de San Pablo, bajo el esfuerzo personal del P. del Castillo, quien, luego de predicar en esta plaza, traía en procesión a sus auditores hacia una pequeña capilla que quedaba al lado del palacio y dando a la ribera del río Rímac. Viendo el fruto que iba dando este ministerio, sus superiores jesuitas pidieron que se les confiase la administración de dicha capilla y, al ver que había muchos niños con muy pocos recursos, y en algunos casos en desamparo, se decidieron abrir allí una escuela que inspiraría la advocación de la capilla, que sería desde entonces denominada Nuestra Señora de los Desamparados, cuya imagen fue solemnemente entronizada en 1655. En dicha capilla, además, se albergó la imagen del Señor de la Agonía, cuya devoción se fue incrementando por las noticias de los temblores en Lima y el Cusco y que dio lugar a la llamada "Escuela del Santísimo Crucifijo de la Agonía", fundada en 1669 por el venerable Francisco e inspirada en las Escuelas de Cristo de origen sevillano; llama la atención, además, la intensidad de la labor pastoral, acudiendo muchos caballeros y personas de rango a escuchar puntos de meditación para efectuar la "oración mental".[68] Es en esta misma capilla donde el P. del Castillo inició la devoción al Señor de la Agonía con prédicas durante la Semana Santa de 1660 y que llegó a durar tres horas, dando lugar a la tradición del Sermón de las tres horas, también conocido como el Sermón de las siete palabras.

Este es otro caso de una misión urbana en la que, pocos años después, los jesuitas fundarían una comunidad luego del tiempo de experimentación inaugurado por el P. del Castillo. Esta "residencia", no vinculada ya al Colegio de San Pablo, llegó a tener el carácter de "casa profesa" es decir, para vivienda de profesos (de cuatro votos) y que,

por estatuto propio de la Compañía, solo podía vivir de limosna.[69]

Bajo la senda de la Escuela de Cristo, inaugurada por Francisco del Castillo, el P. Alonso Messia Bedoya (1655-1737) llegó a ser superior de la Casa Profesa de los Desamparados y, luego de ser provincial del Perú, retornó a esta casa hasta su muerte. Inspirado por el venerable del Castillo, escribió una *Devoción a las tres horas de la agonía de Cristo* que conoció una gran difusión por su traducción a diversos idiomas. De él se ha olvidado que sus contemporáneos referían también el haber muerto en olor de santidad.[70]



43



44

La mayoría de personajes jesuitas asociados a la literatura espiritual guardan ese nexo entre vida contemplativa y vida apostólica de manera muy elocuente. Es el caso también del P. Juan Sebastián de la Parra (1546-1622), gran impulsor de las misiones hacia Chile, Quito, Santa Cruz de la Sierra y Tucumán, célebre por su cercanía pastoral y espiritual a los esclavos. Su encomiable espíritu caritativo le llevó a impulsar la labor de los jesuitas cerca de hospitales y en casas de divorciadas y "arrepentidas"; autor del ascético tratado *Del Bien y Excelencias y obligaciones del estado clerical y sacerdotal*, murió en olor de santidad en 1622. En esta misma vertiente debe citarse al P. Diego Martínez (1542-1626), confesor de santa Rosa a la vez que incansable misionero entre los indígenas, superior de la Doctrina de Juli muerto en olor de santidad, cuyo proceso de beatificación fue iniciado a poco de su fallecimiento; Juan de Alloza, reconocido como Siervo de Dios, no solo se dedicó a predicar a los indígenas en su propia lengua, sino que además ocupó cargos de gestión como vicerrector del Colegio de San Pablo, llegando a predicar los días sábado en el patio del palacio del virrey a los oficiales y guardias, y pese a una salud frágil, pudo siempre asistir en hospitales y cárceles. A su muerte se abrió un proceso de beatificación y es recordado, entre otras cosas, por su pluma espiritual (su *Flores summarum seu alphabetum morale*, llegó a tener nueve ediciones; *Cielo estrellado de mil y veinte y dos exemplos de Maria* –Madrid, 1654–, *Afición y amor de S. Joseph, sus grandes excelencias y virtudes* –Alcalá, 1652– y *Breve oficio del nombre de María* –Lima, 1666–).

Todos estos personajes son solo un puñado de aquellos cientos de hombres que bebieron de una espiritualidad inaugurada por Ignacio de Loyola, en la que la clave fue el equilibrio (no exento de tensiones) entre vida activa y vida contemplativa. Algunos la llamaron en aquellos días la "vía mixta". En todos ellos, además, ejerció su influencia la labor académica, espiritual y apostólica de esa casa matriz por excelencia que fue el Colegio Máximo de San Pablo. Su metodología y organización permitieron que la Compañía de Jesús dejara una huella imborrable en la cultura peruana que, de una u otra forma, llega a nuestros días. Desde este núcleo y centro de operaciones, los jesuitas del Perú llevaron una manera de experimentar a Dios que selló toda una época a lo largo y ancho de la geografía hispano–sudamericana.

◀ Fig. 42. Frontispicio, *Flores Summarum sive Alphabetum Morale*, 1669. Juan Alloza, insigne jesuita, limeño, místico, asceta y predicador.

◀ Fig. 43. *Apostólico y venerable P. Francisco del Castillo, de la Compañía de Jesús natural de la ciudad de Lima, en donde murió año 1673, después de convertidas innumerables almas con su fervorosa predicación*. Grabado de Philibertus Borittats, Biblioteca Nacional de España.

▲ Fig. 44. Diego Martínez S.J., reproducción de un grabado del siglo XVII.


R. P. LEONARDI
PENAFIEL
SOCIETATE IESV.
SEC. VNICA.
OBIECTIONIBUS SATISFACIE



El ministerio educativo jesuita en la provincia del Perú

Pedro M. Guibovich Pérez

Erigir escuelas, colegios y seminarios; cooperar a la salud de las almas, dando a la Iglesia doctísimos teólogos, intérpretes diligentes de las Sagradas Escrituras, filósofos cristianos de las Artes y preceptores piadosos de la juventud y adolecencia, imitando al mismo Dios que se hizo pequeño por dar ciencia a los pequeños.[1]

En estos términos describía el *ministerio* de la Compañía de Jesús en la provincia peruana, uno de sus más celebres estudiantes: el franciscano Buenaventura de Salinas y Córdoba. Educado a principios del siglo XVII en el colegio limeño de San Martín y miembro de una familia de la élite local, el cronista dedica una sección de su *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo* a reseñar la historia del Colegio Máximo de San Pablo y a poner de relieve sus "varones insignes".

Los colegios se convirtieron en los centros neurálgicos del ministerio de los jesuitas. Se trataba de un ministerio complejo y diverso que comprendía la predicación, la administración de sacramentos tales como la Eucaristía y la Confesión, la práctica de obras de caridad –visitas a las cárceles y a los enfermos– y la educación.[2] De la importancia asignada a la enseñanza por los jesuitas hay numerosos testimonios. Así, por ejemplo, el 10 de agosto de 1560, Juan Alfonso Polanco, en su condición de secretario del P. general Diego Laínez, dirigió una carta a todos los superiores de la Compañía que muestra el notable desarrollo que habían alcanzado los ministerios de la orden por ese entonces. En



2a



2b



3

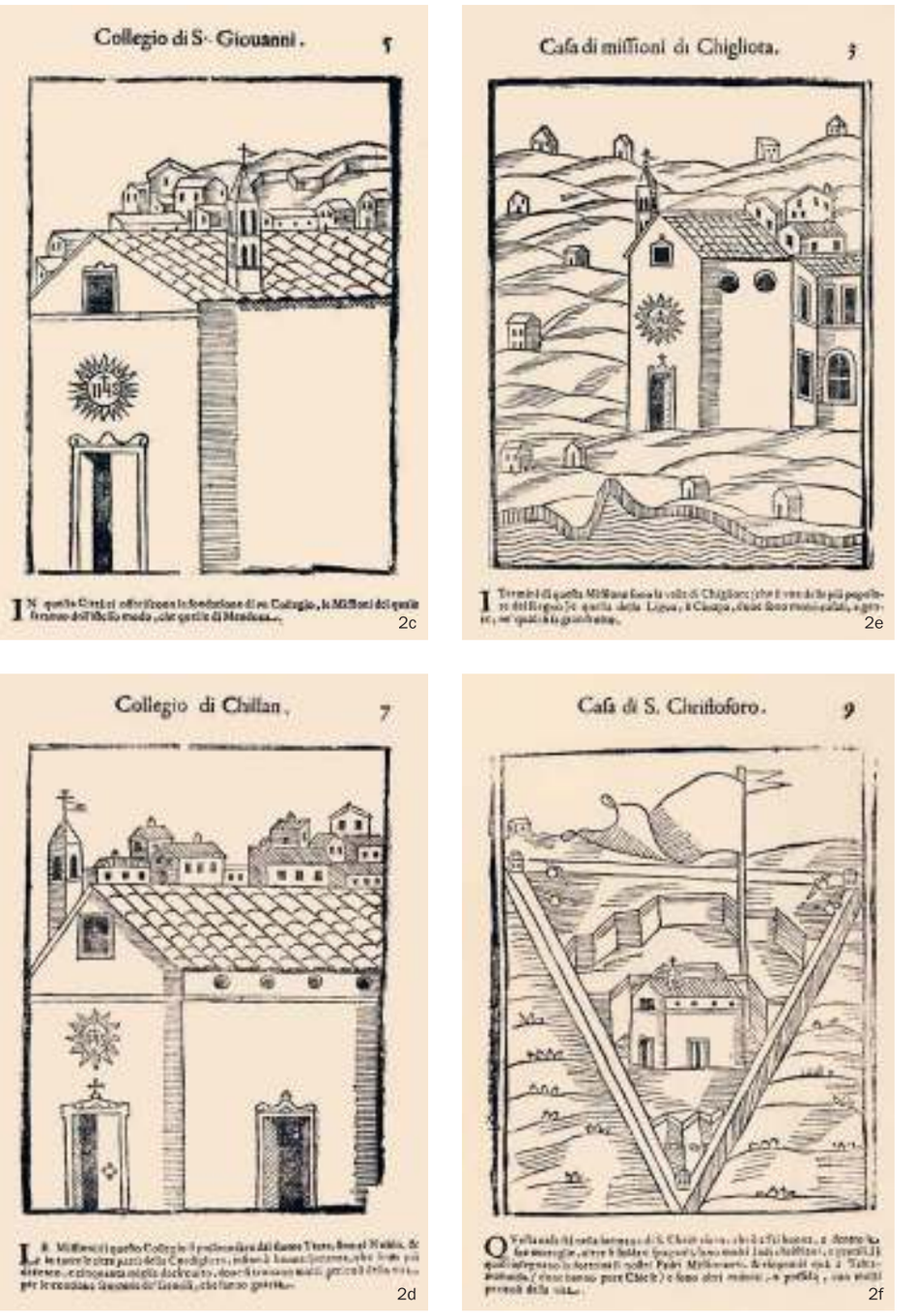
Página 74:

◀ Fig. 1. Conjunto de libros y manuscritos, del antiguo Colegio Máximo de San Pablo.

▲ Figs. 2. Grabados tomados de: "*Historica relación del Reyno de Chile y de las missiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus / por Alonso de Ovalle. Roma*". Escrito por Francisco Cavallo, 1646.
- a. Casa de Probación de Bucalemo.
- b. Colegio de la Concepción.
- c. Colegio de San Giovanni.
- d. Colegio Postulado de Chillan.
- e. Casa Misión de Chigliota.
- f. Casa de San Christoforo.

su opinión, existían dos formas de asistir a la población: una era mediante los colegios dedicados a la educación de los jóvenes en letras y el aprendizaje de la vida cristiana, y la otra era la asistencia a cualquier tipo de persona a través de la prédica, las confesiones y otros medios acordes con la manera de proceder de la Compañía. Esta carta, sostiene John W. O'Malley, evidencia que la labor en los colegios era entendida no solo como un ministerio más, sino como una tarea primordial de todo jesuita.[3] Laínez se hacía eco de una de las preocupaciones vitales de san Ignacio acerca de la necesidad de contar con colegios para la formación de los miembros de la orden e instrucción de la juventud seglar de acuerdo con los ideales cristianos. Para lograr estos fines había que "procurar el *edificio de letras*": esto es, en palabras del santo fundador, el edificio material, el personal (maestros y estudiantes) y el plan de estudios.[4]

No debe extrañar el tesón de los jesuitas, una vez llegados a América, por fundar colegios. Ante ellos se abría un enorme territorio, en gran parte ignoto, con una población culturalmente muy diversa. Se trataba de una tarea de dimensiones nunca antes vistas. Pero ¿cómo administrar el territorio? ¿Cómo evitar los conflictos de competencia con las jurisdicciones ya creadas? "Establecer límites geográficos y divisiones administrativas en América constituyó una forma de afirmar la voluntad de ejercer un poder, de proclamar una dominación concreta o simbólica sobre espacios conquistados o por conquistar, conocidos o desconocidos", ha escrito con acierto Aliosha Maldavsky.[5] De modo similar que a los representantes de la Corona española, a los prelados y los miembros de las órdenes religiosas se les impuso un enorme desafío: definir los límites de sus respectivas jurisdicciones en los territorios americanos. Los jesuitas no fueron la excepción. Pareceres y consultas muy diversos fueron intercambiados, entre los superiores de la orden residentes en Roma y sus subordinados en las ciudades americanas, acerca de la conveniencia de dividir la provincia peruana, la cual en 1568, año de su fundación, correspondía en términos generales con los límites del virreinato peruano –es decir, desde Cartagena de Indias hasta el Río de La Plata–. Desde un punto de vista práctico, el gobierno religioso y temporal de tan inmenso territorio resultaba complejo. Santiago de Chile, Córdoba o Asunción, por citar algunas poblaciones, quedaban a muchas jornadas de camino de Lima. Para la segunda década del siglo XVII, siguiendo a Maldavsky, los "límites" de la provincia peruana alcanzaban por el norte en el río Marañón y por el sur, el área de Potosí.



◀ Fig. 3. *Ratio Studiorum* o Plan oficial de estudios de la Compañía de Jesús. Elaborado bajo el gobierno del general Claudio Aquaviva S.J. Frontispicio de la edición de 1606.

Esta precisión acerca de la demarcación de la provincia peruana es importante por dos razones de tipo metodológico: en primer lugar, porque fue la que prevaleció hasta la expulsión de la orden, por mandato de Carlos III, en 1767; y en segundo lugar, para evitar confundir el ámbito del virreinato peruano con el de la provincia peruana, que será el escenario de nuestro estudio. Esta última constituía, en términos territoriales, una parte del virreinato. Aun así, se trataba de un vasto territorio, donde los jesuitas habrían de desarrollar una significativa labor misional, política y económica, pero sobre todo educativa por medio del Colegio Máximo de San Pablo –llamado así por ser el más importante– y de sus otros colegios, auténticos centros de formación humanística, establecidos tanto para los miembros de la propia orden como para los seglares en la provincia peruana.









◀ Fig. 4. Antigua Portería del Colegio Máximo de San Pablo, nótese el jirón Azángaro.

◀ Fig. 5. Biblioteca Nacional del Perú, construida en el solar del antiguo Colegio de San Pablo.

◀ Fig. 6. Segundo claustro del antiguo Colegio de San Pablo.

▲ Fig. 7. Área en la que quedó reducida la iglesia de San Pedro y sus dependencias.



El Colegio Máximo de San Pablo

"Al presente poseemos ya toda la cuadra, desde el año de mil seiscientos veintitrés con que la casa se ha acomodado mucho y acrecentado el edificio. [...] A la iglesia nueva se dio principio el año de mil seiscientos y veinticinco que se va edificando en mejor sitio que tiene la vieja y con gran traza de arquitectura y costosa fábrica; toda ella va de cal, ladrillo y piedra, de curiosas bóvedas y conforme al principio que lleva se espera que saldrá de las mejores de la ciudad". Así describió el P. Bernabé Cobo la construcción de la iglesia de San Pablo (hoy de San Pedro) en la segunda década del siglo XVII, que es la que vemos en la actualidad y que reemplazó al edificio del siglo XVI. El mismo cronista apunta que el colegio anexo a la iglesia posee "cuatro piezas tan insignes, que no hay otras mejores que ellas en toda la ciudad". Estas eran la capilla de la congregación de seglares de Nuestra Señora de la O, la librería o biblioteca, el refectorio y el claustro interior "que es el mejor que hay en esta ciudad".[6] La edificación del Colegio de San Pablo y su iglesia había sido un proceso que había tomado muchos años a los jesuitas, esto es desde su llegada a Lima en 1568. Y sus comienzos, como los de muchos establecimientos de la orden, habían sido humildes; por ello, no extraña la entusiasta descripción de Cobo, orgulloso de los progresos de la casa que habitaba.



Al año de su llegada a Lima, los jesuitas se dedicaban a la enseñanza de las Humanidades. En 1569, Miguel de Fuentes impartía Gramática latina a los novicios. Se había decidido por empezar la docencia "al ver la juventud de esta tierra tan perdida por no haber en qué entretenerlos, siendo tan buenas habilidades" y como una manera de informar acerca de la labor de la orden.[7]

Durante los primeros años hubo entre los jesuitas dudas acerca de la conveniencia o no de fundar otros colegios. Existió cierto consenso para consolidar los estudios de los colegios de Lima y Cusco, en particular los del primero. A pesar de las prevenciones, en 1570 en San Pablo los ministerios propios de la orden progresaban: la prédica, la confesión y la impartición de clases de Gramática latina.[8] A las clases ya existentes, se sumaron las de Retórica, en las que los alumnos escribían sus discursos cada semana y los sábados los exponían en presencia de sus maestros y compañeros. Para algunas fiestas religiosas importantes, además, los mismos estudiantes componían discursos "con más erudición".[9]

La enseñanza de la Gramática y la Retórica iba de la mano con el ejercicio de la actividad teatral –de la cual me ocuparé más adelante–, las obras de caridad y las prácticas devocionales. El provincial Bartolomé Hernández escribió que la docencia en San Pablo traería grandes beneficios a la sociedad colonial, porque de entre sus alumnos saldrían los candidatos para los curatos. Los estudiantes de San Pablo, opinaba, habrían de ser más útiles que los que venían de España, "porque sabrán la lengua de los indios juntamente con las letras y la virtud, que aprenden muy tarde y con mucho trabajo los que vienen de allá".[10] En 1575, a los cursos de Gramática y Artes se habían agregado los de Teología moral y Quechua. A esta última, a cargo de Alonso Barzana, acudían hermanos y padres, así como miembros del clero secular.[11]

En 1578 la comunidad jesuita de San Pablo se incrementó con la llegada de un grupo de dieciséis nuevos miembros procedentes de España. Esto permitió organizar de mejor modo los estudios, reemplazar a los preceptores de Gramática e iniciar un curso adicional de Artes. Los estudiantes jesuitas asistían a dos cursos de Teología Escolástica Tomística en San Pablo y a uno de *Prima secundae* en la Universidad. En el colegio, además, se habían tenido disputas de Teología, a las cuales asistieron catedráticos laicos y religiosos de San Marcos. Los estudiantes de Artes habían concluido satisfactoriamente sus cursos y recibido los grados de bachilleres, aun cuando José de Acosta señalaba que la Universidad había "puesto gran rigor en los exámenes de los que se avían de graduar". Acabado ese curso de Artes comenzó otro, con asistencia de muchos estudiantes; no fue necesario que fueran a la Universidad porque, según Acosta, "del maestro y modo de leer de la Compañía tenían entera satisfacción". De otro lado, los estudiantes de Humanidades tenían sus ejercicios de composiciones en metro y prosa, sus certámenes y premios.[12]

En 1599, se aprobó en Roma la *Ratio Studiorum*, el plan de estudios que debía regir en todos los colegios de la orden. La Carta anua de 1601 informa que en San Pablo se impartían tres lecciones de Gramática latina, una de Artes y tres de Teología. Los celos por parte de los sanmarquinos frente a la competencia de la docencia impartida en el colegio jesuita habían llevado a un largo pleito desde años atrás. A inicios del siglo XVII, los cursos de Artes y el de Prima de Teología se impartían en San Marcos. Años más tarde, por un acuerdo entre la Universidad de San Marcos y la Compañía de 1604, con el visto bueno del Consejo de Indias, los colegios jesuitas no debían admitir alumnos que no fueran de la orden en sus cursos de Artes y Teología. Si alguien los cursaba, no le valía para graduarse de bachiller en la Universidad; por añadidura, se estableció que para aprobar los cursos universitarios debían jurar que no habían contravenido dicha norma.[13]

En San Pablo era donde los jesuitas recibían la formación académica que los haría célebres. A mediados del siglo XVIII, si no antes, el plan de estudios se hallaba plenamente consolidado. En 1748 se impartían cuatro cátedras de Gramática, una de Artes, tres de Filosofía y cuatro de Teología.[14] Algunos de los catedráticos de San Pablo daban clases en la Universidad y eventualmente lo hacían en los otros colegios de la orden, más allá de los muros de la capital.



◀ Fig. 8. Vista del pasillo lateral del primer claustro del antiguo Colegio Máximo de San Pablo.

▲ Fig. 9. Colegio de la Compañía de Jesús "de mar a mar", considerando la tierra como todo un espacio de misión. Detalle del frontispicio de *Espejo de la prudencia*. Biblioteca Nacional del Perú.

Los colegios para religiosos

A la fundación del Colegio de San Pablo se sumaron otras en la provincia jesuita del Perú: Arequipa (1573) y Cusco (1578). El siglo XVII trajo consigo el establecimiento de nuevos planteles localizados en su mayoría en la parte sur de la provincia peruana. Así, con la excepción del Colegio del Salvador de Trujillo (1623) y los esfuerzos infructuosos por fundar colegios en Saña y Cajamarca, los nuevos establecimientos de los jesuitas aparecieron en lo que constituyen las actuales regiones central y sur de nuestro país: Huamanga (1604), el Callao (1614), Pisco (1623) y Santiago del Cercado (1621). Durante el siglo XVIII, la Compañía amplió su presencia en otros importantes centros poblados. Así, en 1713 surgió el Colegio de San José en Moquegua, y en 1719 una real cédula de Felipe V autorizó el funcionamiento de un colegio en Huancavelica. El terremoto y posterior tsunami que destruyó el colegio del Callao llevaron a los ignacianos a establecer uno similar en el nuevo poblado de Bellavista en 1758. También hubo colegios en las ciudades de La Paz, Chuquisaca, Cochabamba y Potosí.

La expansión del sistema de colegios, además de requerir la intervención de las autoridades reales para su apertura y funcionamiento, involucró la participación de relevantes miembros de la sociedad. Así, el progresivo apoyo económico de oficiales de la Corona, encomenderos y acaudalados comerciantes, permitió a los jesuitas adquirir un importante número de propiedades inmuebles urbanas y rurales, las cuales se convertían, mediante su usufructo, en una segura fuente de ingresos que permitía que los colegios subsistieran. Por ello, y como muestra de reconocimiento, las *Constituciones* ignacianas previnieron la concesión de títulos de fundadores y bienhechores para aquellas personas que contribuyesen de modo efectivo al sostenimiento de los establecimientos educativos de la Compañía. Por costumbre, recibían el título de fundadores aquellos que contribuían a través de sus donaciones a la fundación de



un colegio de manera decisiva, mientras que los contribuyentes *a posteriori* de la fundación de los mismos solían recibir el título de bienhechores. El procedimiento para que la Compañía otorgase uno u otro título requería normalmente un dilatado proceso de negociaciones entre los potenciales patrocinadores y los miembros de la orden, quienes enviaban la documentación requerida (escrituras de donación, informes del padre provincial) al Padre General, quien decidía finalmente si se aceptaban las condiciones estipuladas por una y otra parte para recibir las donaciones y otorgar los títulos.

Ocurrió así en Lima, donde el aporte del licenciado Juan Martínez Renjifo y su esposa Bárbara Ramírez de Cartagena mereció que recibiesen el título de fundadores del Colegio de San Pablo por parte de la Compañía.[15] En Cusco, Teresa Orgóñez y su esposo Diego de Silva obtuvieron igual título por el Colegio de la Transfiguración; en La Paz, merecieron ese reconocimiento Juan de Ribas y Diego García Villalón por el colegio jesuita de esa ciudad; también fue el caso de Diego Hernández Hidalgo, por el Colegio de Arequipa; así como el capitán Pedro de Vera Montoya y su esposa Juana de Luque y Alarcón, por el Colegio de Pisco. En otras ocasiones, sin embargo, el potencial benefactor ofrecía a la Compañía una propuesta de donación cuyo contenido, en caso que no fuese del todo acorde a los principios o intereses de la orden, podía ser rechazado por sus superiores. Tal sucedió en el caso de Diego de Porras Sagredo y su esposa Ana de Sandoval, quienes, al no obtener el consentimiento del general Claudio Aquaviva a sus condiciones iniciales de donación de bienes, optaron por presentar una propuesta alternativa que la orden sí aceptó. Así, Porras Sagredo y su esposa fueron reconocidos como insignes bienhechores del Colegio de San Pablo, ya que en su propósito los habían precedido Martínez Renjifo y su esposa. Lo mismo sucedió en Arequipa con Antonio de Llano y su esposa María Cermeño, al tener que moderar sus pretensiones iniciales de donación de bienes al colegio de esa ciudad.[16]

¿Cómo funcionaban los colegios de la provincia peruana? ¿Cuáles eran sus regímenes de estudios? Son cuestiones por resolver. Si para San Pablo, como hemos afirmado, la información es escasa, lo es aún más para los otros colegios. En 1602 en el colegio del Cusco se impartían clases de casos de conciencia y Latín; en los de La Paz y Potosí, Latín; y en el de Chuquisaca, "la cáthedra de lengua índica".[17] En 1748 en casi todos los colegios de la provincia se impartía Latín y existía una escuela para niños. En cuanto al régimen de estudios, el colegio que más se asemejaba a San Pablo era el de Chuquisaca, donde había un maestro de Gramática, otro de escuela "que tiene para papel y cartilla", tres de Teología, uno de Sagrada Escritura, dos de Artes y uno de "lengua índica". Esta singular situación se explica porque algunos de ellos eran al mismo tiempo docentes en la Universidad de San Francisco Javier, fundada en el colegio de Chuquisaca, donde además maestros laicos dictaban Derecho civil y canónico.[18]

El Noviciado de San Antonio Abad

Otro centro de estudios no menos importante para la formación de los futuros jesuitas fue el Noviciado de San Antonio Abad en Lima. La historia inicial del Noviciado estuvo ligada al Colegio de San Pablo, porque funcionó allí durante sus primeros veinticinco años. En 1593 se trasladó al barrio del Cercado: primero fue un anexo al colegio allí existente y luego logró un local propio; pero hubo quienes consideraron que su ubicación no era la más propicia. Las noticias acerca de la falta de estabilidad de morada y de maestros llegaron a Roma. En 1604 Aquaviva encargó al provincial Rodrigo de Cabredo "se asiente de una vez ese noviciado y para eso se escoja sitio sano y a propósito".[19] En 1606 el Noviciado encontró un fundador

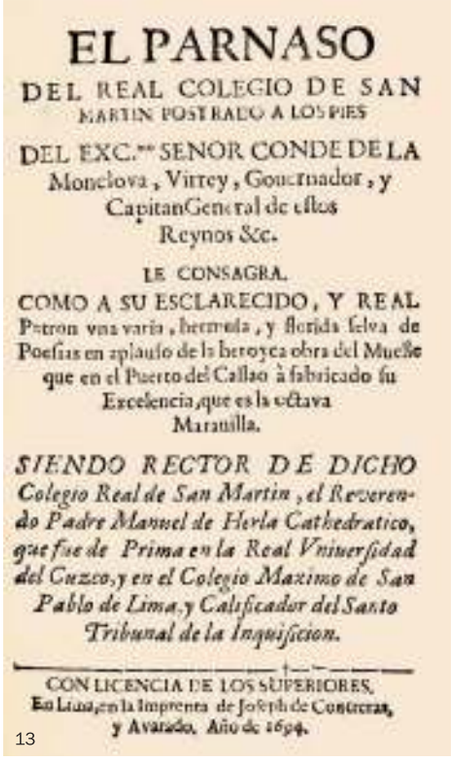


◀ Fig. 10. Antigua capilla de Loreto en el noviciado jesuita, hoy salón de grados en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

▲ Fig. 11. Pasillo lateral del antiguo noviciado jesuita, hoy Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



12



EL PARNASO
DEL REAL COLEGIO DE SAN
MARTIN POSTRADO A LOS PIES
DEL EXC.mo SENOR CONDE DE LA
Monclova, Virrey, Gouernador, y
CapitanGeneral de estos
Reynos &c.
LE CONSAGRA.
COMO A SU ESCLARECIDO, Y REAL
Patron vna varia, hermosa, y florida selva de
Poesias en aplauso de la heroyca obra del Muelle
que en el Puerto del Callao à fabricado su
Excelencia, que es la octava
Maravilla.
SIENDO RECTOR DE DICHO
Colegio Real de San Martin, el Reverendo
Padre Manuel de Herla Cathedratico,
que fue de Prima en la Real Vniuersidad
del Cuzco, y en el Colegio Maximo de San
Pablo de Lima, y Calificador del Santo
Tribunal de la Inquisicion.
CON LICENCIA DE LOS SUPERIORES.
En Lima, en la Imprenta de Joseph de Contreras,
y Alvarado. Año de 1694.

13

en Antonio Correa, un rico y piadoso comerciante, quien hizo donación de una cuantiosa cantidad de dinero, con la cual se pudo adquirir el terreno y empezar la construcción de los edificios del noviciado y la iglesia. En esta última, convertida en la actualidad en el Panteón de los próceres, permanece enterrado Correa.

El Noviciado de Lima, como sus similares en otras partes del Imperio español, se estructuraba en torno a seis experiencias: los Ejercicios espirituales, el servicio en los hospitales, la enseñanza de la doctrina cristiana, la realización de tareas domésticas, la peregrinación, la confesión y la prédica.[20] Una vez acabados los años de noviciado, el jesuita seguía los estudios propiamente de formación académica en San Pablo: Gramática, Artes y Teología.

Los colegios para seglares: San Martín, San Bernardo y San Juan Bautista

Los colegios de los cuales hemos venido tratando estuvieron destinados esencialmente a la formación de los futuros jesuitas. Pero estos vieron la necesidad de abrir escuelas para la educación de los seglares, particularmente los hijos de la élite local. San Martín quedaba tan solo a una calle de San Pablo y funcionaba como un "convictorio": una residencia estudiantil a cargo de un rector y otros miembros de la orden (sacerdotes y hermanos), donde los alumnos repasaban las lecciones recibidas en San Pablo o en la Universidad, y participaban de eventos académicos, religiosos y festivos. En 1599 Pablo José de Arriaga informó al general Aquaviva de los progresos de San Martín, ya que, según propias palabras, se hallaba "subordinado" a San Pablo. Añadió que los colegiales eran más de setenta, entre los que cursaban las clases de Teología, Artes y Gramática, y precisó: "con la ayuda de nuestros hermanos que este año se han añadido y que les acuden a ayudarles en sus estudios y en su virtud, se va cogiendo el fructo que se desea".[21] Con sobrado orgullo, el ya mencionado Salinas y Córdova se vanagloriaba de su condición de exalumno de San Martín, al cual calificó "de los más famosos y más útiles [colegios] que tiene todo el mundo". En 1630 escribió que tenía entre ciento ochenta y ciento noventa colegiales, y que la dirección

estaba a cargo de un rector y otros religiosos jesuitas. También anotó que los estudiantes vivían en el colegio, donde estudiaban "la Gramática, Humanidad y Retórica; todas las Artes liberales y la Teología".[22]

Las actividades académicas formaban parte esencial del día a día de los estudiantes de San Martín. La Carta anua de 1602 precisa que sus actos literarios de Artes y Teología algunas veces se llevaban a cabo en la Universidad de San Marcos, "con la presencia de los señores de la Audiencia y la Inquisición", y que en los exámenes que daban para optar por sus grados "muestran tanto y con grande ostentación, que pone a todos particular gusto y admiración, de donde nace que todos desean poner aquí sus hijos, aunque sean más queridos, venciendo el deseo de verlos bien criados al amor que quisiera no apartarlos de su compañía".[23] Otras veces, las funciones literarias tenían lugar en el mismo colegio. Un cartel de 1684 anuncia la defensa de un acto público de Filosofía en San Martín, presidido por el P. Pedro Medrano, catedrático de San Pablo; y otro de 1693, en el mismo lugar, da cuenta de la defensa de conclusiones de Teología bajo la presidencia del P. Bartolomé de Larrea.[24]

Los colegios de caciques

Aunque la misión educativa jesuítica estuvo orientada a sus propios miembros y a los seglares, el contexto histórico en la diócesis de Lima a inicios del siglo XVII añadió nuevas obligaciones pedagógicas a la orden, no contempladas por sus *Constituciones*. Por entonces

◀ Fig. 12. Fachada del antiguo noviciado jesuita, San Antonio Abad. Hoy Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos.

◀ Fig. 13. *El Parnaso*, poesías compuestas en el Colegio San Martín, en 1694, con ocasión de la visita del virrey conde de la Monclova.

▼ Fig. 14. La iglesia de Santiago Apóstol del Cercado. En el siglo XVII, en sus inmediaciones los jesuitas fundaron el Colegio de caciques.



se dio inicio en aquella diócesis a las llamadas campañas de "extirpación de la idolatría", cuyo fin principal era la erradicación de los cultos religiosos nativos. Una de las estrategias para combatir la "idolatría" era instruir de mejor manera a las élites indígenas, a fin de convertirlos en eficaces colaboradores de la administración civil y del clero. Aunque el virrey Francisco de Toledo ya había planeado la fundación de colegios para la instrucción de los indígenas, fue a inicios de la década de 1620, durante el gobierno del virrey Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, cuando se puso en ejecución el establecimiento de los colegios para los hijos de los caciques en las ciudades de Lima y Cusco. El propio gobernante era consciente de que una mejor instrucción cristiana supliría la "falta de enseñanza" de los indios debido al mal "exemplo de sus curas", razón por la cual, en su opinión, los indios "están la mayor parte en su antigua infidelidad, cometiendo muchos y graves pecados así de ydolatría como de echicerías, supersticiones y trato con el demonio".[25] Próximo a los jesuitas por parentesco, el virrey recomendó que los colegios estuvieran a cargo de la Compañía. Los jesuitas los administrarían hasta su expulsión. En sus aulas, los indios aprendían a leer, escribir y contar, pero sobre todo a ser buenos vasallos del rey.

La imprenta de Antonio Ricardo

El establecimiento de la primera imprenta en Lima estuvo asimismo vinculado a la labor catequizadora de la población nativa. Cuando los jesuitas llegaron al Perú, en 1568, no existía una imprenta. Esta situación era consecuencia principalmente de la orden expresa por parte de la Corona que prohibía que funcionara una en territorio peruano y de la escasa importancia dada a la misma por varios sectores de la sociedad. Entonces el medio de reproducción de los textos era manual. Expertos copistas hacían las veces de las máquinas fotocopiadoras, tan populares en la actualidad. Ellos, con una caligrafía cuidada y legible, transcribían textos y documentos civiles y eclesiásticos de la más diversa naturaleza, y no pocas veces adornaban los textos con algunas ilustraciones. Pero dos hechos vinieron a cambiar tal estado de cosas y a promover el establecimiento de la imprenta: de un lado, la reorganización –o mejor dicho refundación– de la Universidad de Lima por el virrey Francisco de Toledo; y de otro, el impulso de la acción evangelizadora en los Andes dado por el arzobispo de Lima, Toribio Alfonso de Mogrovejo.


DOCTRINA
CHRISTIANA
Y CATECISMO PARA INSTRVC
cion de los Indios, y de las demas perso-
nas, que han de ser enseñadas en nuestra Santa Fe.
CON VN CONFESSIONARIO, Y OTRAS COSAS
necessarias para los que doctrinan, que se con-
tienen en la pagina siguiente.
COMPVESTO POR LA SANCTA VNIVERSIDAD DEL CONCILIO
Prouincial, que se celebrò en la Ciudad de los Reyes el año de 1583.
Y por mandado de su Excelencia en los dos lenguajes generales,
del Inga Quichua, y Aymara.
DVLCE VERBVM NOSTRVM
SERENA IN RECTOS SORTE
NOMINE NOSTRA SALVE
MANDE TAQVO STAT
IHS
Impresso con licencia de la Real Audiencia, en la
Ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primero
Impressor en esta Regia corte.
Año de 1584. años.
Con assiento de Real por cada plego en papel.

La Universidad de Lima (San Marcos) fue creada en 1551 y empezó a funcionar en los claustros del convento de Santo Domingo hacia 1557. Se trataba de una institución controlada por los frailes de dicha orden y en la que se ofrecían, no siempre de manera regular, los cursos de Gramática, Teología y Artes. Ante un reclamo de los miembros laicos del claustro, el virrey Francisco de Toledo arrebató a los dominicos el gobierno de la institución. De esta manera, gracias a la reforma del virrey, en 1574 la Universidad pasó a poseer un local propio y a recibir el título de San Marcos y rentas propias. Cuatro años después, en 1578, sus *Constituciones* crearon diecisiete cátedras para la enseñanza de Teología, Derecho civil y canónico, Gramática, Medicina, Artes, Sagradas Escrituras y "la lengua general del ynga"; y la dotaron de una organización administrativa y académica internas.[26] Es de imaginar que, como consecuencia de todos estos cambios, la Universidad se consolidara institucionalmente y atrajera a un mayor número de estudiantes, entre ellos principalmente los criollos, para quienes la obtención de un grado académico era esencial para hacer carrera en el Estado y la Iglesia.

Ostentar un grado de bachiller, magíster o doctor sin duda era una excelente carta de recomendación a la hora de concursar, por ejemplo, para la obtención de un curato. Desde mediados del siglo XVI, a la alta jerarquía eclesiástica le había interesado contar con un clero con una formación académica, pero sobre todo que el ejercicio pastoral se realizara de manera uni-

forme. Para la enseñanza de la doctrina y la celebración de la liturgia solían emplearse textos impresos –e incluso manuscritos– muy diversos. El Concilio de Trento puso fin a esta situación al ordenar el empleo de textos uniformes para toda la cristiandad católica.

Los asistentes al Tercer Concilio Provincial, celebrado en Lima entre 1582 y 1583, pusieron en ejecución los dictados de Trento. Pero era imposible reproducir gran cantidad de textos doctrinales de manera manual. La Universidad, por su parte, también requería de un medio mecánico para la reproducción de sus documentos. Los propios jesuitas, a su vez, desde años antes habían hecho notar la imperiosa necesidad de contar con textos impresos para apoyar la cristianización de la población y lo reiteraron en las sesiones del referido Concilio. Finalmente, lograron traer a Antonio Ricardo, un impresor turinés que residía en Ciudad de México, para que trabajara en Lima. Ricardo llegó a la ciudad capital, pero la prohibición de imprentas subsistía. Como el tiempo urgía, la Audiencia fue la que levantó la restricción y de esa manera Ricardo instaló su taller en el Colegio de San Pablo para imprimir los textos doctrinales elaborados por el Tercer Concilio. En una carta, suscrita en Lima el 10 de abril 1584, dirigida al general Claudio Aquaviva, José de Acosta le informó acerca de la labor de Ricardo:

> *Yo me he ocupado estos años pasados principalmente en el Concilio provincial que aquí se celebró, en el qual se ofrecieron muchas dificultades y trabajos, y al fin fue el Señor servido saliesse no pequeño fruto dél, porque aunque no fuese sino la doctrina christiana y catecismo que por medio de la Compañía se compuso y traduxo en las lenguas destas Indias y agora se estampa en nuestra casa, ha sido de gran provecho. Lo que se imprime es un catecismo pequeño y otro más largo y confessionario y exhortación para ayudar a morir y sermones, todo en tres lenguas, y muy acomodado al ingenio de los indios. Esta impresión se nos cometió por Audiencia que aquí gobierna y assí se trabaja en ella con esperança que será de mucho fruto para los indios y para los sacerdotes que les doctrinan.*[27]

En efecto, tres textos fueron publicados entre 1584 y 1585 en la imprenta de Ricardo: la *Doctrina christiana* y *catecismo para la Instrucción de los indios*, el *Confesionario para los curas de indios* y el *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones*. Pero, en medio del proceso de impresión de estos textos, llegó una real orden de España por la que se reemplazaba el calendario juliano por el gregoriano. La disposición quedó plasmada en la *Pragmática de los diez días del año*, que así resultó ser el primer impreso aparecido en América del Sur.

Todo indica que la relación entre Ricardo y los jesuitas de San Pablo fue cordial. Muestra de ello es que en su codicilio, fechado en 1586, no solo nombró como su albacea al P. Pedro de Salamanca, sino que además dio de limosna 400 pesos para "la obra del colegio y Casa del Nombre de Jesús [...] por la merced y buena obra y comodidad que siempre se le a hecho en dicha casa con dársele lugar para su enprenta".[28]

No es posible saber cuántos textos imprimió Ricardo para los jesuitas. En 1586 apareció, de forma anónima, un *Arte y vocabulario general del Perú*, con seguridad financiado total o al menos parcialmente, por los jesuitas. La huella de Ricardo se pierde en 1605, cuando su imprenta es adquirida por el también impresor Francisco del Canto, quien trabajó varios textos de autores de la Compañía en Lima y Juli. Los impresos salidos de las prensas de Ricardo, del Canto y otros impresores, muchas veces fueron vendidos mayoritariamente en el mercado local, y entre sus compradores estuvieron los jesuitas que los destinaron a los estantes de las bibliotecas de los colegios de la orden.


TERCERO
CATHECISMO
Y EXPOSICION DE LA
Doctrina Christiana, por
Sermones.
PARA QVE LOS CVRAS Y OTROS
ministros prediquen y enseñen a los Yndios
y a las demas personas.
CONFORME A LO QVE EN EL SANCTO
Concilio Prouincial de Lima se propuso.
DVLCE TVVM NOBIS
NOMINE NOSTRA SALVS
IMPRESSO CON LICENCIA DE LA
AÑO DE M.D.LXXXV.

◀ Fig. 15. *"Doctrina christiana, y catecismo para instruccion de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta fé: con vn confessionario, y otras cosas necesarias".* Primer libro impreso en el virreinato del Perú, por Antonio Ricardo, en 1584. Edición trilingüe, quechua, aimara y español.

▲ Fig. 16. *"Tercero cathecismo y exposición de la Doctrina Chritiana, por sermones para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demás personas conforme a lo que en el Sancto Concilio Prouincial de Lima se propuso".* Libro impreso en Lima, por Antonio Ricardo, en 1585.



La Biblioteca de San Pablo

Desde una época temprana de su establecimiento en Lima, y hasta su expulsión en 1767, los jesuitas fueron grandes cultores de la lectura y, en consecuencia, usuarios de libros y bibliotecas (o *librería*s, como se las llamaba en la época). Muestra del temprano interés por los libros es dada por el P. Sebastián Amador, quien menciona en su correspondencia que en 1570 San Pablo tiene una biblioteca "harto conveniente".[29]

Con el paso de los años, la biblioteca de San Pablo, que imaginamos bastante reducida en sus inicios, fue incrementándose gracias a las compras que los propios jesuitas hacían en el mercado local y en el Viejo Continente. Los talleres tipográficos establecidos en Lima produjeron una enorme cantidad de impresos religiosos, políticos, históricos, económicos, jurídicos, entre otros. No pocos de estos textos pasaron a engrosar los estantes de la biblioteca de San Pablo, bien porque sus autores eran miembros de la orden o porque aquellos revestían especial interés para el estudio de la comunidad. Pero la mayor parte de los libros procedían de las prensas europeas. Para abastecerse de las novedades bibliográficas aparecidas en los grandes centros editoriales como Venecia, Roma, Lyon, Amberes, Colonia, entre otros, los jesuitas contaban con una extensa red de libreros europeos que los proveían de obras, muchas de las cuales eran canalizadas para su envío a América por medio del Procurador de Indias que residía en Sevilla.

Periódicamente, llegaban a San Pablo las cajas de libros y otros objetos procedentes de Europa. Se procedía a abrirlos y unos se quedaban en Lima y otros se distribuían entre los colegios de la provincia. La tentación de tomar libros prestados era grande entre los que habitaban San Pablo. Así, con el paso del tiempo, se instauró una costumbre, censurada por los superiores de la orden: la conformación de colecciones privadas en las celdas de los religiosos. Estas llegaron a ser tan importantes que en 1767, como dato curioso, el número de los libros en posesión de los religiosos era casi igual al de la librería "común".[30] Los libros que llegaban a San Pablo servían a los jesuitas y a otros miembros de la sociedad colonial. En 1630, el cronista agustino Antonio de la Calancha tomó para sí cuatro títulos; probablemente se trataba de un pedido hecho a título personal.[31] A principios del siglo XVIII, el polígrafo limeño Pedro de Peralta Barnuevo hizo uso de la red de libreros al servicio de los jesuitas del Perú para adquirir obras de su interés, difíciles cuando no imposibles de adquirir en Lima.

Los libros de San Pablo contribuían al cultivo del intelecto y al fomento de la piedad popular. A fines del siglo XVI, o quizás antes, se introdujo la costumbre de brindar libros a los visitantes del colegio. En la Carta anua de 1596, escrita por Pablo José de Arriaga, se señala que "en una sala que está junto a la portería se pusieron, como para provar como saldría, dos o tres libros de devoción"; y se añade con cierto orgullo: "y salió tan bien y acude tanta gente todos los días, que a sido

◀ Fig. 17. Biblioteca Nacional del Perú, antes del incendio de 1943. Este recinto perteneció a la biblioteca del Colegio Máximo de San Pablo. (Colección, Luis Martín Bogdanovich).

▼ Fig. 18. Vista del libro de P. Leonardi Peñafiel S.J., y del manuscrito de Teología del pecado, del P. Josepho Garrido S.J., que pertenecieron al antiguo Colegio Máximo de San Pablo.



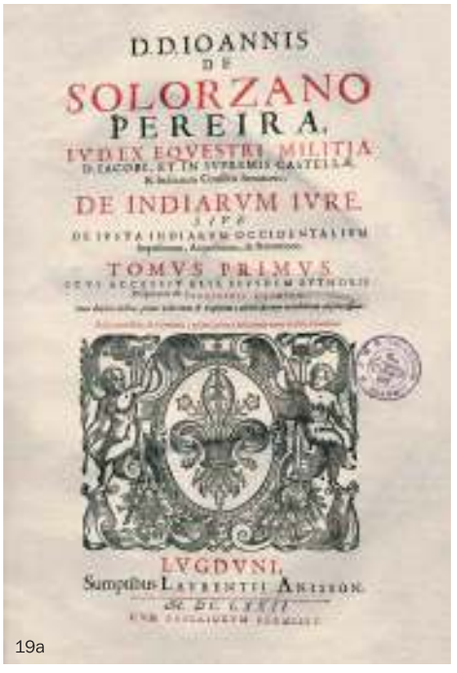
menester poner tres vancos, cada uno con cinco libros atados con sus cadenas". Estas aseguraban que los usuarios no tomaran por propio lo que era ajeno. Y concluye Arriaga: "assí no falta en todo el día quien esté leyendo, especialmente los días de fiesta. Es cosa de mucho consuelo ver los que acuden a este honesto entretenimiento".[32] Los libros encadenados permanecían aún en el año de la expulsión.

No se cuenta con ninguna descripción de las colecciones bibliográficas existentes en San Pablo durante los siglos XVI, XVII y buena parte del XVIII. Sin embargo, debió ser muy importante, ya que a mediados del siglo XVII era motivo de orgullo de uno de los más ilustres jesuitas y usuarios, Bernabé Cobo, quien la calificó como "probeída de toda suerte de libros".[33] La descripción más detallada, pero no todo lo que quisiéramos, procede del inventario practicado en 1767. Entonces lucía imponente y, como es de imaginar, debía impresionar no solo a los que habitaban San Pablo, sino también a los eventuales visitantes y usuarios no pertenecientes a la orden. Constaba de dos habitaciones o "librerías": la "común" y la "menor". Las paredes interiores de la primera estaban recubiertas de estantes y sobre ellas once ventanas proveían de luz y ventilación a la pieza. Siguiendo una antigua tradición europea, en las paredes de la biblioteca colgaban, entre los estantes y el techo, veintiún "lienzos de cuerpo entero" de los más afamados escritores de la orden. Adicionalmente, en dos alacenas de la sala se guardaban un telescopio, globos terráqueos y "algunas máquinas de madera mui descompuestas para experiencias phísicas de peso, de licores, fuerza centrífugas, de hidrostática, virtud de las palancas", las cuales, a juicio de quien las registró, "necesitaban repararse enteramente".[34] De la apariencia interior de la librería "menor" no se tiene mayor información. Tan solo se dice que tenía tres centenares y medio de libros, cuyo uso debía estar reservado a los estudiantes.[35]

¿Cuántos libros poseía la biblioteca de San Pablo? Al respecto se ha escrito mucho, por lo general de manera errada, porque se ha seguido como fuente el estudio de Luis Martin. De acuerdo con el inventario de 1767, en los estantes se alineaban nueve mil doscientos veinticuatro "cuerpos de libros" y no cuarenta mil volúmenes, como sostiene Martin.[36] Este autor se equivoca porque o ha leído de manera apresurada el inventario o porque no entendió su lectura. Sucede que los oficiales de la Corona decidieron reunir todos los libros que estaban

▼ Figs. 19a, b, c. Libros de teología, misionología y filosofía, pertenecientes a la librería del Colegio Máximo de San Pablo en 1609. Archivo Histórico Jesuita del Perú.

▶ Figs. 20a, b, c. Libros de la antigua biblioteca del Colegio Máximo de San Pablo, considerada como una de las más importantes del nuevo mundo. Biblioteca Nacional del Perú.



19a

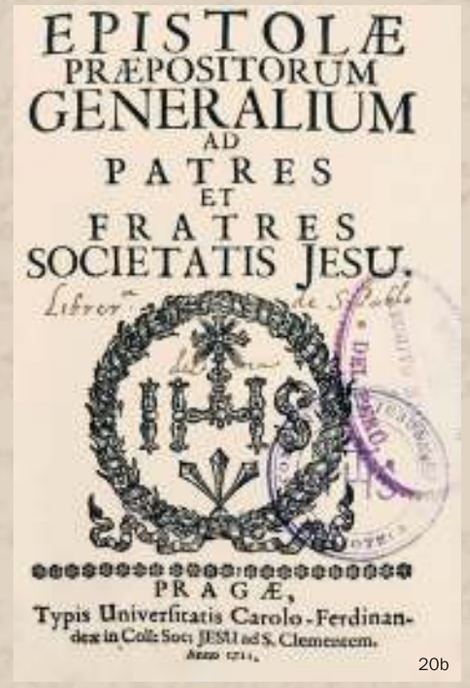

19b



19c


SEGVNDA PARTE
DELAS REPVBLICAS
DEL MVNDO.
DIVIDIDAS EN XXVII LIBROS
ORDENADAS POR F. HIERONYMO
DIRIGIDAS ALA S.C.R.M. DEL REY DON PHILIPPE,
CON PRIVILEGIO
En Medina del Campo, por Francisco del Canto.
M. D. LXXV.

20a


EPISTOLÆ
PRÆPOSITORUM
GENERALIUM
AD
PATRES
ET
FRATRES
SOCIETATIS JESU.
PRAGÆ,
Typis Universitatis Carolo-Ferdinandex in Coll: Soc: JESU ad S. Clementem.

20b


ACTA
SACRI OECVMENICI
CONCILII
FLORENTINI
HORATIO IVSTINIANO
ROMAE.

20c

en San Pablo con los pertenecientes a las otros establecimientos de la orden que había en Lima (Casa profesa de Desamparados, Colegio del Cercado y Noviciado) y Callao (Colegio de Bellavista). Como consecuencia de esta diligente labor, se lograron reunir en San Pablo treintaidos mil seiscientos sesentaidos libros.[37]

En los volúmenes propiamente de la biblioteca de San Pablo era dable encontrar las materias más diversas: Historia, Arquitectura, Literatura, Homilética, Ciencia natural, Política, Teología, Doctrina, Filosofía, entre muchas otras. Pero, una vez más, nos enfrentamos a un problema de estudio: la identificación de las obras. Aun cuando los oficiales de la Corona debían hacer un registro detallado de cada libro indicando su autor, título, lugar y fecha de publicación, no lo llevaron a cabo, con seguridad abrumados por el volumen del trabajo. Prefirieron limitarse a señalar de manera abreviada tan solo el nombre del autor y el título de la obra, con lo cual nos privaron de algunos valiosos datos bibliográficos –tales como idioma, fecha y lugar de impresión–, útiles para conocer con mayor detalle los alcances de las aficiones literarias de los jesuitas. Lo sucedido en San Pablo se repitió con las otras bibliotecas de los colegios de la provincia.[38]

Otra cuestión importante a tratar es la organización de las colecciones de la biblioteca. Esta poseía determinados catálogos de algunas bibliotecas en el Viejo Continente, entre ellas ciertos jesuitas (p.e. Clermont), pero eso no quiere decir, como deduce erróneamente Martin, que la de San Pablo estuviera organizada de acuerdo con alguno de esos repertorios.[39] No hay manera de saber cómo estaban ordenados los libros, porque el inventario de 1767 se llevó a cabo de manera desordenada.

Un asunto final por tratar es el destino de los libros. Después de la incautación en 1767, los libros permanecieron en San Pablo, pero no por mucho tiempo. Los libros de San Pablo y, con seguridad, los de otros colegios y establecimientos en Lima pasaron a formar el fondo originario de la biblioteca de la Universidad de San Marcos. Esta situación se mantuvo hasta la fundación de la Biblioteca Nacional en 1821. Para crear esta última, José de San Martín despojó a San Marcos de sus libros. De esa manera, numerosos textos impresos y manuscritos de autores jesuitas pasaron a ser propiedad del naciente Estado independiente.



El teatro escolar

Junto con los libros, el teatro escolar que se realizaba en los colegios de la Compañía fue un poderoso instrumento de instrucción, cuya importancia resulta difícil de imaginar en nuestros días. Sin embargo, es un tema poco explorado, en gran medida por la falta de información. La expulsión de la orden en 1767 tuvo como consecuencia la confiscación, pérdida y posterior dispersión de la documentación.[40] Nunca dejaremos de lamentar el incendio que destruyó la Biblioteca Nacional en 1943, ya que entre la documentación desaparecida estuvo una considerable porción de textos procedentes del archivo del Colegio de San Pablo. Se sabe que, llevado por sus intereses literarios e históricos, Ricardo Palma extrajo del Fondo Compañía de Jesús del Archivo Nacional diversos expedientes relacionados con la vida institucional ignaciana e incluso se sirvió de ella para algunas de sus tradiciones; pero lo que nunca tuvo en mente el tradicionista fue que la mayor parte desaparecería. Mientras que la bibliografía producida sobre el teatro escolar jesuita en España o el virreinato de la Nueva España es abundante, la existente para el caso peruano es en extremo reducida.

El interés por el teatro escolar es tan antiguo como la misma Compañía. San Ignacio de Loyola consideraba que las representaciones ofrecían entretenimiento y otorgaban prestigio al colegio. Poco tiempo después de fundada la orden, la realización de coloquios, autos y dramas se había vuelto una práctica común en los colegios. El entusiasmo que despertó la actividad dramática fue causa de preocupación entre algunos miembros rigoristas de la Compañía. Así se explica que, en las ordenanzas de la Compañía de Jesús de mediados del siglo XVI, se incluyeran ciertas medidas orientadas a limitar las representaciones.[41]

Como otros elementos de la pedagogía escolar jesuita, ha escrito William Mc Cabe, el empleo del teatro no fue algo original de la Compañía de Jesús. Las escuelas luteranas, así como algunas públicas y universidades en Europa, habían precedido a los jesuitas en el empleo del escenario con propósitos didácticos. Aun cuando existían opiniones adversas sobre la moralidad de la actividad teatral, los jesuitas juzgaron el empleo de las representaciones dramáticas como algo bueno de mantenerse, siempre y cuando estuviera bajo control. En las escuelas jesuitas del Imperio español, el teatro se convirtió en un ejercicio pedagógico y un importante nexo entre la orden y la sociedad colonial.

Los colegios debían servir al doble propósito de la cultura y la religión. Es por eso que los jesuitas, considerados como renovadores de la educación y campeones en la lucha en contra de los detractores de la causa católica y el papado, procuraron presentar sus escuelas en ventaja frente al mundo y, al mismo tiempo, demostrar a patrones y fundadores que sus intenciones se estaban llevando a cabo.[42] En el Acta de la Congregación, celebrada en 1584, se recomendaba que, para mejorar el trabajo en los colegios así como su reputación, lo más efectivo debía ser la observancia de un uniforme método de enseñanza y de entrenamiento de los estudiantes. Dos años más tarde, en 1586, la *Ratio Studiorum* consideraba al teatro como un medio para exponer los logros educativos, ya que en él "los estudiantes pueden dar alguna muestra de su estudio, actuando y recitando".[43] En este punto, cito al jesuita limeño Jacinto Barrasa: "este ejercicio literario de coloquios o representaciones se juzgó por los primeros jesuitas por útil y conveniente así para que la juventud se ejercitase y ocupase mejor con loa y logro de sus capacidades y talentos, como para que estos se conociesen y adelantasen, pasando con la edad de lo representado a lo serio en las cátedras y púlpitos".[44]

Barrasa seguramente escribió estas líneas a partir de su experiencia en el Colegio de San Pablo. Pero el teatro no solo era practicado por los hijos de los criollos que acudían a las aulas de ese afamado centro de estudios, sino también en las zonas del interior del virrei-

◀ Fig. 21. Teatro del Colegio Máximo de San Pablo, hoy capilla de la O.



▲ Fig. 22. Ventanas de bronce, mandadas a confeccionar el 10 de mayo de 1804 y colocadas en abril de 1805, a petición de la congregación de la Virgen de la O.

▶ Fig. 23. Techo de la capilla de la Virgen de la O. Este recinto albergó antiguamente al teatro del Colegio Máximo de San Pablo. Su cubierta cuenta con una pintura cenital sobre la vida de la Virgen María.

nato. En la doctrina de Juli, según el P. José de Acosta, existía en 1579 una escuela con casi trescientos muchachos indígenas, a cargo de un hermano "gran lengua y siervo de Dios". De acuerdo con Acosta, la habilidad de aquellos muchachos era admirable, ya que aprendían con facilidad todo lo que se les enseñaba. Además, escribió: "han representado este año dos o tres coloquios o comedias, en su lengua, de cosas muy útiles a la edificación de los indios"; y sin reparo confiesa: "yo me hallé a una que me causó gran consolación con entender harto poco de su lengua".[45] El testimonio de Acosta es excepcional, porque informa del empleo de las lenguas nativas en el arte dramático de evangelización, pero también porque refuerza lo que autores como John Charles han estudiado en los últimos años: el empleo de los jóvenes indígenas como catequistas en las áreas rurales del virreinato.[46]

No hay manera de saber si las obras a las cuales asistió Acosta contaron con alguna decoración. Importa señalar que, al ser las obras escolares una suerte de vitrina de la labor educativa jesuita, la decoración y el montaje debían también mostrar grandeza; así, profesores y estudiantes se movilizaban en un afán de poder presentar lo más ostentosamente posible el escenario.[47]

Los responsables de la actuación eran los alumnos, incluso de los roles femeninos. En la tragedia sobre María Estuardo, representada en el colegio de Lima, un joven llamado Cosme de Tébar hizo el papel de la reina.[48] Salvo casos excepcionales, las obras no eran representadas por estudiantes de los colegios. Usualmente los actores procedían de las clases de Retórica o de Poesía, y antes de ser nominados debían pasar una prueba de selección.[49]

Los autores de las obras realizadas en los colegios fueron los propios miembros de la Compañía de Jesús, quienes habían sido educados de acuerdo con la *Ratio Studiorum.* Poseedor de una formación en Latín, Filosofía y Teología, el jesuita era destinado a un colegio como profesor de Humanidades. Adicionalmente, estaba capacitado para declamar y presentarse ante el público. De esa manera, estaba en inmejorable condición de poder satisfacer las demandas de las obras dramáticas escolares.[50]

En cuanto a la utilería, en el virreinato peruano, en particular en Lima, los jesuitas hicieron uso de decorados, ricos vestidos, joyas y música para impresionar al público. El P. Sebastián Amador refiere que, con ocasión de la recepción del virrey Toledo en San Pablo, el 8 de diciembre de 1569, fiesta de la Concepción, para la obra "fue el aparato tanto con que esto se hizo, no solamente en los vestidos ricos y diversos que sacavan los niños representantes, pero en lo grave y decente desenvoltura con que cada uno dezía sus dichos, unas vezes en latín, otras en romance, unos dichos en verso latino, otros en prosa, que no avía más que pedir".[51]

Los textos de las comedias circulaban entre los colegios de la Compañía, y eran representadas cuantas veces se consideraba necesario. En 1610 los estudiantes del Cusco pusieron en escena una comedia sobre san Estanislao de Kostka, la cual, según Vargas Ugarte, se trajo de España.[52] Un caso similar parece haber sido el de la comedia *El Fénix de las Españas, San Francisco de Borja*. Una obra con este título fue representada en 1674 en Lima, en la recepción del virrey conde de Castelar, y dos años antes en el Colegio Imperial de Madrid.[53]

Las representaciones teatrales convocaban a numerosos asistentes y curiosos, aun cuando habían sido concebidas para ser actuadas principalmente ante el público escolar. En 1569, en la fiesta del Corpus Christi, un oidor de la Audiencia de Lima presenció el ensayo de los coloquios por los estudiantes y propuso a los jesuitas que permitiesen la asistencia de un mayor público al espectáculo. Según el testimonio del cronista, el propio oidor invitó a los miembros de la Audiencia. En tal situación, a los jesuitas no les quedó sino montar un escenario de manera que "lo pudiera gozar así la gente que estaba dentro de la iglesia como la que estaba en el patio de nuestra casa, donde solamente entran hombres. Halláronse en él los señores presidente y oidores con otros muchos caballeros, dignidades eclesiásticas y muchos religiosos. Tenía un lugar aparte la música que para hacerse con más solemnidad vino".[54]

El teatro escolar era considerado como un poderoso instrumento para moldear la sociedad de acuerdo con los ideales cristianos, ha escrito McCabe. El éxito de tal objetivo dependía de la recepción del mensaje contenido en una obra. Por ello dicho teatro, como las artes plásticas patrocinadas por la orden, debía ser muy didáctico. La preocupación por el didactismo teatral se manifiesta en la temática de la dramaturgia jesuítica: personificaciones de la virtud y el vicio, representaciones de los buenos y malos espíritus, vidas de santos, mártires, escenas de la Biblia, entre otras.[55]

De modo similar que en el Viejo Continente, el teatro sirvió además para agasajar a las autoridades eclesiásticas. A su paso por Arequipa en 1611, al electo obispo de La Plata, Alonso de Peralta, se le ofreció un coloquio en el Colegio de Santiago de esa ciudad.[56] En 1674, el Colegio de San Pablo de Lima recibió al nuevo arzobispo Juan de Almoguera con la comedia *El Príncipe de Fez*.[57]





24a



24b



24c



24d



24e

◀ Figs. 24. Los Ejercicios espirituales permiten que la vida se ordene y oriente hacia Dios. Pero también hacen posible que emerjan las virtudes. Anónimo limeño, serie de las Virtudes. Circa 1650-1670.
a. Gozo en el Espíritu
b. Modestia
c. Continentia
d. Caridad
e. Paz

El teatro escolar cumplió otros importantes propósitos: celebrar la consagración de los lugares de culto de la orden y las fiestas religiosas. En 1573 se estrenó la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo y, por ello, hubo un coloquio.[58]

Como era de esperar, el teatro era empleado para dar mayor realce a las fiestas de los principales santos de la orden.[59] En 1623 se presentó en el atrio de la iglesia de San Pablo, en Lima, un coloquio en el marco de las fiestas por la canonización de san Francisco Javier y san Ignacio.[60] Asimismo, la canonización de san Francisco de Borja fue celebrada, en 1672, con diversas obras en los colegios del El Callao y Cusco.[61]

Diversas representaciones fueron realizadas con ocasión de las visitas y recibimientos de virreyes. En 1569, los estudiantes del Colegio de San Pablo recibieron al virrey Francisco de Toledo con una representación del combate entre el trabajo y el vicio. Los estudiantes de ese mismo colegio ofrecieron al virrey Martín Enríquez de Almansa un coloquio sobre la parábola de Lázaro y el rico Epulón; y al virrey García Hurtado de Mendoza, una tragedia basada en la vida de María Estuardo, reina de Escocia.[62] En 1599 al virrey Luis de Velasco se le entretuvo con un drama alegórico titulado *El Anticristo y el Juicio Final*.[63] Asimismo, en las primeras décadas del siglo XVII, los virreyes marqués de Montesclaros y príncipe de Esquilache fueron recibidos con los autos *Antiguo patriarca* José y el *Triunfo de San Eustaquio*, respectivamente.[64] Consta que, en 1674, los estudiantes del Colegio

de San Martín, en Lima, recibieron al virrey conde de Castelar con la obra *El Fénix de las Españas, San Francisco de Borja*.[65]

La exaltación de las virtudes del gobernante fue tema del teatro escolar. En 1661, el virrey conde de Santisteban fue recibido fastuosamente en San Pablo y las paredes del colegio fueron cubiertas con poemas en latín y español elogiando, como era de rigor, al gobernante virreinal. En esa ocasión los estudiantes montaron una obra en la que Marte, el dios de la guerra, que simbolizaba las cualidades militares del virrey, y Minerva, la diosa de la sabiduría, competían por la supremacía sobre el corazón del conde de Santisteban. El conflicto se resolvía con la intervención de una ninfa representando a la Compañía de Jesús, que reconciliaba a Marte y Minerva en el corazón del gobernante.[66]

A pesar de su importancia en la propedeútica ignaciana, el teatro suscitó reparos de parte de los superiores, que lo consideraban perturbador de la moral y la disciplina eclesiásticas. Como ya se ha mencionado, al marqués de Cañete se le ofreció en San Pablo la representación del "Martirio de la reyna de Escocia Maria Estuardo". La obra agradó al gobernante de tal manera que solicitó que se repitiese en palacio, lo cual se realizó con aprobación de los jesuitas. La noticia llegó a Roma y el general Aquaviva escribió al provincial del Perú, Juan de Atienza, reprobando su proceder en este asunto. Aquaviva le manifestó que no era "cosa decente" haber aceptado el pedido del virrey, ya que no era tarea de los religiosos estar ocupados en hacer montajes teatrales e "instruir" a los actores, más aún fuera de los colegios de la orden.[67]



Durante el siglo XVII persistieron las consultas acerca de la conveniencia de mantener las representaciones teatrales. A partir de 1630, según Vargas Ugarte, se advierte alguna remisión en la costumbre de realizar comedias en los colegios, debido a la orden adoptada por el provincial Nicolás Duran Mastrili. En la Congregación provincial reunida ese año, se discutió si permitirlas o no, y el resultado fue prohibir que se representasen comedias de Lope de Vega y otras en romance de las que se solían hacer en los corrales, como tampoco entremeses ni papeles de mujer; y si se ofrecía algún coloquio, antes debía pedirse licencia al provincial. En cuanto a las decurias, o piezas menores, estas podían seguir representándose, pero sin invitar a nadie, como no fueran los padres de los estudiantes.[68] Ya se ha visto que la prohibición no fue tan radical.

A fines del siglo XVII, el general de la Compañía Tirso González renovó la prohibición de las comedias y censuró la impresión de dos sobre santa Rosa. El general, en una carta al provincial del Perú Francisco Grijalva, fechada en 1692, le dice que ha recibido un ejemplar de esas comedias gracias a Sancho de Figueroa, obispo de Quito. Cuestiona que se hayan publicado y le dice a Grijalva: "Hizo vuestra reverencia muy cuerdamente en recoger todos los ejemplares de la impresión; y si los hubiera quemado todos, hubiera hecho mejor".[69] La representación de comedias siguió siendo materia de debate aun a mediados del siglo XVIII.[70]

Virtuosos y doctos

La docencia en los colegios, la escritura de textos para la catequesis, la implementación de la *Ratio Studiorum*, la organización de bibliotecas y la composición dramática requirieron de un personal capacitado para tales tareas, pero además identificado con la misión propedeútica de la orden. Por eso, una de las preocupaciones vitales de san Ignacio fue contar con sujetos idóneos para integrar la Compañía. Se debían admitir, según sus propias palabras, jóvenes de "buenas costumbres e ingenio", esto es "virtuosos y doctos para trabajar en la Viña del Señor".[71]

Al ser San Pablo el principal colegio de la orden en la provincia peruana es comprensible que convocara a los más destacados miembros de la orden, bien para ejercer cargos directivos, bien para impartir la docencia en dicho centro de estudios. La nómina de ilustres hombres

de letras y de ciencias que habitaron el Colegio Máximo es extensa. En el siglo XVI destaca la figura de José de Acosta, naturalista, historiador y figura central en la implementación de las decisiones del III Concilio Limense. Su *Historia natural y moral de las Indias*, aparecida en su versión latina en 1589 y traducida al español al año siguiente, constituye el más ambicioso proyecto acerca de la historia prehispánica americana, como de los elementos naturales y celestes. El siglo XVII fue particularmente prolífico en la producción historiográfica de los ignacianos. Citamos la *Historia del Perú*, de Giovanni Anello Oliva; la *Historia del Nuevo Mundo*, de Bernabé Cobo; la *Historia eclesiástica de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú*, de Jacinto Barrasa; y la *Historia de la provincia peruana de la Compañía de Jesús*, de Diego Francisco Altamirano. La mayor parte de estas obras permaneció inédita hasta el siglo XIX. El texto original de Barrasa parece perdido y solo se conserva una copia mecanográfica en la Biblioteca Nacional del Perú, y el de Altamirano se conoce parcialmente.

Otra figura prominente fue Diego de Avendaño, rector de San Pablo y provincial de la orden. Teólogo y jurista, Avendaño escribió al final de su vida lo que habría de ser su obra más importante: el *Thesaurus Indicus*. Se trata de un compendio de Derecho natural, político administrativo que debía servir de fuente de consulta para resolver las dudas de conciencia en todo cuanto se refiriera a los asuntos americanos. En la misma línea se halla la obra *De Contractibus*, de Pedro de Oñate, quien fue maestro de Moral en San Pablo. En su obra se propuso el estudio de los contratos y las obligaciones de las partes en concordancia con la ley y la moral.

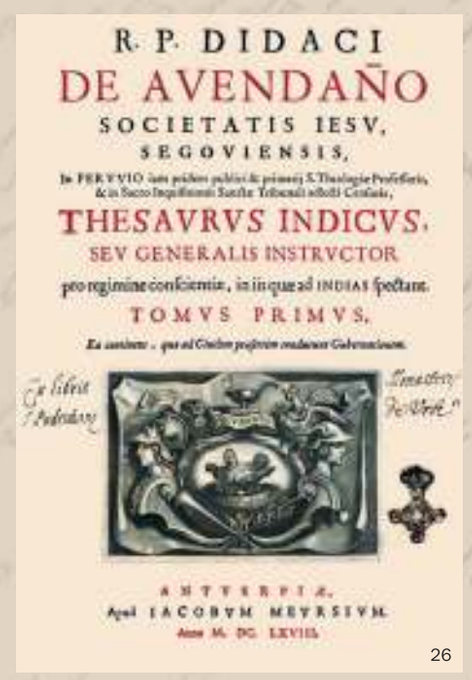
También en el siglo XVII destaca la personalidad de Alonso de Peñafiel. Al poco tiempo de ordenado sacerdote, sus superiores le encargaron la enseñanza del curso de Artes, primero en el Cusco, donde también impartió Teología, y luego en Lima, donde ocupó la cátedra de Prima y se graduó en San Marcos. Sus tratados de Artes y Teología aparecieron publicados en Lyon.[72]

Como era de esperar, la teoría misional no estuvo ausente en el quehacer intelectual de los jesuitas. Acosta compuso su célebre tratado *De procuranda indorum salute*. Pero menos conocido es la *Misión a las Indias*, del italiano Jerónimo Pallas, quien fue rector de San Pablo en 1656. Compuesto para "servir a los que de Europa passasen a las Indias a ayudar a las almas" y alentarlos en la tarea de la propagación de la fe, porque "los grandes bienes y excelencias desta misión" superan los riesgos del viaje.[73] La obra de Pallas se organiza en cinco libros. El primero trata del traslado del procurador Juan Vázquez a Europa, con el fin de solicitar misioneros jesuitas para América. El segundo se ocupa de la navegación desde Cádiz hasta Panamá. El tercero describe el viaje desde Panamá a Lima y la labor de la Compañía de Jesús en el virreinato peruano. Los libros cuarto y quinto ofrecen recomendaciones para los misioneros y exponen los beneficios de la evangelización en las Indias.

La Historia, la Teología, la Moral y la Misionología, la Homilética, entre otras materias, fueron objetos de estudio en el Colegio de San Pablo. No pocos de los jesuitas que lo habitaron fueron prolíficos escritores, pero la mayoría de sus textos no fueron publicados en letras de molde. Lo usual era que circularan en forma manuscrita, en particular entre los estudiantes. A fines del siglo XVII, el jesuita Francisco Xavier Salduendo atribuía al poco desarrollo de la industria tipográfica local y los altos costos de impresión el hecho de que muchas obras de sus hermanos de orden hubieran permanecido inéditas.[74]

Con todo, a mediados del siglo XVIII, la acción educativa e intelectual de la Compañía se mostraba floreciente en el vasto territorio de la provincia peruana. Así, el provincial Francisco de Larreta escribió en su "Estado temporal de la provincia", fechado en 1748, que la orden tenía a su cargo una casa profesa, quince colegios, dos casas de probación y dos colegios para la élite indígena. La provincia constaba de doscientos noventaisiete sacerdotes, de los cuales cuarentaitrés habitaban en San Pablo.[75] Pero tal situación se vería alterada en poco menos de dos décadas, con la expulsión de la orden en 1767 (pág. 11).


DE
CONTRACTIBVS
LVCRATIVIS.
Tomus Secundus
NOVA METHODO
EX IVRIS VTRIVSQVE LEGIBVS,
Theologorum, & Iurisperitorum placitis
concinnatus.
A VTORE
PETRO DE OÑATE
Vallisoletano Theologo è Societate IESV
quondam Prouinciali Paraquario.
Tractatuum Catalogus vetis pagina dabit.
CVM PRIVILEGIO.
ROMÆ,
25


R. P. DIDACI
DE AVENDAÑO
SOCIETATIS IESV,
SEGOVIENSIS,
THESAVRVS INDICVS,
SEV GENERALIS INSTRVCTOR
pro regimine conscientiæ, in iis quæ ad INDIAS spectant.
TOMVS PRIMVS,
ANTVERPIÆ,
Apud IACOBVM MEVRSIVM.
26

▲ Fig. 25. Frontispicio de *Contractibus Lucrativis*, tomo segundo, de Petro de Oñate, 1647.

▲ Fig. 26. Frontispicio de *Thesaurus Indicus* del P. Diego de Avendaño S.J., 1668.







La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima

Gauvin Alexander Bailey

La iglesia de San Pedro en Lima (antes de 1770 conocida como San Pablo) fue la más temprana e importante de las fundaciones jesuitas en Hispanoamérica. La Compañía de Jesús hizo los mayores esfuerzos –más que en ninguna otra parte, con la única excepción del templo jesuita en Quito– para que se pareciera a la iglesia madre de los jesuitas, el Gesù (1568-1580), en Roma.[1] Esta deliberada autoidentificación con el Gesù romano y la adyacente Casa Professa reflejaba las muy altas expectativas que los primeros jesuitas tenían en relación con su empresa peruana (fig. 2). Por cierto, sería difícil exagerar el rol crucial que San Pablo jugaría en la historia de la educación sudamericana y la obra misionera: el colindante Colegio Máximo de San Pablo fue la primera escuela jesuita de alta enseñanza en el continente y tuvo un papel fundamental en la vida de las misiones en la Sudamérica hispánica.[2] Como era un campo de formación para los misioneros, allí se impartieron clases y publicaron gramáticas de quechua y aymara, y su superlativa biblioteca abundaba en diccionarios y gramáticas de lenguas indígenas y libros edificantes sobre experiencias misioneras alrededor del mundo.[3] San Pablo también prestó servicios en la ciudad: por ejemplo, a la numerosa comunidad de esclavos de Angola –muchos de los cuales pertenecían al colegio–, al desarrollar con ese propósito la primera gramática y diccionario de lenguas angoleñas.[4] Los misioneros que fueron a lugares como el Paraguay o la región del



lago Titicaca –el pueblo de Juli fue un centro regional de preparación de gran importancia por méritos propios– recibieron sus primeras enseñanzas en esta venerable institución.[5] San Pedro también marcó el inicio de la presencia dominante de los jesuitas en Lima y fue la primera de las cuatro iglesias erigidas durante una centuria, lista que incluye la de Santiago del Cercado (1570, reconstruida en 1601), San Antonio Abad o el Noviciado (circa 1612) y Nuestra Señora de los Desamparados (1658).[6]

Las primeras dos iglesias (1568; 1569-1574)

La Compañía empezó la construcción de su primera iglesia el mismo año de su llegada, en un sitio ubicado a tres cuadras de la Plaza Mayor que le había asignado el gobernador Lope García de Castro (1516-1576). Gracias a donaciones y limosnas, consiguieron ampliar la propiedad al adquirir los solares vecinos.[7] El primer rector, Diego de Bracamonte (nacido en 1533), anotó que la iglesia medía 30 x 10 varas (25 x 8.35 metros).[8] Este pequeño edificio de ladrillo y piedra, probablemente con un techo de madera, puede haber tenido una orientación de norte a sur y su fachada daba a una placita de unos 30 metros cuadrados que, sin embargo, según estimaba Bracamonte, "le dará gran lustre". El cronista y misionero jesuita Anello Oliva (1574-1614) señaló que toda la ciudad contribuyó a la construcción con materiales y donativos similares, pues "acudieron los del lugar con sus limosnas y con tan grande liberalidad, que unos pagaban el sitio, otros ofrecian materiales de cal, ladrillo, piedra, adobes, y madera, y otros finalmente con lo necesario para el sustento de la casa".[9] Oliva también recordaba el modo ingenioso en que los constructores jesuitas adecuaron su pequeña iglesia para que acogiera a más gente mediante la inclusión de una reja en un lugar estratégico de la pared, próximo al púlpito, para que las mujeres pudieran oír la misa y el sermón dentro del templo, mientras que los hombres podían hacerlo desde el claustro:

Página 100:

◀ Fig. 1. Fachada de San Pedro de Lima, edificada por los jesuitas en el siglo XVI y reconstruida en el siglo XX. Al igual que las catedrales, cuenta con tres puertas de acceso y tres nichos de piedra sobre ellas.

▲ Fig. 2. Fachada del Gesù de Roma, iglesia madre de la Compañía de Jesús y casa profesa. Dicha edificación, sirvió de modelo para la construcción de la iglesia de San Pedro de Lima.

▶ Fig. 3. Virgen de los Remedios. De acuerdo con la tradición se veneraba en el altar mayor del primer templo.

La primera cosa en que se puso la mano fue en acomodar una iglesia que por auer de durar algunos años se traço de manera, que siendo pequeña tuviesse toda la çiudad lugar para assistir en ella y assi se rompio un lienço de pared y se puso en su lugar una larga reja que salía a un gran patio de forma que estando solas las mujeres en la Iglesia y hombres en el claustro, goçaban todos del pulpito que estaba arrimado a la reja y con esta poca comodidad estuvieron los Padres por espaçio de seis años.[10]

Así, la pequeña iglesia atendía a un pueblo de aproximadamente diez mil habitantes, incluyendo algunas de las figuras cívicas y religiosas más importantes de entonces, desde el arzobispo hasta santa Rosa de Lima (1585-1617), una asidua visitante que era especialmente devota de Nuestra Señora de los Remedios, cuya efigie estaba en el altar mayor del templo.[11]

De acuerdo con Oliva, el P. superior Jerónimo Ruiz del Portillo (1532-1589) se hallaba tan entusiasmado que apuraba la culminación de la iglesia y a menudo se unía a los trabajadores, lo que motivaba que los miembros de la élite de Lima siguieran su ejemplo. Por tanto, los hidalgos que pasaban saltaban de sus cabalgaduras, dejaban a un lado sus capas y trabajaban como peones corrientes:

Tomando la obra muy a pecho el Padre Portillo... assi siendo provincial no contento de disponer y mandar las cosas necesarias para la fabrica andaba de ordinario embuelto entre el barro, sirviendo de peon a los albañiles como la demás gente de servicio que trabajaba. Sucedia no pocas veces que pasando personas de muchas suerte por la calle y viendo al Padre Portillo en el officio se bajaban de sus caballos y quitándose las capas se hacían peones de la obra; tomándolo por una parte por recreación y por otra por grande honrra acompañar en ella al Padre Portillo que solo la tenia puesta en el culto divino y en la predicación del Sancto Evangelio... era cosa notable el ver la iglesia toda la mañana llena de gente tanto quando se decía misa sin mucho concurso.[12]

A veces Portillo salía del barro de la obra, sacudía el polvo de su sotana, subía al púlpito y animaba a los trabajadores y espectadores con un inspirado sermón.

Pero muy pronto se hizo evidente que esta primitiva iglesia no podía acoger a la creciente población de Lima. Oliva señala que Portillo quería un templo que estuviera a la par de otros de la colonia e incluso de Europa: "...quando auiendo creçido mucho la çiudad a sido forzoso creçer y començar otra de nuevo que conforme a los principios nos prometemos sera muy semejante a las buenas de Europa y de las mejores del Peru".[13] La primera piedra de la segunda iglesia (1569-1574) se colocó el 30 de junio de 1569, el día de la fiesta del apóstol Pablo. Fue un acontecimiento mayor en la flamante ciudad, con una misa consagrada que celebró personalmente el arzobispo Gerónimo de Loayza (1498-1575), animado con música y festejos, y una multitud que abarrotó por entero el patio adyacente a la iglesia: "se hallo pressente el Ylustrissimo Arçobispo de Lima al assentar la primera piedra, y puso por su mano unos doblones de oro dentro del mesmo cimiento con grandes muestras de alegría en dar principio por su mesma persona a obra tan de su gusto".[14] Según Bracamonte, las dimensiones de la nueva edificación eran 70 varas de largo por 30 de ancho (58.3 x 25 metros).[15] No obstante, debido a unos cimientos más profundos de lo previsto y a la necesidad de erigir el nuevo edificio con piedra, la construcción se prolongó hasta 1574, año en que el templo fue finalmente consagrado, en el día más importante para los jesuitas antes de que tuvieran sus propios santos, que era el de la Circuncisión (fig. 5).[16] Portillo describió su nueva iglesia en términos efusivos en la Carta anua de 1575: "La Iglesia ha salido tan capaz y tan agraciada, que dicen todos no haber otra como ella en el Perú".[17] El cronista

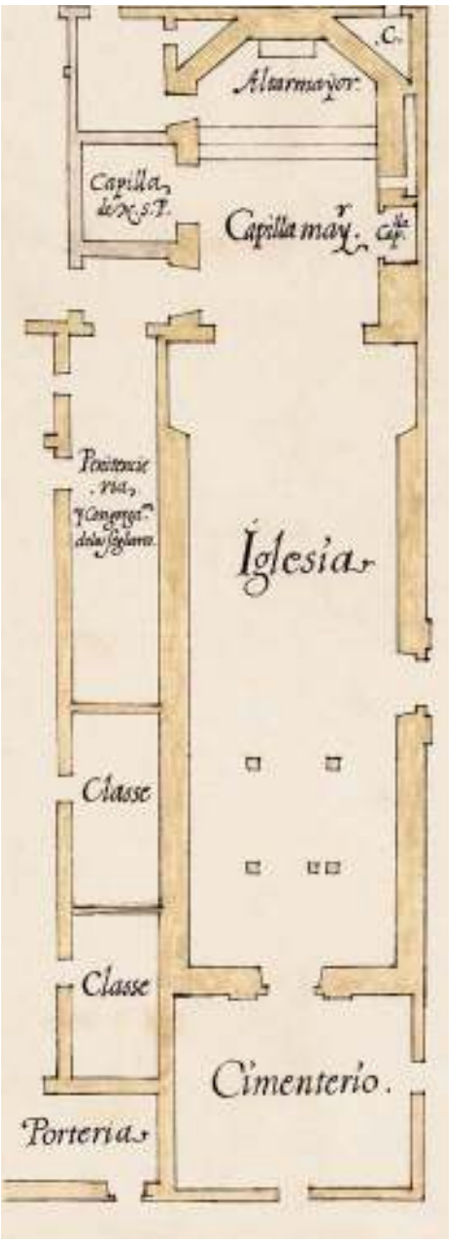




jesuita Bernabé Cobo (1582-1657) fue más realista, ya que si bien admiraba su factura artesanal, reconocía que no igualaba a las grandes iglesias de la ciudad. Al describirla, dijo que era "de una nave, muy grande y anchurosa, la cual dado que en riqueza y lustre de fábrica no llega a las mejores de esta ciudad, con todo eso a ninguna cede en curiosidad".[18] Pese a su pequeño tamaño, la iglesia se hizo el centro de la vida religiosa limeña: como el Gesù romano, acogía a una nutrida concurrencia durante la adoración de las Cuarenta Horas (*Quarant'ore*), como la que se registró en 1607.[19] Un detalle de ese templo que ha persistido y se mantiene en el actual es la barandilla del altar, cuyos leones de bronce fueron encargados a Milán en 1604 por el procurador Alonso Messía (1564-después de 1640).[20]

Al igual que la primera iglesia de San Pablo, la segunda estuvo orientada de norte a sur. Por ello, era perpendicular al templo actual, tal como figura en dos versiones de un plano manuscrito de la planta baja de la iglesia y el colegio que fue enviado a Roma y que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, ambas fechadas alrededor de 1622-1624 (fig. 6).[21] La iglesia se alineaba a lo largo del jirón Azángaro de nuestros días, donde ahora se halla la Portería, precedida por un pequeño atrio que funcionaba como cementerio. Contaba con dos entradas públicas, una en el lado de la calle, y la principal en el extremo norte a través del atrio. Era una edificación estrecha y alargada con una sola nave, un ábside con un remate octogonal y un gran arco toral con pilares salientes que separaban la nave del ábside. Se accedía al altar mayor por unas gradas situadas al final del presbiterio. También tenía dos capillas en nichos del transepto, erigidas en las paredes laterales de la nave y próximas al arco toral, así como otras dos en el presbiterio, la más grande en el lado del evangelio (a la izquierda), con un diseño cuadrado. Cuatro pilares separados y equidistantes en la parte frontal de la nave probablemente soportaban un amplio coro.

Sabemos poco respecto a quiénes estaban consagradas las capillas de la iglesia originalmente. Sin embargo, una réplica del Salus Populi Romani, imagen religiosa preferida por los jesuitas romanos, fue enviada en 1569 desde Roma a la nueva iglesia y ocupó un lugar de gran importancia en el lado derecho, ya sea en la capilla anterior al presbiterio o en otra del lado de la epístola de la nave.[22] La amplia capilla cuadrada de la izquierda estaba dedicada a San Ignacio de Loyola (indicada en el plano como "Capilla de N[uestro] S[anto] P[adre]") y fue encomendada en 1614 por el contador Domingo de Garro, al costo de diez mil pesos, como capilla funeraria (incluía una estatua de Ignacio de 1609 que valía más de cinco mil pesos).[23] Dedicar una capilla a Ignacio era un acto de una *hubris* considerable, por cuanto el fundador de los jesuitas era solamente un beato en aquel momento (desde 1609) y no sería santo hasta 1622. De hecho, este tratamiento hagiográfico de los protagonistas jesuitas antes de que se convirtieran en santos era inusualmente común en la iglesia de San Pablo, que poseía retratos de Ignacio y Francisco Javier desde una fecha tan temprana como 1607 (dos años antes de la beatificación) y una primera serie de pinturas (anteriores a 1614) sobre la vida de Ignacio en la capilla de la congregación de Nuestra Señora de la O, fundada alrededor de 1599-1600 y consagrada a la Virgen de la expectación.[24] Es probable que estos cuadros estuvieran basados en los grabados del primer libro ilustrado que fue publicado para celebrar la beatificación de Ignacio, *Vita beati P. Ignatii Loiolae societatis iesu fundatoris* (Roma, 1609). Además, en algún momento previo a 1582, los jesuitas construyeron una pequeña capilla en su residencia adyacente al refectorio y dedicada al joven jesuita san Luis Gonzaga, décadas antes de que fuera beatificado en 1605 y casi un siglo y medio antes de su canonización en 1726 (en el plano aparece como Capilla del B[eato] Luis Gonzaga).[25] Había una capilla adicional consagrada a N.S.P. (quizá Ignacio otra vez, o Francisco Javier) fuera del claustro



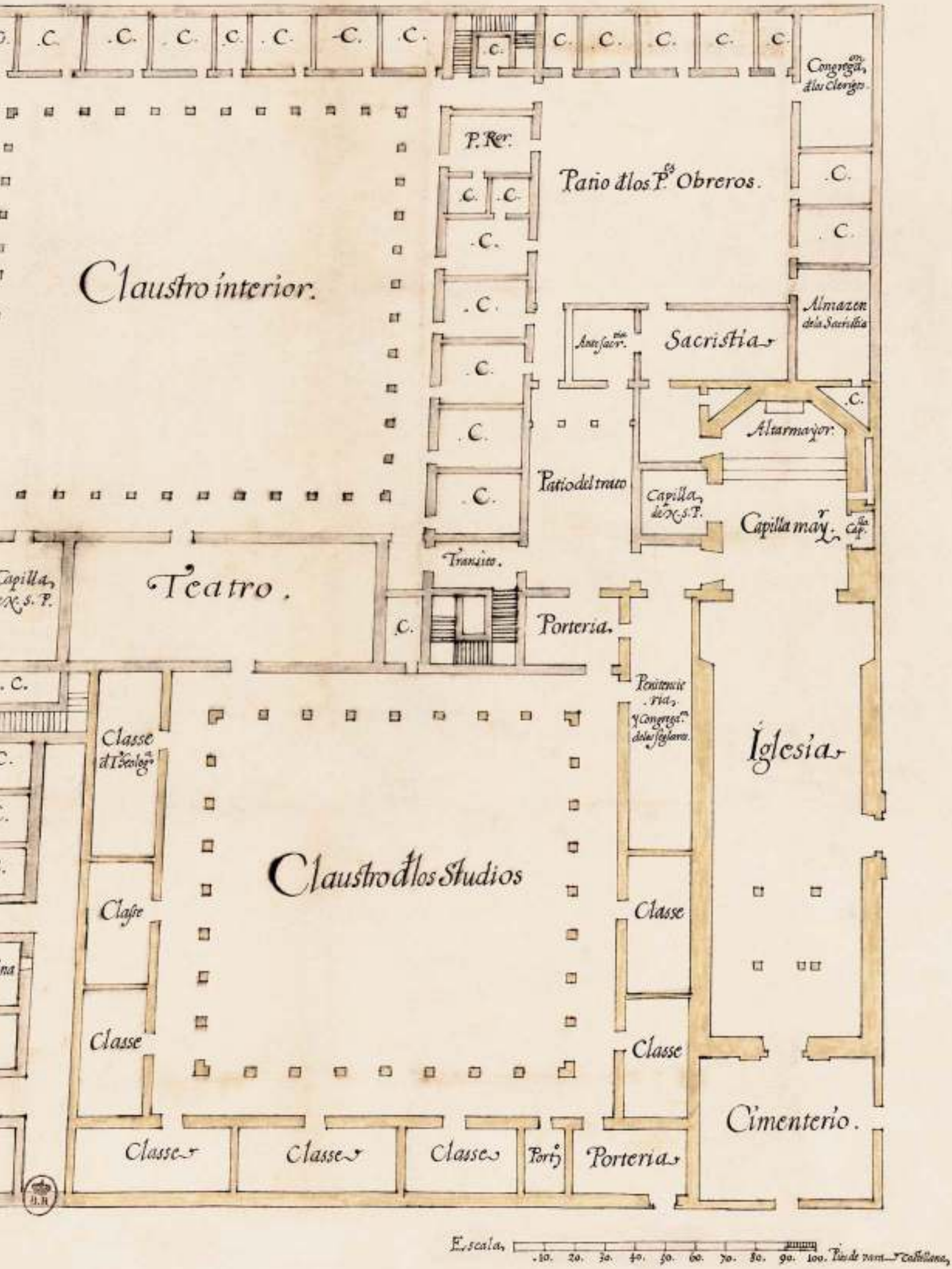
◀ Fig. 4. Reja del comulgatorio, adornada con leones de bronce.

▲ Fig. 5. Plano de la segunda iglesia del Colegio Máximo de San Pablo, 1624. Detalle. Biblioteca Nacional de París.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 6. Plano del Colegio Máximo de San Pablo, 1624. El complejo educativo y religioso contó con una óptima y adecuada distribución. Nótese la posición de la segunda iglesia, de norte a sur, paralela al actual jirón Azángaro. Biblioteca Nacional de París.

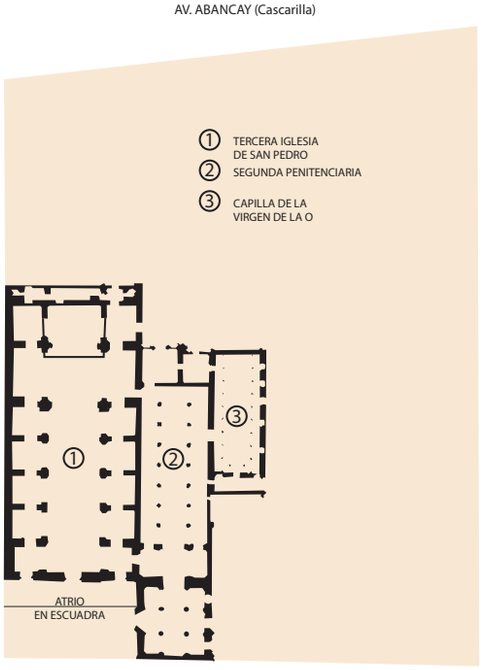

Yerba
Puerta Reglar
Caballeriça
Patio dla Puerta Reglar.
Carpinteria
Patio dela Cocina
Almazen dcosas d casa
Dormitorio dlos morenos
Corral
Corral
Despensa
Enferm.a vieja
Gallinero.
Enferm.a dlos morenos
Transito
Carne
Fregador
Cocina
Patio.
Hornos
Sastreria
Ante Refitorio
Quiete
Amasijo
Platillos
Roperia
Labanderia
Transito
Refitorio
Patio dla Enfermeria y delos achacosos.
Roperia
Quarto delos H.os del Recogimi.to
Capilla del B. Luis Gonz.a
Agua
Patio.
Patio.



Claustro interior.
Patio dlos Pes Obreros.
P. Rer.
Congregon dlos Clerigos.
Almazen dela Sacristia
Sacristia
Antesacr.
Altar mayor.
Patio del trato
Capilla de N. S. P.
Capilla mayr.
Transito.
Teatro.
Porteria.
Penitencieria, y Congregon delos seglares.
Iglesia
Classe dl Theologa
Claustro dlos Studios
Classe
Classe
Classe
Classe
Classe
Classe
Porto
Porteria
Cimenterio.
Escala
10. 20. 30. 40. 50. 60. 70. 80. 90. 100. Pies de vara castellana



7



8

▲ Fig. 7. Disposición de las tres iglesias entre 1657 y 1700 (Revista Histórica, P. Antonio San Cristóbal, tomo XXXIX. p. 202).

▲ Fig. 8. Disposición de las tres iglesias desde 1700 (Revista Histórica, P. Antonio San Cristóbal, tomo XXXIX. p. 203)

▶ Fig. 9. Fachada almohadillada de la tercera Iglesia de San Pedro, 1870. Colección Luis Martín Bogdanovich.

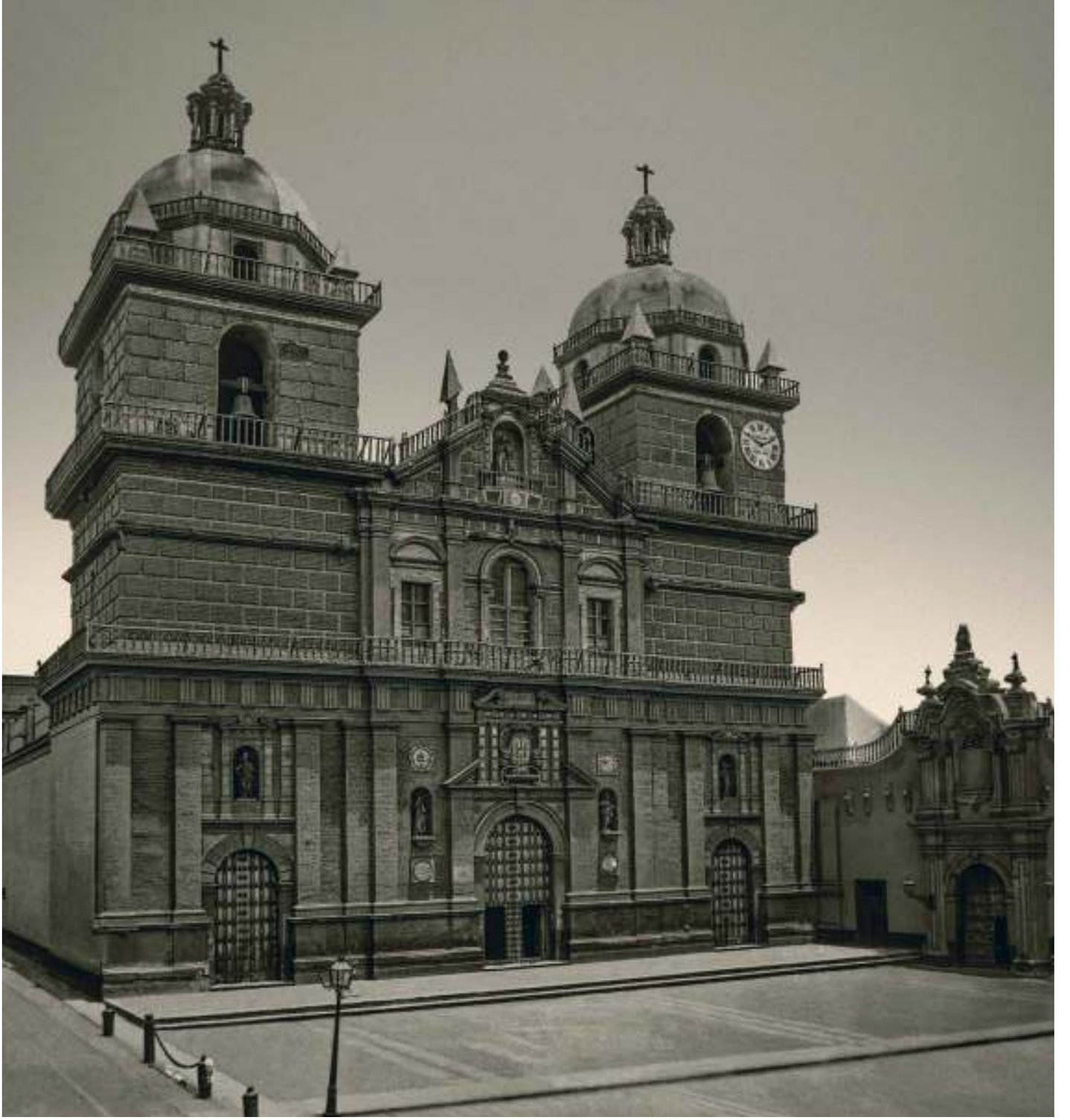
principal o "Claustro interior", pero, en la medida en que el plano señala la posfecha de 1622 no hay manera de saber si la capilla antecede a la beatificación o a la canonización (fig. 6).

Esta tendencia de representar a los fundadores y mártires jesuitas como santos antes de su canonización replica los ciclos decorativos de aquella época en Roma y, en particular, los frescos de la iglesia de S. Tommaso di Canterbury (1582-1583), que mostraban a los mártires jesuitas en la Inglaterra isabelina, y aquellos del Noviciado de S. Andrea al Quirinale, entre los que destacaba una serie de pinturas enmarcadas (1605-1606) y conformadas por ciento tres retratos individuales del busto de mártires jesuitas, ninguno de los cuales había alcanzado su beatificación hasta entonces.[26] De ahí que no nos sorprenda que uno de los artistas responsables de la temprana decoración de San Pablo, el pintor italiano Bernardo Bitti (1548-1610), empezara su noviciado en Roma en esa misma institución. Fuera de esa ciudad, este prematuro tratamiento hagiográfico de los primeros jesuitas se limitó, casi enteramente, al virreinato del Perú, con ejemplos como las fundaciones jesuitas del Cusco (1583-1584) y Quito (circa 1591), pero ninguna institución concentraría tantas imágenes como San Pablo.[27] Esta iconografía demuestra que, incluso antes de la construcción de la tercera iglesia en Lima, los jesuitas ya habían puesto énfasis en mantener un estrecho contacto con su sede central en Roma.

El resto de los edificios del colegio (fig. 6) fueron distribuidos al oeste y al sur de la iglesia, con la Portería aproximadamente situada donde está hoy y que conduce al "Claustro de los Estudios", rodeado de aulas y un espacioso teatro, y al "Patio de los Padres Obreros", el más amplio "Claustro interior", y a otro reservado a la enfermería, así como a una serie de patios más pequeños destinados a la cocina, a los artesanos y esclavos, y para otros usos. El complejo estaba bien acondicionado, con un taller de carpintería, almacén, dispensario, lavandería, hornos, un refectorio y dormitorio para esclavos, más de setenta celdas, y un corral de gallinas cuyo tamaño equivalía a un tercio de la iglesia. La Penitenciaría original, un cuarto rectangular muy estrecho, colindaba con la iglesia por el oeste (su orientación también era de norte a sur, a diferencia de la actual). La sacristía, la antesacristía y el "Almazen de la Sacristia" se hallaban justo detrás del ábside. El plano no consignaba la ubicación de la congregación de Nuestra Señora de la O, aunque la Penitenciaría puede haber cumplido una doble función en tanto figuraba como "Penitencieria y Congregacion de los Seglares". Como dato interesante, podemos añadir que, en el atrio de la segunda iglesia, había una ventana en la parte de arriba por la que asomaba un cura en los días de misa, lo que permitía a los esclavos de a caballo asistir al oficio. Este esquema era similar a la modalidad de capilla abierta tan frecuente en el Perú e Hispanoamérica durante el siglo XVI, aunque parece que no sobrevivió a la reubicación.[28]

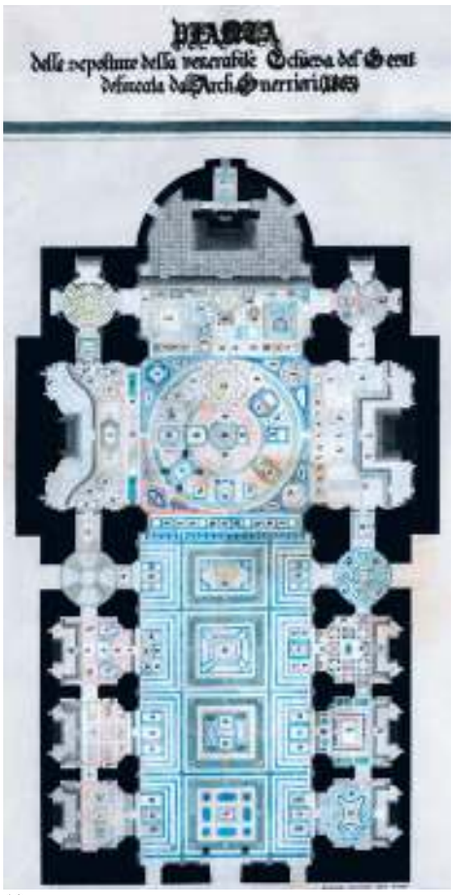
La tercera iglesia (1624-1638)

Fue la tercera iglesia (1624-1638) –el edificio todavía está en pie– que más intencionalmente emulaba al Gesù romano (fig. 1). Ya en fecha tan temprana como 1618 la Congregación Provincial Jesuita estaba demandando una iglesia de mayor cabida para albergar a la cada vez más numerosa comunidad jesuítica y ahora la iniciativa sería tomada por el idealista procurador napolitano Niccolò Mastrilli (conocido en el Perú como Nicolás Durán Mastrilli, 1570-1653), quien retornó de Italia en 1623 con un portafolio de dibujos arquitectónicos de Roma.[29] Nacido en Nola, en el seno de una familia noble, Mastrilli estudió en escuelas jesuitas pero antes de unirse a la Compañía optó por la carrera militar y fue enviado al Perú en 1592, junto con el procurador Diego de Zúñiga (1536-1597). Al igual que muchos de los primeros jesuitas en el virreinato, había viajado bastante. Concluyó sus estudios en

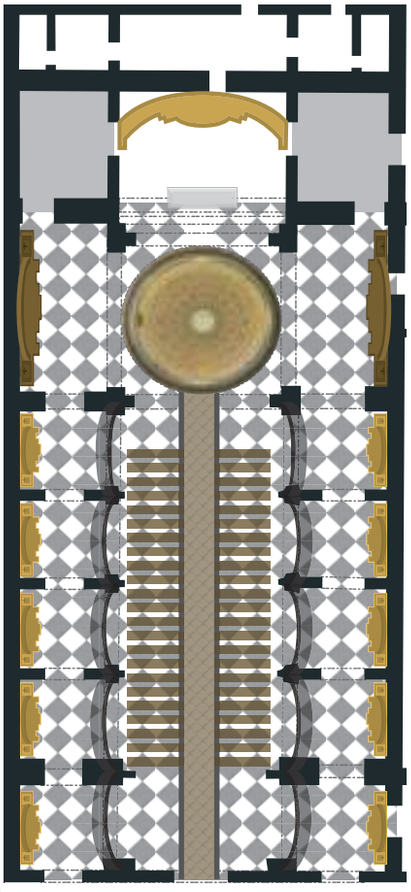


Lima, donde fue ordenado en 1595 por el obispo de Tucumán, e hizo sus votos definitivos en 1599 en la residencia de Juli, donde había aprendido quechua y aymara. En 1600 se convirtió en el superior de este convento y, en 1604, fue nombrado rector del Colegio de Quito. Ese año inició allí la construcción de la iglesia de la Compañía, antes de trasladarse a Chuquiabo (hoy La Paz), donde comenzó a levantar la iglesia de este asentamiento jesuita. Luego de una breve estancia en La Plata (hoy Sucre), en 1618 fue enviado a Roma y Madrid para asumir su cargo de procurador. Regresó al Perú en 1623, con el puesto de rector del Colegio Máximo de Lima.

Ha existido mucha confusión en torno a los famosos dibujos de Roma de Mastrilli y su relación con la iglesia de San Pablo. Rubén Vargas Ugarte simplemente menciona que Mastrilli "trajo consigo los planos de la iglesia del Gesù de Roma".[30] Por su parte, Harold Wethey alude a "un modelo de la Casa Profesa en Roma", sugiriendo que se trataba de un maqueta de madera y



10



11

yeso antes que un plano. Su aseveración se basaba en su interpretación del comentario que hizo Mastrilli en 1638, cuando dijo "es un modelo del de la Casa Profesa de Roma cuya planta traje yo", quizá pasando por alto el hecho de que Mastrilli empleaba la palabra "planta" en la misma oración.[31] No obstante, Rodrigo Cacho Casal ha demostrado recientemente, volviendo a las fuentes manuscritas, que la cita de Mastrilli (que le había dado Vargas Ugarte a Wethey en los años cuarenta) era incorrecta, pues, en realidad, decía que "se aventaja a lo que hay por aca, porque es un modelo pequeño de la casa profesa de Roma, cuya planta traje yo". Así, esto aclaraba que Mastrilli solo estaba diciendo que la iglesia de Lima era una versión pequeña de la de Roma, y que él había traído un plano y no un modelo.[32]

También hay cierta confusión respecto a lo que dichos planos representaban, en tanto que, como acabamos de ver, Mastrilli los identificaba específicamente con la Casa Profesa –es decir, la residencia y sede central jesuita de la Via degli Astalli, adyacente a la iglesia del Gesù (fig. 2, a la derecha)– y no con la iglesia en sí. Sin embargo, en una descripción de San Pablo de 1639, Mastrilli confirma que esa era la iglesia a la que se refería. Escribiendo en tercera persona, recordó "que trajo él la montea o plano de aquel magnífico templo romano para que sirviera de modelo en el que había de construirse en esta ciudad".[33] Sin duda alguna, dada la gran fidelidad que guarda San Pablo a su modelo romano, los arquitectos tuvieron a la mano una copia del plano del Gesù. Wethey sostiene que la iglesia reproduce la obra previa de Mastrilli en Quito, esta misma basada en el Gesù, y no la original: "En mi opinión, el plano de San Pedro de Lima se derivaba, en parte, de la iglesia jesuita de Quito, comenzada en 1605, puesto que la disposición de los dos monumentos es casi idéntica". Como prueba menciona la estadía en esa ciudad del hermano Martín de Aizpitarte, el arquitecto jefe de San Pedro.[34] Pero, teniendo en cuenta la referencia definitiva de Mastrilli a los planos provenientes de Roma citada arriba, creo que la similitud con Quito es, simplemente, una coincidencia simultánea: Mastrilli aplicó el mismo modelo romano a ambos templos, lo que daría lugar a soluciones similares.

Como he analizado en otras ocasiones, los primeros jesuitas modernos y sus equivalentes entre los estudiosos del siglo XX han sostenido, erróneamente, que gran parte de las iglesias jesuitas de Sudamérica eran réplicas de la del Gesù, a tal punto que escritores como Mario Buschiazzo declararon que todos los templos jesuitas seguían el modelo de Giacomo Barozzi da Vignola. De ahí que otros autores recurrieran a la expresión comodín "plano jesuita", para referirse a cualquier iglesia de cruz latina con estrechas naves laterales y una cúpula en el crucero.[35] Vargas Ugarte señaló, inequívocamente, respecto a San Pablo, que "su planta, como hemos dicho, era la del Gesù".[36] Ciertamente, San Pablo, Quito y unas cuantas otras iglesias se ciñeron a un plano muy similar al del prototipo romano, pero –tal como Wethey advirtió ya en 1949– "no son en modo alguno réplicas de este".[37] Son réplicas solo en el sentido medieval y moderno temprano, según el cual una copia no requería un parecido físico exacto al modelo para que valiera como un recordatorio y encarnación del mismo.

Tanto el Gesù como San Pablo derivan de planos de iglesias de cruz latina delimitadas por un rectángulo. Empero, los transeptos de la primera se extienden ligeramente más allá de las paredes de la nave y el presbiterio (figs. 10 y 11). Ambas tienen una sola nave con una cúpula en el crucero, transeptos tan anchos como la nave y capillas laterales en cada lado, con corredores interconectados en una enfilada que les permite ser usados como pasillos adicionales a los costados. (En mi concepto, los especialistas en la iglesia limeña han exagerado las diferencias en el tratamiento de las capillas en los dos edificios, pues ambos

favorecen la libre circulación entre ellas, y no únicamente San Pablo). El Gesù tiene tres capillas laterales rectangulares con bóvedas ovales en cada costado de la nave y pequeñas aberturas circulares en las cuatro esquinas del crucero. Las dos situadas en los flancos del ábside sirven como capillas (consagradas a la Madonna Della Strada y San Francisco de Asís, respectivamente). En contraste, San Pablo cuenta con cinco capillas cuadradas en cada lado de la nave y bóvedas circulares y un par de capillas rectangulares profundas en los flancos del ábside hondo. Las dos capillas de la entrada sobrepasan el coro (el Gesù no tiene coro en el ingreso). A diferencia del Gesù, las bóvedas de las capillas presentan aberturas de linternas. Como resalta Wethey, la iglesia de San Pablo fue la primera de Lima cuyas capillas laterales tenían cúpulas, motivo que sería repetido en San Francisco (1657) y La Merced (1687).[38] Además, el Gesù poseía un ábside semicircular, mientras que en San Pablo el remate de la pared del presbiterio es plano.

La nave del templo limeño es más estrecha en proporción con las enfiladas de las capillas que la del Gesù, lo que hace que sea más acorde con un diseño de basílica tradicional con nave y pasillos a los lados. Este rasgo no solo es más típico de Hispanoamérica sino, como Vargas Ugarte sugiere, más resistente a los temblores.[39] También permite una circulación fluida del público, como Mastrilli destacó en 1639, anotando específicamente que "tiene hasta el crucero que es hermosísimo y espaciosísimo diez capillas, cinco por banda que por sus arcos hermosos se comunican, sin que se estorbe la gente, de suerte que se puede celebrar la procesión del Corpus Christi, pasando con Cruz alta sin estorbo" (fig. 13).[40] No obstante, pese a estas diferencias, creo que Mastrilli estaba rindiendo homenaje a la iglesia de Vignola en su diseño, con apenas una que otra modificación en consonancia con los requerimientos y tradiciones de Hispanoamérica. Lamentablemente, este sacerdote itinerante no permanecería a cargo del proyecto mucho tiempo: fue enviado al Paraguay en 1624 y reemplazado por Diego de Torres Vásquez, quien inició la construcción en 1624 o 1625.[41]

Hacia 1627-1628 la obra había avanzado considerablemente y se había terminado de colocar los cimientos, así como las tres capillas laterales con sus bóvedas circulares. En 1635, la cúpula fue cubierta y, hacia 1636, la edificación estaba en su mayor parte acabada. No obstante, hubo que esperar hasta 1638 para la consagración, circunstancia en la que solo una de las torres había sido concluida.[42] La iglesia fue celebrada en todos lados, y no únicamente por su solidez, sino por su boato. En su diario de 1629-1639, el cronista Juan Antonio Suardo admitió con bastante franqueza: "Es muy suntuosa y fuerte para los temblores, y bien trazada, que ha costado de hacer su obra más de medio millón".[43]

En efecto, era la extravagancia lo que la gente más recordaba de la consagración del templo en 1638. El acontecimiento fue uno de los más pomposos y memorables en la historia de la joven colonia, pues incluyó procesiones ostentosas, estandartes, efigies sagradas y altares temporales levantados en las calles, abundantes fuegos artificiales y mucha música. Se inició el 29 de julio con la llegada del obispo agustino de Chile, Gaspar de Villarroel (1587-1665), quien bendijo la campana principal de la iglesia en nombre de San Agustín. Resulta interesante observar que las ceremonias fueron oficiadas exclusivamente por agustinos y jesuitas (de hecho, la vieja orden se mostró paternalista en su relación con la más nueva), lo que representaba una manifestación inusual de hermandad entre dos órdenes que a menudo estaban enfrentadas. La nación vasca también cumplió un rol importante, dada la devoción a su coterráneo san Ignacio. En la tarde del 30 de julio los jesuitas se mudaron de su antigua iglesia a la recién inaugurada, emprendiendo una sinuosa procesión que los llevó desde el viejo edificio a la catedral,



◀ Fig. 10. Plano del Gesù de Roma, de Athanasio Genaro Brizguz y Bru, construido en 1584. Cuenta con seis capillas laterales.

◀ Fig. 11. Plano de la tercera Iglesia de San Pedro, consagrada en 1638. Cuenta con diez capillas laterales. Dibujo, Leonidas Marín.

▲ Fig. 12. Antigua cúpula destruida en el terremoto de 1940.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 13. Nave de la epístola. La amplitud de sus pasillos permitía el despliegue interno de diversas procesiones.





al templo de San Agustín y, finalmente, a la nueva iglesia de San Pablo. De acuerdo con Suardo,

> *fue su excelencia con los señores de la Real Audiencia a la iglesia vieja de la Compañía de Jesús, desde donde estaba provenida la procesión que fue a la iglesia catedral desta ciudad, acompañada del Dean y Cabildo y regimiento della, que llevaban el palio del Santísimo Sacramento con toda la clerecía y parroquias, y desde la dicha santa iglesia fue al convento de San Agustín, pasando por la calle en donde había muy solemnes altares y, en medio de la iglesia del dicho convento se hizo uno muy grandioso con el patriarca San Ignacio, a quien en la dicha procesión iban alumbrando toda la nación vascongada; y desde el dicho convento de San Agustín se encaminó para la iglesia nueva y trasladar en ella el Santísimo Sacramento, acompañándola todos los santos del Orden de San Agustín, que iban de dos en dos con los de la Compañía de Jesús en sus andas muy bien aderezadas, que parecieron muy bien, y asimismo las comunidades juntas de la Compañía y San Agustín, sin que hubiese fraile de otra religión en toda la dicha procesión. Y, a la noche, hubo muchos y muy grandes fuegos y luminarias por toda la ciudad, y para verlos y pasar la dicha procesión fue la señora virreina y marqués, su hijo, a casa del oidor Merlo de la Fuente, desde donde la vio pasar y los fuegos a la noche, hasta que fue su excelencia a palacio.*[44]

Manuel de Mendiburu publicó un recuento contemporáneo de los sucesos del día siguiente –la fiesta de san Ignacio del 31 de julio– que resaltaba cuántos segmentos de la élite social habían tomado parte en la ceremonia, desde el virrey hasta los miembros de la nobleza, funcionarios civiles y grupos comunitarios. En su relato incluyó la procesión que transportó a los santos hasta el lugar que iban a ocupar en la nueva iglesia, con un san Ignacio que fue



14



15

llevado por todo lo alto por no menos de doscientos cincuenta jesuitas, y una invaluable custodia con el Santísimo Sacramento que fue cargada hasta allí desde la catedral:

> *Fué su estreno el 31 de Julio de 1638 dia de San Ignacio de Loyola. Gobernaba el Virey Conde de Chinchon, y las fiestas principiaron el dia 30 con una solemne procesion en que salieron en ricas andas las efigies de los santos que debian colocarse en el templo: la de San Ignacio la conducian por turnos 250 jesuitas. Fueron a la catedral y de allí regresaron con el santísimo sacramento en una hermosa custodia valor de 11,000 ducados. Asistieron a estas funciones el Virey, la audiencia, corporaciones, cabildos, títulos, nobleza y comunidades. Celebró la misa el maestre–escuela Dr. D. Andrés García de Zurita y el sermón lo pronunció el comisario de cruzada D. Bartolomé Benavides.*[45]

Cacho ha publicado recientemente una notable descripción de los acontecimientos, que figura en un manuscrito anónimo escrito en Lima en 1638, enteramente en verso y bajo el seudónimo de Menandro, el cual imita un romance epistolar.[46] Afecto a los superlativos, Menandro no duda en referirse al evento como “la mejor fiesta / que en Lima se ha celebrado”.[47]

Los arquitectos de la nueva iglesia eran todos miembros de la Compañía de Jesús. El arquitecto jefe hasta su prematura muerte, en 1637, fue Aizpitarte, de Azpeitia, en el País Vasco. Este se inició como albañil profesional y fue enviado por el rey, junto con otros peones, a trabajar en las fortificaciones de La Habana, después de lo cual se trasladó a Quito, donde se unió a la Compañía.[48] Pasó el resto de su vida en Lima, donde se hizo tan cotizado que ya en 1609 fue asesor de la reconstrucción de la catedral, especialmente en cuanto al diseño de sus bóvedas. Aizpitarte fue asistido por los constructores el hermano Andrés Alonso, de Valladolid, y Nicolás de Villanueva, de Burgos, al igual que por el hermano italiano llamado Giovanni María (Juan María), quien se encargó de la calera e hizo los ladrillos. La magnitud de la obra requirió que los jesuitas tuvieran su propio horno para producir cal.

La entusiasta observación de Menandro nos ha procurado la más rica y detallada descripción de la iglesia en el momento de su inauguración. Vale la pena citarla en extenso, aunque por razones de espacio no voy a separar las estrofas:

> *Balcones y corredores están puestos por lo alto y encima de las cornisas todo de azul y dorado. Por ellos toda la iglesia se anda por tanto espacio que, si no fuera indecencia, pudiera andarse a caballo. La misma correspondencia de corredores y ancho tiene la media naranja, su ventanaje y penáculo. La tribuna, que se hizo de siete varas de largo sobre la puerta mayor, corresponde con lo alto. También otras dos tribunas pusieron a los dos lados del altar mayor, que hacen un símil con el retablo. Doce capillas ocupan de la iglesia todo el largo, repartidas las diez dellas desde la mayor abajo. Fórmanse dellas dos naves con sus levantados arcos para que las procesiones vayan por ellas pasando. Y las otras dos están embebidas en los lados del altar mayor... La capilla mayor es la mejor que se ha labrado en Europa ni en las Indias y esto testifican cuantos de allá vienen y que han visto lo hasta agora edificado en conventos religiosos, catedrales reservando. Media naranja la cubre y la corona en lo alto una lanterna, farol que da luz por cuatro lados... Cuarenta ventanas tiene todo el templo en alto y bajo: las dieciocho capillas, las veinteidós por lo alto. Estas, sin las claraboyas, lanternillas y pináculos que tienen las diez capillas con que viene a estar tan claro todo el templo a todas horas, que no hay rincón ni resguardo*



que padezca obscuridad en poco ni en mucho espacio. A las de arriba les tienen puestos ya sus encerados y es el claro de las diez de cinco varas de marco. Una reja de madera de cedro divide el paso de la capilla mayor a lo demás de hacia abajo. Otras también se pusieron de más pequeño tamaño para dividir los puestos de mujeres y d'escaños. El púlpito le pusieron al lado izquierdo del arco de la capilla mayor... De linda madera hicieron las tres puertas y clavaron con la clavazón de bronce y mascarones vaciados... La mitad del frontispicio, desde la cornisa abajo del lienzo de la portada, enlucieron y encalaron, y encima lo blanco dieron color de piedra que hallaron tan a propósito que hace natural lo que es prestado. Sobre la puerta mayor de piedra un escudo ancho tiene esculpido un Jesús y encima está un epitafio con unas letras latinas que dicen en castellano: 'Es del nombre de Jesús con advocación de Pablo.' La una de las dos torres que hacen frente a los dos lados de sumptuosa grandeza de todo punto acabaron, y campanas y reloj que da las horas y cuartos, que cinco por todas son, en ellas se colocaron... La otra torre es lugar para ella dedicado y así la tienen al pie para subirla a lo alto. Si por de dentro es vistoso, también por defuera es tanto que casi estoy por decir que tiene mejor ornato. Cuatro torres la hermosean las cuatro esquinas y lados y por todo el edificio muchas de menor tamaño. Cornisas, globos, agujas por adorno en los espacios del lienzo de las paredes, todo bien proporcionado; con corredores la torre por delante y por los lados, ventanas del frontispicio y la cornisa de abajo. De piedra, ladrillo y cal está todo edificado, con que para los temblores viene a ser de gran reparo. En conclusión, es el templo mas

◀ Fig. 14. Cúpulas decoradas, que iluminan la Iglesia como grandes linternas.

◀ Fig. 15. Vista de la nave central y del altar mayor.

▲ Fig. 16. Dibujo basado en la descipción de la tercera iglesia. César Cueto.

Páginas 116-117:

▲ Fig. 17. Vista de la nave central y de los arcos laterales, nótese la iluminación de las ventanas en la parte superior.






18a



19a


18b



19b

perfecto y acabado por de dentro, por defuera, por el suelo, por lo alto, en lo curioso, en lo fuerte, en lo ancho y en lo largo, en lo alegre, en lo vistoso, en lo apacible, en lo claro, en lo alto y sumptuoso y en lo más bien adornado de los que en Lima hasta ahora habemos visto acabados.[49]

Al margen de la hipérbole de Menandro, su descripción tan vívida y notable nos ilustra mucho. Ante todo, descubrimos que la iglesia era (como se mantiene hoy) un ámbito muy luminoso, con la luz que irradia a través de cuarenta ventanas ubicadas en los niveles superior e inferior, la gran linterna de la bóveda y aquellas otras de las cúpulas de las capillas laterales (figs. 12, 14 y 15). También era espaciosa, de amplia cabida, que hacía posible circular delante de las capillas de ambos lados y por el crucero (si uno quisiera podría incluso entrar a caballo en la iglesia). Aun cuando solo se había terminado una de las dos torres, estaba bien provista con campanas y un reloj. El exterior del templo y todo el complejo había sido decorado con incontables pináculos, globos y pequeñas torres (la confusa anotación de que el templo tenía cuatro torres se refiere, probablemente, a dos "torreoncillos" que adornaban las esquinas exteriores del presbiterio). También es significativo que el nivel inferior de la fachada estuviera enlucido y encalado, pero se dejara la piedra desnuda en la parte superior, aunque más adelante, en 1945, se tomaría la decisión de encalar todo el frontis.

La fachada de San Pablo, tal como eventualmente fue construida y aparece en fotografías y grabados de mediados del siglo XIX, guarda aún menos relación con la fachada del Gesù construida por Giacomo Della Porta que la que existe entre el diseño de la iglesia y el plano de Vignola (a pesar de la persistente creencia popular de que las dos fachadas están estrechamente vinculadas; figs. 18 y 19). Todo lo que puede decirse es que ambas son esencialmente planas con pilastras en bajo relieve, que se dividen en tres secciones y que cada una tiene tres entradas principales (aunque esta última variante era común en las iglesias de todo el mundo católico). Incluso las entradas son diferentes, pues las puertas de ingreso del Gesù son todas rectangulares, mientras que las de San Pablo tienen forma de arco. También debemos reconocer que todas las pilastras de los pisos superiores de las torres de San Pablo son modernas, así que originalmente no compartían el armazón integral de pilastras y entabla-

▲ Figs. 18a, b. Monograma en la parte superior de la portada central de la iglesia de San Pedro de Lima.

▶ Figs. 19a, b. Monograma en la parte superior de la portada del Gesù de Roma, con las tres primeras letras de nombre de Jesús en griego (Iota, Eta, Sigma).

▶ Fig. 20. Nave interior de la iglesia del Gesù de Roma.



mentos del Gesù. Asimismo, San Pablo carece de las volutas características y los frontones incrustados sobre la puerta principal del templo italiano. Sin embargo, la divergencia más importante respecto al prototipo romano es el par de torres que se alzan a los lados conforme a la tradición española: inicialmente eran de tres pisos de altura, con secciones abovedadas octogonales que terminaban en cúpulas (figs. 1 y 9).

A diferencia de San Pablo, que es de estilo dórico, Gesù es corintio, tanto en la fachada como en el interior. Confusamente, Mastrillli sostuvo en 1639 que era de tipo corintio, "con todas las pilastras, basas, cornisas y bocetones que pide el orden corintio"; pero las ilustraciones más antiguas que existen (1858, 1870) confirman el estilo dórico, incluyendo no solo los frontones sino los triglifos y metopas del entablamento principal.[50] Wethey percibe que las pilastras y molduras dóricas del interior, al igual que el tratamiento académico de los pilares en el crucero con nichos en las esquinas, "seguramente no son parte del diseño del siglo XVII" y que es probable que daten de comienzos del siglo XIX. Con mayor precisión, Luis Eduardo Wuffarden las adscribe a una redecoración oratoriana de alrededor de 1808 (fig. 16).[51] Quizá las pilastras de la fachada procedan de esa misma restauración y fueran originalmente corintias. Pero, aun cuando este fuera el caso, simplemente hay demasiadas diferencias entre las elevaciones del Gesù y San Pablo –entonces y ahora– como para que merezcan una comparación. A lo sumo, podríamos interpretar lo plano y austero de la fachada de San Pablo como un homenaje *general* a la del Gesù; pero nunca hubo nada más.

Mastrilli proporciona otra vívida descripción del aspecto original del frontis de San Pedro: "La fachada es muy majestuosa, labrada de piedra con sus pilastras, frisos, arquitrabes, nichos y cornisas en toda proporción, sobre que cargan sus barandas de madera y en medio una hermosa tarja de piedra, de tres varas de ancho en proporción que viene a caer encima de la puerta y en medio se relieva de almohadillado un buen espacio sobre el que está escrito el nombre de Jesús y por orla unas letras que dicen: *Invocatum est super Nos*".[52] Esta inscripción es la misma que hoy se encuentra sobre la puerta. Torres Vásquez reparó en 1637 que "sobre las tres portadas hay tres ventanas bien capaces que sirven tanto a la proporción como a la claridad…a cuyos lados se levantan dos torres".[53] Pese a que da la impresión de que



▲ Fig. 21. Penitenciaría de la iglesia de San Pedro de Lima, con dos naves laterales y una central, construida entre los años 1657-1659.

▶ Fig. 22. Actual capilla de la O. Pasó a ocupar esta área cuando se construyó el tercer templo, entre 1624 y 1638.

estas ventanas estuvieran directamente sobre cada una de las puertas, se está refiriendo a las tres ventanas del coro en la sección central. Unas estatuas de arcilla adornaban los tres nichos de la iglesia, como apreciamos de nuevo ahora: la cavidad central de la cornisa superior alberga al consagrado San Pablo y los nichos sobre las puertas a sus costados acogen a San Antonio Abad y a San Bernardo. Algo que señala categóricamente la filiación jesuítica de San Pablo es la ubicación del monograma jesuita I.H.S justo encima de la puerta central, como Mastrilli destacó con orgullo (este detalle, al menos, sí coincidía con el Gesù; fig. 19). Las torres eran sorprendentemente altas según Mendiburu escribió en 1885: "La altura que hay hasta el cierro de cimborio es de un número de varas igual á las que se miden en la total longitud del templo".[54]

El interior original estaba coronado con bóvedas acanaladas góticas o gótico isabelinas (una crucería), como menciona Cobo al referirse a la nave y las cúpulas de los pasillos laterales.[55] Wethey considera que es un detalle retardatario que choca con el clasicismo del resto del interior: "Aquí los constructores todavía se aferraban a las bóvedas góticas en la nave".[56] La arquería que divide esta última de las capillas laterales está cubierta por pilastras individuales y no en pares como en el Gesù (fig. 20). También le faltan las tribunas o el nivel de claristorio en la nave, presentando en lugar de ello una balaustrada de madera típicamente limeña a lo largo de la parte más alta del entablamento.[57] Cobo nos ha dejado una descripción del interior de la iglesia y de sus "curiosas" bóvedas y de-



talles arquitectónicos cincelados con gran maestría, los cuales, en su opinión, estaban a la altura de lo mejor de la ciudad:

> *A la Iglesia nueva se dio principio el año de mil seicientos veinticinco que se va edificando en mejor sitio que tiene la vieja, y con gran traza de arquitectura y costosa fábrica: toda ella va de cal, ladrillo y piedra, de curiosas bóvedas, y conforme al principio que lleva se espera que saldrá de los mejores de la ciudad; hará de costo conforme al tanteo que se ha hecho por lo que está edificado, algunos cuatrocientos mil pesos; es de una grande nave y dos órdenes de capillas a los lados, estas con dos medias naranjas, con galanas linternas y la de la nave de en medio de crucería, fuera del simborio de la capilla mayor; lleva dos torres en la frontera por estribos en cada esquina lanigo (?) y otros dos torreoncillos graciosos, en correspondencia detrás de la capilla mayor, que son remates de dos caracoles que lleva en aquellas esquinas; las bases de las columnas, repisas, cartelas, nichos, portadas y otras partes de obra son de piedra curiosamente labradas y todo lo demás de ladrillo, obra muy fuerte y vistosa y para darle en la puerta principal anchura y desahogo.*[58]

Es digno de mencionar que, en un aspecto, San Pablo resultaba superior a la iglesia romana: era más luminosa. Como destacó Menandro y también Mastrilli (en 1639), "con tantas ventanas en proporción para el fresco y claridad que la hermosean que no hay más que pedir. Es fortísima, como lo persuade en aquesta ciudad el miedo de sus grandes temblores de tierra".[59]

Siguiendo a Cobo, los jesuitas ya habían adquirido la actual manzana de la ciudad en 1623 y, lo que es significativo, tenían la capacidad de ampliar los cuatro edificios del colegio y la residencia, que estaban dispuestos en torno a tres claustros, de los cuales él se enorgullecía especialmente de las pequeñas columnas de mármol blanco (pensaba que le daban al templo cierto estilo europeo). Así, escribió que: "al Presente poseemos ya toda la cuadra, desde el año de mil seiscientos veintitrés, con que la casa se ha acomodado mucho mejor y acrecentado el edificio; La casa tiene tres patios cercados de corredores, y en de ellos están dos pilares de mármol blanco, que no los hay tales en toda la ciudad y en cualquiera parte de Europa fueran de estima".[60] Más aún, alaba la nueva capilla de la confraternidad de Nuestra Señora de la O (fig. 22), un espacioso recinto con tres pasillos, dividido por arcadas y adornado con azulejos, adyacente a la nueva Penitenciaría, ambos situados paralelamente a la iglesia: "Tiene esta casa cuatro piezas tan insignes, que no hay





23a

▲ Figs. 23a, b, c. La sacristía de la iglesia es una obra de arte por su rica ornamentación en paredes y techo. Es considerada como el mejor exponente del barroco limeño al decir del historiador del arte marqués de Lozoya. Se terminó de construir en 1659, siendo rector del Colegio Máximo de San Pablo el jesuita italiano Gerónimo Pallas. Vista delantera, general y de la parte posterior.

otras mejores que ellas en toda la ciudad. La primera es la capilla de la congregación de los seglares con invocación de Nuestra Señora de la O, la cual es de largo ciento diez pies, y ancha treintacinco; esta adornada de azulejos y con el techo hecho una ascua de oro; es tan capaz, airosa, galante y alegre". Según una anónima descripción de 1620, "la casa de los jesuitas era la más rica y poderosa de la ciudad".[61]

Cobo no menciona la Penitenciaría, porque esta solo fue construida en 1659 (fig. 21).[62] Era una larga y estrecha edificación rectangular (Jorge Bernales Ballesteros refiere unas dimensiones de 59 x 19 metros), dividida por catorce pilares sencillos en tres pasillos, todos cubiertos por bóvedas con cúpulas, las de la nave más altas que las de los pasillos laterales.[63] Aunque, tal como se ha dicho, el techo colapsó en 1687, fue reconstruido y resistió el terremoto de 1746. Detrás se encuentra una angosta sacristía (terminada en 1643; fig. 23), una única sala rectangular que Wethey elogia por "su soberbio despliegue de nichos y





23b



23c

marcos tallados y dorados", que la hacían "uno de los más fabulosos remanentes de la Lima colonial", cuya decoración fecha a comienzos del siglo XVIII, cuando fueron ornamentados los pasillos del templo principal.[64] Su techo de madera posterior a 1746 es particularmente hermoso, con veintitrés pinturas al óleo en un panel sobre la vida de san Ignacio, con marcos dorados multiformes, un efecto decorativo reiterado en la capilla de Nuestra Señora de la O con seis escenas de la vida de la Virgen. La sacristía también posee un elegante friso de azulejos coloreados y está espléndidamente iluminada por una fila de ventanas cuadradas ubicadas justo bajo el nivel del techo.

Reformas posteriores (1687-1945)

Si bien la iglesia actual de San Pedro es, esencialmente, la misma edificación de la iglesia de San Pablo de 1624-1638, pasó por muchas vicisitudes como los terremotos que asolaron la ciudad



24



25

y la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, cuando el complejo fue entregado a los oratorianos. El primer desastre fue el temblor de 1687 que derrumbó varias iglesias de la ciudad. Empero, por suerte para los jesuitas, su iglesia solo sufrió el colapso de sus dos torres y de la bóveda del ábside, así como de parte de la bóveda de la sacristía y del techo de la Penitenciaría, además de la cúpula de la Portería. El nuevo superior del colegio, fray Blas Ferrando afrontó la reparación de los daños.[65] Afortunadamente el terremoto no destruyó el espléndido conjunto de retablos del alto barroco que hoy engalana el interior del templo. En su mayoría, fueron realizados entre 1660 y 1685, de manera que son posteriores a la iglesia por un poco más de un cuarto de siglo.[66] Sus similitudes en el diseño y su integración con los arabescos dorados y los azulejos coloreados de la pared demuestran, como apunta Wuffarden, que fueron "concebidos como una unidad decorativa de gran efecto".[67] La Carta anua de 1688 evaluó los daños y perjuicios:

> *La Iglesia sufrió poco y resistieron bien sus arcos y bóvedas el temblor, de modo que entre los templos grandes de Lima fue el único en este parte... Todo el daño se redujo al derribo de una parte de la bóveda del altar mayor que pronto quedó asegurada, pero otro temblor lo deshizo y hubo que recomenzar... también en la sacristía cayó un pedazo de la bóveda, pero ya queda reparada. En la Penitenciaría también cayeron algunas bóvedas y en la portería la media naranja que la hermoseaba. La capilla interior de la O sufrió también bastante en su techo y en la pared que da al claustro.*[68]

Otra notable adición de esta época es el magnífico nicho sobre la Portería con su estatua de la Virgen y el Niño coronados (figs. 24 y 25), cuyo recargado estilo barroco contrasta vivamente con el resto del exterior del complejo.[69] La obra fue encomendada por el P. Blas Ferrando, superior del colegio, como parte de la restauración general de la Portería dirigida por el P. Pedro de Alvarado.[70] Todas estas edificaciones fueron reparadas con admirable celeridad.

El terrible terremoto de 1746 –tan devastador que el puerto del Callao fue arrasado por el mar– causó un impacto mucho mayor en la iglesia de San Pablo. La iglesia volvió a perder sus torres gemelas pero, en esta oportunidad, toda la bóveda de la nave tuvo que ser demolida, lo que motivó que los jesuitas emplearan, por primera vez, materiales livianos y resistentes a los temblores en lugar de ladrillos.[71] Este método, también aplicado en otras iglesias de la ciudad, fue, por cierto, desarrollado en parte por un jesuita llamado Johannes Rehr (escrito indistintamente como Röhr, Reher e incluso Rher), sacerdote y arquitecto (nacido en 1691) de Praga.[72] Su técnica implicaba hacer bóvedas de caña y barro montadas sobre armazones de madera, que estrenó en la catedral y le valió un gran renombre en la ciudad (pronto ocuparía una prestigiosa cátedra de matemáticas en la Universidad de San Marcos de Lima a partir de 1749 y, asimismo, sería nombrado cosmógrafo mayor por el virrey). El reemplazo de la bóveda también suscitó un cambio en los estilos: el gótico original –que Wethey encontraba anticuado– fue sustituido por una bóveda de cañón más acorde con el lenguaje clásico de la planta baja (aunque los retablos, incluso aquellos realizados después del desastre, continuaron ofreciendo un fuerte contraste por su marcada decoración barroca). No obstante, Wether cree que el techo de ahora –que está pintado con un falso encofrado sobre tela– data del siglo XIX y lo descarta como una "pieza sin adulterar del decorado teatral neoclásico".[73] La única bóveda original que sobrevivió a los terremotos era aquella situada bajo el coro de la entrada.

La siguiente reforma que experimentó San Pablo tenía menos que ver con su edificación que con su identidad, en la medida en que los oratorianos, quienes estaban a cargo



del hospital de curas y de la iglesia de San Pedro de la vecindad, compraron la propiedad en 1770 y trasladaron la residencia sacerdotal, el seminario, la casa de retiro, los cuarteles de los esclavos y el hospital a las anteriores dependencias jesuitas. Transformaron la capilla de Nuestra Señora de la O en su salón recreativo, aunque todavía concedieron acceso a la confraternidad.[74] También le otorgaron a la iglesia su nombre actual, pese a que la mayoría de las capillas conservaron sus dedicatorias originales. Un inventario de 1858 las identificó como Nuestra Señora de la Aurora (el altar mayor), Nuestra Señora de la O, San Ignacio, el Señor de la Contrición, San Francisco Javier, la Encarnación, la Purísima Concepción, San Juan Nepomuceno, Jesús Nazareno, Nuestra Señora del Pópulo, la Purísima chica, Nuestra Señora de Loreto, San José, el Ángel Custodio, Nuestra Señora de la O (capilla interior de la confraternidad), el Señor de los Ejercicios (Penitenciaría) y Santa Rita (en la Portería), comprendiendo un total de diecisiete altares.[75]

El último daño que padeció la antigua iglesia –en cierto modo tan desastroso como el causado por los terremotos– fue provocado por las dos irracionales reconstrucciones de la fachada en 1894-1897 y 1945 (fig. 27), que arruinaron bastante su carácter colonial y le imprimieron un clasicismo contaminado indistintamente rechazado por los especialistas. Vargas Ugarte califica la primera renovación como “un estilo indefinible” y José de la Riva Agüero plantea una crítica aún más dura: “San Pedro ha perdido las redondas y macizas torres berninescas y ofrece a las miradas con provocativa insolencia una fachada angulosa de triste hibridismo”.[76] Este tipo de reconstrucción era demasiado popular en las iglesias coloniales de América Latina a la vuelta del siglo XX; Buenos Aires y Santiago de Chile, sobre todo, sufrieron a causa del deseo de sus ciudadanos de que sus iglesias parecieran más europeas y académicas. Estas reformas son también muy engañosas, pues su academicismo da la impresión de gran antigüedad: en efecto, la renovación de 1945 hizo que la

◀ Fig. 24. Portería del antiguo Colegio Máximo de San Pablo de Lima.

◀ Fig. 25. Vista interior de la Portería.

▲ Fig. 26. Arcos del segundo claustro del otrora Colegio Máximo de San Pablo, vista desde el Banco Central de Reserva del Perú. Nótese las actuales torres, reconstruidas después del terremoto de 1940.



▲ Fig. 27. Fotografía de la iglesia San Pedro en 1908. Nótese el diseño piramidal de las torres. La obra estuvo a cargo del hermano coadjutor Eulalio Morales.

▶ Fig. 28. Primer claustro del Colegio Máximo San Pablo.

fachada se asemejara más a la del Gesù, aumentando la confusión en torno a la asociación de este templo con la iglesia madre. Son restauraciones infortunadas que han involucrado la demolición del arco del coro, la última bóveda que subsistía de la edificación del siglo XVII, que ahora no es más que un simple balcón de madera con una balaustrada. Esta construcción sobrevivió a los dos mayores terremotos de los albores de la Lima moderna solo para ser destruida por restauradores bien intencionados durante el último siglo y medio.

El grabado de 1858 y una fotografía de 1870 revelan que la fachada original se parecía a la de nuestros días solamente en lo que respecta a la planta baja, aunque, a diferencia de ahora, la piedra de los muros estaba expuesta (fig. 9). La crujía central del piso superior poseía la configuración de pilastras del templo actual (incluyendo las dos aberturas del frontón partido), pero las ventanas laterales del coro tenían sobrepuestos frontones semicirculares y el nicho de arriba era más delicado y barroco, y adoptaba una forma edicular. La pared del piso superior era de un estilo rústico, con piedra expuesta y su entablamento más simple que el del estilo dórico académico que se aprecia en el presente. La diferencia esencial residía en las torres, las cuales carecían de pilastras. Eran llanas, de piedra expuesta, y, como única decoración, presentaban una sola moldura de piedra colocada a la altura de un tercio del segundo piso. Las secciones superiores eran octogonales y con cúpulas (como ahora), pero más pequeñas, y las cúpulas, más ornamentadas, eran de estilo barroco. La fachada también tenía más barandillas de madera. Solo una atravesaba todo el entablamento entre la planta baja y el piso superior (hoy ausente en la crujía central para resaltar el clasicismo de la arquitectura) y había otras sobre las cornisas del segundo piso de las torres. La iglesia actual mantiene el uso antiacadémico de rasgos dóricos superpuestos en la crujía central (el uso más académico de pilastras jónicas en el piso superior de las torres es una "mejora" moderna de la restauración de la década de 1890). Los remates en forma piramidal, ahora reconstruidos en las esquinas de las torres, eran originalmente más recargados y de mayor rotundidad que aquellos más estilizados que vemos hoy, y había dos adicionales encima de las pilastras que coronaban el entablamento y han desaparecido.

Algunas de las modificaciones que se advierten en la fachada se remontan, de hecho, a la restauración de la década de 1890 (la misma que la renovación de 1945 intentaba corregir), notablemente las pilastras jónicas desproporcionadamente estrechas de la parte superior de las torres, las pilastras dóricas de debajo de ellas (pese a que fueron colocadas de manera distinta a las pilastras emparejadas de hoy), pero, a diferencia de la fachada actual, se preservó el aspecto rústico en el primer piso. El proyecto de la década de 1890 parece haber querido despojar a la iglesia de su carácter colonial en su totalidad (fig. 27). Se removieron todas las estatuas y se eliminaron los nichos de la crujía central que flanqueaban la puerta (junto con los paneles de azulejos ubicados arriba y abajo de cada uno de ellos), así como el nicho y pilastras del entablamento, que era enteramente llano y con una pared de superficie plana. Se insertaron ventanas largas y arqueadas en la sección central de las torres, pretendiendo armonizarlas con las situadas encima de ellas. También se quitaron todas las barandillas de madera de la fachada. Pero la reforma más indignante fue la sustitución de las secciones superiores octogonales por otras que eran el doble de altas y, además, estaban coronadas por pináculos. Esta solución, que combinaba lo neogótico con una vuelta al renacimiento italiano, y que incluía relojes en los cuatro frentes, también fue habitual en Santiago de Chile, sobre todo en las restauraciones de mediados de siglo de las iglesias de la Merced y San Francisco.

La restauración de 1945 (que llevó a cabo el historiador de la arquitectura Héctor Velarde) derribó estos pináculos y recuperó las cúpulas octogonales, reintrodujo todos los nichos y sus estatuas (aunque no los paneles de azulejos), y reconstruyó el entablamento superior, si bien de



un modo ligeramente simplificado (fig. 1). Pero mantuvo –en realidad, corrigió– las pilastras de las torres y eliminó la rusticidad que era un rasgo importante de las dos fachadas tempranas, excepto en las inmediaciones de las tres entradas. Los voladizos salientes bajo las aberturas del campanario son también un producto de la imaginación del restaurador, irónicamente un intento de lograr que las balaustradas de debajo de las campanas parezcan más coloniales. Hoy, en verdad, solo la planta baja nos da una idea de la apariencia original de la trajinada fachada. Bernales Ballesteros fue elocuente al decir que "lo más puro probablemente fueron las tres portadas que conservan un aire noble y sencillo en su traza; tuvieron un solo cuerpo de un estilo 'bajo renacimiento' con arcos de medio punto entre grandes pilastras que nacen de un zócalo común, recorren todo el muro y terminan en un friso sobre capitel liso; encima de cada arco de ingreso, una hornacina (que en la central está entre pilastras pareadas almohadilladas) que rompe el frontón de brazos y que solo aparece en esta portada central".[77] Lo irónico del asunto es que en esta última restauración de la histórica iglesia la esperanza de Mastrilli de contar con un Gesù en miniatura casi se cumplió. Como Alberto Carrasco Hermoza comentara con optimismo en 1940, cuando empezaba la obra de remodelación, "al realizarse la última refacción de San Pedro, parece que se ha querido reproducir la primera iglesia de la orden de los jesuitas (Iglesia de Jesús) erigida en Roma por Vignola en 1568" (comparar las figs. 1 y 9).[78]

A pesar de tantas tribulaciones a lo largo de los siglos, San Pedro perdura como una de las más importantes iglesias coloniales en una ciudad que está llena de ellas. Asimismo, testimonia el extraordinario fervor y empeño de los primeros jesuitas en Lima, y la creciente relevancia del complejo no solo en el ámbito urbano –donde involucra a las élites y a la gente corriente por igual–, sino también como un centro de enseñanza y formación misionera de trascendencia mundial que ha dejado un legado que hoy continúa resonando en toda Sudamérica y aún más allá.





La Botica de San Pedro

Fernando Héctor Roca Alcázar S.J.

La Iglesia Católica ha tenido un papel histórico relevante en el desarrollo del conocimiento científico. Las primeras universidades europeas nacen bajo su acción como un desarrollo posterior al de las escuelas monacales y catedralicias del siglo XI. El trabajo misionero en los territorios conocidos y en los que se iban descubriendo inspiró a muchos sacerdotes y religiosos a anotar y describir los hallazgos en áreas tan diversas como la geografía, la historia natural, la lingüística, la astronomía, las artes de la navegación o la recopilación de informaciones detalladas sobre los usos culturales de los pueblos. Además, enriquecían a la Europa antigua con los saberes ancestrales de los pueblos que contactaban. Muchos de estos saberes se mostraban a través de plantas que utilizaban con fines específicos: medicinales, textiles, alimenticios, tintes naturales, curtiembre de pieles, drogas naturales, construcción, la lista puede aún extenderse. En su mayoría, una flora poco conocida o desconocida hasta aquel entonces en Europa. Tanto la etnobotánica como la farmacopea son dos áreas del saber humano vinculadas al mundo vegetal que aparecen en estos contextos. Los saberes ancestrales de los pueblos originarios están presentes en ambas de distintas maneras. En este artículo desarrollaremos someramente la tradición de la Compañía de Jesús con el conocimiento científico, particularmente en estas temáticas, presentando un estudio de caso, el de la antigua Botica o Farmacia de San Pedro, dependiente del Colegio de San Pablo de

◀ Fig. 1. Anónimo. El hermano Agustín Salumbrino S.J. acompaña a san Luis Gonzaga en su agonía. Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito, Ecuador.



2


METHODO DE LA
COLECCION Y REPOSICION
DE LAS MEDICINAS SIMPLES, DE
VIGILI LABOR
AÑO
1642.
CON PRIVILEGIO.
3

Lima. Un ejemplo que sintetiza tanto las temáticas enunciadas, como el desarrollo de los saberes y su aplicación práctica. Al mismo tiempo es llamativa la diversidad de productos que la Botica ofrecía para sus atenciones médicas, obtenidos desde muchos rincones del planeta, tomando en cuenta la dificultad y precariedad en las comunicaciones, particularmente las marítimas.

Vínculos con la tradición científica de la Compañía de Jesús

Los reinos de España y Portugal, al ingresar al continente americano, rápidamente organizaron expediciones científicas para "conocer" las sorprendentes variedades de vida y recursos que ofrecía el Nuevo Mundo. Por el lado español, probablemente la expedición de Hipólito Ruiz y José María Pavón al virreinato del Perú en el siglo XVIII ha sido una de las más notables. En aquel entonces el virreinato cubría el territorio desde parte del actual Ecuador, el Perú y parte del territorio de la actual república de Chile, centrándose su investigación en estos tres países.

Sin embargo, la presencia española con investigaciones académicas en el Nuevo Mundo comienza desde los primeros años de su llegada a esas tierras. Podemos citar como una de las primeras, tal como lo menciona Borredá González, la publicación de un médico español en el siglo XVI: "En 1526, el médico Gonzalo Fernández de Oviedo publicó el primer libro sobre la Naturaleza del Nuevo Mundo: Sumario de la Historia Natural de las Indias, con descripciones de animales, plantas, minerales y paisajes desconocidos por la ciencia hasta el momento, sobre todo de materiales mejicanos".[1]

Como hemos indicado al inicio de este texto, la historia de la Iglesia Católica no es ajena al desarrollo del conocimiento humano en la tradición científica. Entre los jesuitas, en el otrora territorio colonial español del Perú, destacaron, por citar algunos, el P. José de Acosta S.J. (1540-1600), cuya obra más importante fue *Historia Natural y Moral de las Indias*; el P. Bernabé Cobo y Peralta S.J. (1582-1657), su obra *Historia del Nuevo Mundo* ofrece una abundante información a las ciencias naturales y a la botánica en particular.

Curiosamente, san Ignacio de Loyola, al parecer no colocó los estudios de medicina en el cuadro de la exigente formación académica que estableció en las "Constituciones" "...la consideraba (a la medicina) un tema ajeno a las finalidades y objetivos de la Orden".[2] El santo de Loyola, mostrando siempre una sana flexibilidad, "...estableció que si los estudios de medicina se mostraban convenientes en algún lugar, podrían aceptarse en las universidades jesuitas, pero enseñados por profesores laicos y nunca por los mismos jesuitas".[3] A pesar de lo dicho anteriormente, Ignacio se preocupaba por la salud de los suyos, es así como crea los cargos de Prefecto de salud, de hermano enfermero y boticario, tanto en sus comunidades como en sus obras.[4]

Para nuestro tema de interés, que es la creación y el trabajo en la famosa Botica será el hermano jesuita italiano Agustín Salumbrino S.J. (1564-1642), quien tendrá un rol determinante en la famosa Botica de San Pablo.

Algo de historia

Los orígenes de la Botica de San Pedro se inscriben dentro de la historia del famoso Colegio de San Pablo de Lima. Al respecto, algunos investigadores afirman:

Comprender la historia del colegio de San Pablo es clave para entender el significadode las acciones de los jesuitas en la América hispana…La farmacia del colegio se convirtió en un centro de investigación médica, y su amplia influencia no sólo extendió los conocimientos sobre medicina por América sino también por Europa.[5]

Podemos constatar cómo la decisión de Ignacio sobre la medicina no era taxativa y podían encontrarse excepciones que confirmaban la regla.

Sobre la historia de la Farmacia o Botica de San Pedro y su creador, el hermano Salumbrino S.J., recurriremos a los trabajos de Alberto Bailetti, quien desarrolla un largo estudio sobre el hermano, la Botica de San Pedro y la acción de los jesuitas en el desarrollo y ejercicio de la medicina a través del conocimiento de plantas nativas.[6] Igualmente el libro de Luis Martín, que narra la importancia del Colegio jesuita de San Pablo hasta su desaparición, cuando la orden de la Compañía de Jesús fue expulsada de los territorios de la corona española durante el reinado de Carlos III, en 1767, nos ofrece una visión interesante del tema con un capítulo dedicado a la Botica o Farmacia de San Pedro.[7]

La corteza del árbol de la quina[8] (*Cinchona* sp.), usada para combatir la malaria llamada "el mal de aire"[9] o la caña fistula "una caña silvestre peruana que poseía algunos efectos astringentes",[10] eran algunas de las especies botánicas nativas que, desde esta Botica, salían en ingentes cantidades para todos los rincones del mundo conocido en aquel entonces, y en donde la Compañía de Jesús se hallaba presente. Un producto llamativo encontrado localmente, que enviaba la Botica de San Pedro a otros territorios, era lo que denominaban piedra bezoar, "un cálculo de fosfato cálcico y carbónico que se formaba en el intestino de la llama y la vicuña, muy apreciado en Europa como poderoso antídoto contra venenos".[11]



◀ Fig. 2. El Perú ofrece una rama de quina para la ciencia. Grabado del siglo XVII.

◀ Fig. 3. Método de la colección y reposición de las medicinas simples, de su corrección y preparación, y de la composición de los letuarios, jarabes, píldoras, trociscos, y aceites que están en uso… Por, Gonzalo Fernández de Oviedo, 1622.

▲ Fig. 4. *Cinchona officinalis*, árbol procedente de la selva lluviosa de la Amazonía, cuya corteza cuenta con propiedades medicinales; también se le conoce como quina, quinaquina y quinquina. Fue llevada a Europa por los jesuitas en 1631.

Nacimiento de la Botica de San Pedro

Bailetti, para los primeros informes sobre los jesuitas en el área de salud, data la fecha a fines de 1576,[12] en el hospital de Santa Ana donde realizaban trabajos de fiscalización, al igual que en otros hospitales de la Lima naciente. Era un hospital adonde iban indígenas y también esclavos negros. El H. Salumbrino llegó a Lima, según el mismo autor, a fines de 1604 o en 1605 según Martín, en donde permanecería trabajando treintaisiete años, hasta su deceso.[13] Nuestro hermano jesuita ya tenía experiencia como boticario y en el tratamiento de la cura de enfermedades con plantas, porque había ejercido en Italia. Por entonces la malaria arrasaba con las vidas de la gente en Europa, y los esfuerzos que se hacían para curarla o detenerla daban pobres resultados. Al llegar a Lima, funda la Botica de San Pedro en el antiguo Colegio de San Pablo. Los jesuitas, también casi desde su llegada, habían instalado en el Colegio una enfermería.

El P. Bernabé Cobo, jesuita, se encuentra presente en la comitiva que recibe al H. Salumbrino y a muchos otros jesuitas venidos de Europa. Corría el año de 1604 y Lima había sido asolada por un fuerte terremoto.[14]

Su presencia en la Lima antigua

La Botica de San Pedro, tal como afirma Bailetti en su investigación, no fue ni la primera ni la única en abrirse en la ciudad de Lima:



5

Antes de abrirse al público la Botica de Salumbrino había una docena de estos establecimientos en la ciudad, cuatro pertenecientes a los varios hospitales que había. Los locales se agenciaban de fármacos de España mediante pequeñas compras a intermediarios que los traían para revender a precios elevados. Como es de imaginar, estos productos podían estar adulterados o malogrados por el tiempo y vicisitudes de la aventura marítima y cruce por tierra del istmo de Panamá. Los remedios producidos localmente por farmacéuticos poco entrenados no ofrecían garantía.[15]

Es aquí donde podemos establecer una línea divisoria en la manera de llevar la botica del hermano Salumbrino y los otros. De un lado, trae una experiencia de más de veinte años de práctica adquirida en Europa y, del otro, está abierto a lo que serían las prácticas locales. Al margen de las experiencias anecdóticas, se le abre un mundo nuevo en el uso de plantas medicinales y las correspondientes propiedades terapéuticas que irá descubriendo. Su aguda percepción, su sentido práctico y su deseo de hacer el bien desde la vocación a la que le había llamado el Señor, darán pronto muchos frutos en la naciente Botica de San Pedro. Además, Salumbrino se esmeraba en enseñar y compartir sus conocimientos con otros jesuitas.[16] Al hermano Salumbrino le sucederán, entre otros, los hermanos jesuitas alemanes Franz Zimmermann, Johann Sheretter y Joseph Mayer respectivamente,[17] todos ellos ya en el siglo XVIII. Los dos últimos, antes de la expulsión, serán Juan Francisco Toro y José Rojo,[18] ambos jesuitas españoles y farmacéuticos. Los contactos con otras farmacias jesuitas en Ciudad de México, Santiago de Chile, o Córdoba en Argentina, eran frecuentes.[19]



6

¿Cómo era la Botica de San Pedro?

Bailetti describe con detenimiento el espacio físico de esta Botica:

Desde cualquier parte de la ciudad era fácil llegar a la Botica. Lima entonces tenía sólo ochentaitrés cuadras o manzanas y podía recorrerse todo su perímetro en catorce mil novecientos pasos que se contaron en 1619 para cercar Lima con una muralla según informa el jesuita Gerónimo Pallas. Pasando la puerta de entrada se encontraba la sala principal de la Botica con su característico amasijo de aromas vegetales. Había un mostrador, escritorios con balanzas, pesas, morteros y embudos para preparar a la vista del cliente el medicamento. Garantía de seriedad. Un nicho de la Virgen María, recuerdo de que en aquella época iban de la mano la salud y la espiritualidad basada en la imagen de la madre, de la mujer, el arquetipo femenino de la divinidad sanadora.[20]

Su misión, parafraseando a Bailetti, no se reducía al ámbito de la Botica, atendía otras enfermerías jesuitas, enviaba medicamentos a otras regiones, incluso a Europa como fue el caso del envío de cortezas del árbol de la quina a Roma, salvando a muchas personas de una muerte segura a causa de la malaria. Capacitaba jesuitas para actuar en las epidemias y plagas que asolaban Lima y otras ciudades en esa época.

Hoy sólo nos quedan algunos escasos documentos, pues un incendio a mediados del siglo XX acabó con ella y luego el terreno fue apropiado por la Biblioteca Nacional. Sin duda una gran pérdida para el patrimonio, no sólo de los jesuitas y de la Iglesia sino del país.

Calle Cascarilla (Miroquesada)



7

Su nexo con el trabajo pastoral jesuita

Es de suponer que entre el P. Cobo y el H. Salumbrino se desarrollará no sólo una amistad sino un intercambio de conocimientos con sus respectivas aplicaciones prácticas en la Botica de San Pedro, en donde Salumbrino ejercerá hasta su muerte, treintaisiete años después.[21] Al mismo tiempo, el P. Cobo podría verificar si la información que él recolectaba era veraz o no. Según Bailetti, es a partir de los datos otorgados por Cobo que Salumbrino obtiene por primera vez información directa del "árbol que cura las calenturas",[22] junto con la de muchas otras plantas medicinales del Nuevo Mundo.

Algo que caracterizaba al espíritu misionero jesuita (aunque también había excepciones), era su espíritu de tolerancia y de respeto por el otro, diferente en la cultura, en las creencias, en las razas, en los conocimientos que durante siglos esos otros pueblos habían adquirido. Los ejemplos de Ricci en China o de Nobili en la India son algunos de los más conocidos. Sin embargo, esta actitud les trajo a los jesuitas muchas animadversiones y enfrentamientos con sectores de la Iglesia que buscaban una ortodoxia a ultranza, prescindiendo de lo que "el otro" podía ofrecer. La práctica misionera jesuita buscaba los puntos de encuentro con las otras culturas, para desde allí trabajar sobre lo que los unía a mundos y creencias tan distintas. Otra práctica diferente a aquella que acentuaba lo que los diferenciaba y trabajaban sobre ello para hacerlo desaparecer, imponiendo normas y prácticas que creaban conflicto y malentendidos. Muchas veces, los desenlaces eran trágicos. Incluso la misma Compañía de Jesús no pudo escapar en algunas situaciones a estos desenlaces que produjeron víctimas entre los evangelizados y los evangelizadores.

Desde la perspectiva de construir sobre lo que une a la prédica misionera con las costumbres y cultura "del otro", el intercambio de conocimientos fue abundante.

Esto, por ejemplo, en la aplicación práctica de la Botica de San Pedro resultó en una ventaja comparativa que el hermano Salumbrino desarrolló con destreza. Sus conversaciones con los jesuitas que discurrían por San Pedro, venidos de las reducciones de Maynas, del Paraguay, de Juli, de los llanos y sabanas de Venezuela y Colombia, de Mojos y Chiquitos en la actual Bolivia, y de tantos otros lugares del continente, le permitían enriquecer el acervo no sólo de información y conocimientos sino de aplicación práctica en la cura de males físicos de las personas que acudían a la Botica. Salumbrino sabiamente complementaba esta labor con la cura de almas. Él se dedicaba de manera especial a los más indefensos y necesitados, los indígenas y los esclavos, pero no dejaba de atender a autoridades y personas de la nobleza, amén del servicio a sus compañeros, padres y hermanos jesuitas, así con otros religiosos, religiosas y sacerdotes.

En la misma Botica se producían medicamentos con insumos aportados por otras casas y haciendas jesuitas. También vendía algunos productos hechos en las haciendas y obras jesuitas, tanto del Perú como de otros territorios.

Un paseo por el mundo sin salir de Lima

En la publicación "Ynventario y tasación de medicinas, muebles y utensilios de la Botica del Colegio de San Pablo de Lima"[23] encontramos una extensa relación de insumos de plantas y también de origen animal que servían para curar, así como recetas y descripciones concretas





◀ Fig. 5. Bolsa de transporte de la quina. Fue hallada por la expedición de Hipólito Ruiz López y Jiménez, enviada al Perú en 1777 por el monarca español Carlos III (Science Museum, London).

◀ Fig. 6. Placa. *Se enferma de fiebre la esposa del conde Chinchon, admirablemente, con la corteza desaparece la fiebre*. (Science Museum, London).

◀ Fig.7. Ubicación de la Botica de San Pablo, los laboratorios estaban ubicados en el segundo Piso. Detalle del Plano pág. 106-107.

▲ Fig. 8. Grabado de una farmacia del siglo XVII.

▲ Fig. 9. Mortero y balanzas. Claustro San Pedro de Lima.



Algunas referencias de insumos de la Botica de San Pedro de Lima, usos y orígenes

NOMBRE	N. CIENTIFICO	USO	ORIGEN	Ref. libro
Cascarilla	*Cinchona sp.*	Contra la malaria	Andes Tropicales	p. 9
Catibomangle	*¿Rizophora mangle?*	Tratamiento de hemorragias, inflamaciones y diarreas	Manglares en zonas tropicales	p. 9
Caraña	*¿Icica carana? ¿Amyris caragna?*	Bálsamo	Caribe latinoamericano	p. 9
Astillas de cuerno de ciervo	*Cervus elaphus*	Base para preparar aceites medicinales	Europa, América del Norte, Asia menor, Magreb	p. 10
Flor de canela	*Cinnamomum verum*	Relajante, especie aromática	Sur de China, Indochina, Sri Lanka (Ceylán)	p. 11
Cardo santo	*Cnicus benedictus*	Desinfectante	Mediterráneo, Mar Caspio. Introducida en el Nuevo mundo	p. 13
Sal de salvia	*Salvia sp.*	Condimento, relajante	América, Asia y Europa	p. 18
Sal de coral	*Corallium rubrum*	Da fuerza vital	Coral rojo del Mediterráneo	p. 18
Ajenjo	*Artemisia absinthium*	Despierta el apetito, usada contra las pestes	Originaria de Europa y del norte occidental de África. Introducida en todo el mundo	p. 18
Coca	*Erythroxylum coca*	Relajante, disminuye el cansancio	Andes tropicales y Amazonía	p. 19
Almendras	*Prunus dulcis, ¿P. Amygdalis?*	Ntitusígeno, protector del hígado, enfermedades de la piel	Asia central	p. 19
Ungüento de azahar	*Citrus sp.*	Aceites esenciales, relajante	Oriundo Asia tropical y subtropical	p. 19
Pepitas de sandía	*Citrullus vulgaris, Citrullus lanatus*	Diurética, utilizada para la cura de malaria, quemaduras, sarampión	Oriundo de África, introducida en todo el planeta	p. 20
Semillas de melón	*Cucumis melo*	Fruto es diurético, emético.	Antiguo Egipto, Asia	p. 20
Raíces de espárrago	*Asparagus officinalis*	Diurético	Cuenca Mediterránea	p. 21
Cortadera, Hierba de las Pampas	*Cortaderia selloana*	¿?	Sur de América del Sur	p. 21
Corteza de granada	*Punica granatum*	Antioxidante, antinflamatorio, fortificante	Asia	p. 21
Corteza de fresno	*Fraxinus sp.*	Afecciones de la piel, antiinflamatorio.	Europa, Asia, África y Norteamérica	p. 21
Raíz de altea	*Althaea officinalis*	Antitumoral, antinflamatoria	Eurasia	p. 21
Arrayán	*Myrtus communis*	Aceites esenciales, relajante, antiséptico	Norte de África, Sudeste europeo	p. 21
Vira Vira	*Gnaphalium sp.*	Antiespasmódico, trastornos respiratorios	Zonas templadas y subtropicales	p. 21
Hyaravisca	*Jacaranda acutifolia*	Disentería	América subtropical	p. 21
Guaje	*Leucaena leucocephala*	Alto valor proteico	México	p. 22
Sasafras	*Sassafras sp.*	Reconstituyente hepático, digestivo, diurético, anticoagulante	Norteamérica y Asia	p. 22
Raíz de China, zarzaparrilla	*Smylax sp.*	Antireumática, reconstituyente	América tropical, Asia	p. 22



NOMBRE	N. CIENTIFICO	USO	ORIGEN	Ref. libro
Copal	*Hymenaea sp.*	Expectorante, aromatizador	Amazonía, y México (13 especies), África (1 especie)	p. 22
Polipodio, Calaguala	*Polipodium sp.*	Variedad de América tropical,	Helecho, distribución	p. 22, 23
		refuerza sistema inmunológico	mundial, cinco continentes	
Salvia de Chile	*Salvia*	Antigripal, antidiarreica	América, Asia, Europa	p. 23
Doradilla	*Ceterach officinarum*	Diurético, afecciones genitourinarias, antitusígeno	Europa Occidental, Asia	p. 23
Flor de cardo	*Convolvulus sp.*	Antihelmíntico, diurético y laxante	México, Perú, Chile, Argentina	p. 23
Romerillo	*Hypericum sp.*	Analgésico	Distribución mundial	p. 23
Borraja	*Scorzonera hispanica*	Digestivo, antiflatulento	Europa, Asia	p. 23
Fumaria	*Cynodon dactylon*	Diurético, hepatoprotector, antiinflamatorio	Norte de África, sur de Europa	p. 23
Manzanilla	*Matricaria chamomilla*	Hemorroides, diarrea, digestiva, conjuntivitis	Europa, Asia, introducida en todo el mundo	p. 23
Ortiga	*Urtica sp.*	Digestivo, antidiarreico, diurético	Distribución universal	p. 23
Culantrillo	*Adianthum sp.*	Analgesico, antitusígeno	Europa, África, América	p. 23
Escabiosa	*Scabiosa sp.*	Diurética, febrífuga.	Europa, Asia	p. 24
Linaza	*Linum usitatissimum*	Antioxidante, digestivo	África, Asia menor	p. 24
Menjui de Mojos	*¿Laurus benzoin?*	Aceites esenciales, relajante, analgésico	América del Norte	p. 24
Plantago, Llanten	*Plantago sp.*	Bronquitis, infecciones urinarias, hemorroides	Europa, Asia, introducido en el Nuevo Mundo	p. 24
Tamarindo	*Tamarindus indica*	Alimento, digestivo, laxante	África, Islas de Cabo Verde, Yemen, introducido en todas las zonas tropicales	p. 24
Liquidámbar	*Liquidambar styraciflua*	Antidiarreico, infecciones de la piel, analgésico	Norteamérica	p. 24
Verdolaga	*Portulaca oleracea*	Para el estreñimiento, picaduras, disentería, inflamaciones del sistema urinario	India, Oriente Medio, Europa, introducida en todo el mundo	p. 24
Adormideras negras, Amapolas	*Papaver sp.*	Analgésico, aceites esenciales	Mediterráneo europeo	p. 24
Sangre de Puerco ¿Doméstico o de Jabalí?	*Sus scropha–Jabalí*	Hemostático, antianémico	Origen Eurasia, norte de África, introducido en otros continentes	p. 24
Albillas	*Hura crepitans*	Veneno, usos peligrosos	América tropical e intertropical	p. 24
Mejorana	*Origanum majorana*	Antioxidante, antiinflamatoria, antiséptica	Mediterráneo oriental	p. 24

de aplicaciones prácticas con relación a las diversas dolencias de la época. Además, consejos para ser un buen doctor.

Llama la atención la variedad y diversidad de origen de los insumos utilizados en la Botica de San Pedro. No sólo de territorios del virreinato del Perú, de Centroamérica, Norteamérica y de Europa, sino también de regiones mucho más distantes en Asia y en África. Era posible recorrer los continentes del planeta sin salir de la Botica de San Pedro, en pleno centro de Lima. Al suprimirse la Compañía de Jesús, sus propiedades fueron traspasadas a distintas órdenes o instituciones. La Botica de San Pedro del Colegio de San Pablo pasó a manos de los oratorianos de San Felipe Neri.[24] Para ello se redactaron una serie de actas que quedaron registradas en el libro que hemos citado anteriormente. Allí describe de manera minuciosa todo lo que se encontraba en la Botica: insumos para preparar medicinas, muebles, herramientas y materiales impresos (ver cuadro páginas 134-135).

Lo mostrado en la tabla, es solo una muestra, pues el libro trae 106 páginas de inventario, más de 250 páginas de recetarios para remedios caseros, descripciones de un viaje realizado por Perú y Bolivia y concluye con un prontuario (así lo denomina) para el médico verdadero con indicaciones de usos de remedios caseros en función de las diversas enfermedades del cuerpo humano.

Como podemos apreciar en los cuadros presentados, encontramos a todos los continentes en los insumos de la Botica. Desde América tropical con la cascarilla o quina (*Cinchona sp.)*, uno de los componentes más importantes ofrecidos al mundo, hasta helechos medicinales como la calahuala (*Polypodium sp.)*, cuyo uso en Polinesia y las islas Hawaii sigue vigente en nuestros días. Entre esos dos extremos aparecen plantas y otros insumos animales provenientes de Europa, África y Asia. Muchos de ellos ya se han naturalizado en América debido a su ingreso hace varios siglos, tales como árboles, condimentos o frutas que, amén de su valor nutritivo, ofrecen propiedades curativas junto con hierbas medicinales que no sólo ingresaron al continente americano sino que se propagaron rápidamente, resultando algunas de ellas invasivas.

A modo de conclusión

¿Qué conclusiones podríamos obtener del trabajo en la Antigua Botica de San Pedro de Lima, hoy desaparecida?

1. Constatar el gran intercambio de insumos y conocimientos, utilizados en la medicina de aquel entonces. La Botica de San Pedro de Lima no sólo recibía insumos de diferentes partes del mundo, sino que también enviaba los locales, como es el caso de las cortezas del árbol de la quina o cascarilla para combatir la malaria en Europa. Esto se acompañaba de una abundante producción bibliográfica y creación de bibliotecas.

2. Por la labor misionera que ejercía la Iglesia católica en lugares muy apartados, se daba un diálogo de saberes entre los evangelizadores y los pueblos originarios. A veces, la obtención de estos nuevos conocimientos desconocía el valor y el mérito de aquellos pueblos que los habían ofrecido. Los recursos comenzaron a obtenerse de manera indiscriminada, poniendo en peligro su existencia. Nuevamente, el ejemplo del caso del árbol de la quina es una referencia a tener en cuenta. La extracción de su corteza lo llevó casi a su extinción en los Andes neotropicales.

3. Confirmamos lo enunciado al inicio de este artículo: el interés científico de la Iglesia por la medicina. La historia del hermano jesuita italiano Salumbrino es un ejemplo. El interés del religioso que atendía la Botica era no sólo la cura del cuerpo sino también la cura del



▲ Fig. 10. Frascos para el almacenamiento de los diversos insumos con los que se preparaban las medicinas. Claustro San Pedro de Lima.



alma. Intuía que ambas están íntimamente relacionadas y una no puede recuperarse sin considerar a la otra. Esta es una característica de la medicina tradicional en los pueblos originarios. Cuerpo (*Soma*) y espíritu (*Psyche*) están íntimamente unidos.

Nuestra pequeña aproximación a los detalles e informaciones que nos brinda una botica limeña del siglo XVIII abre una ventana al mundo de esa época. A través de ella descubrimos no sólo otras geografías y culturas y el intercambio de conocimientos y productos, sino también cómo el ser humano es capaz de descubrir en la naturaleza todo aquello que puede ayudarlo a tener una mejor calidad de vida.

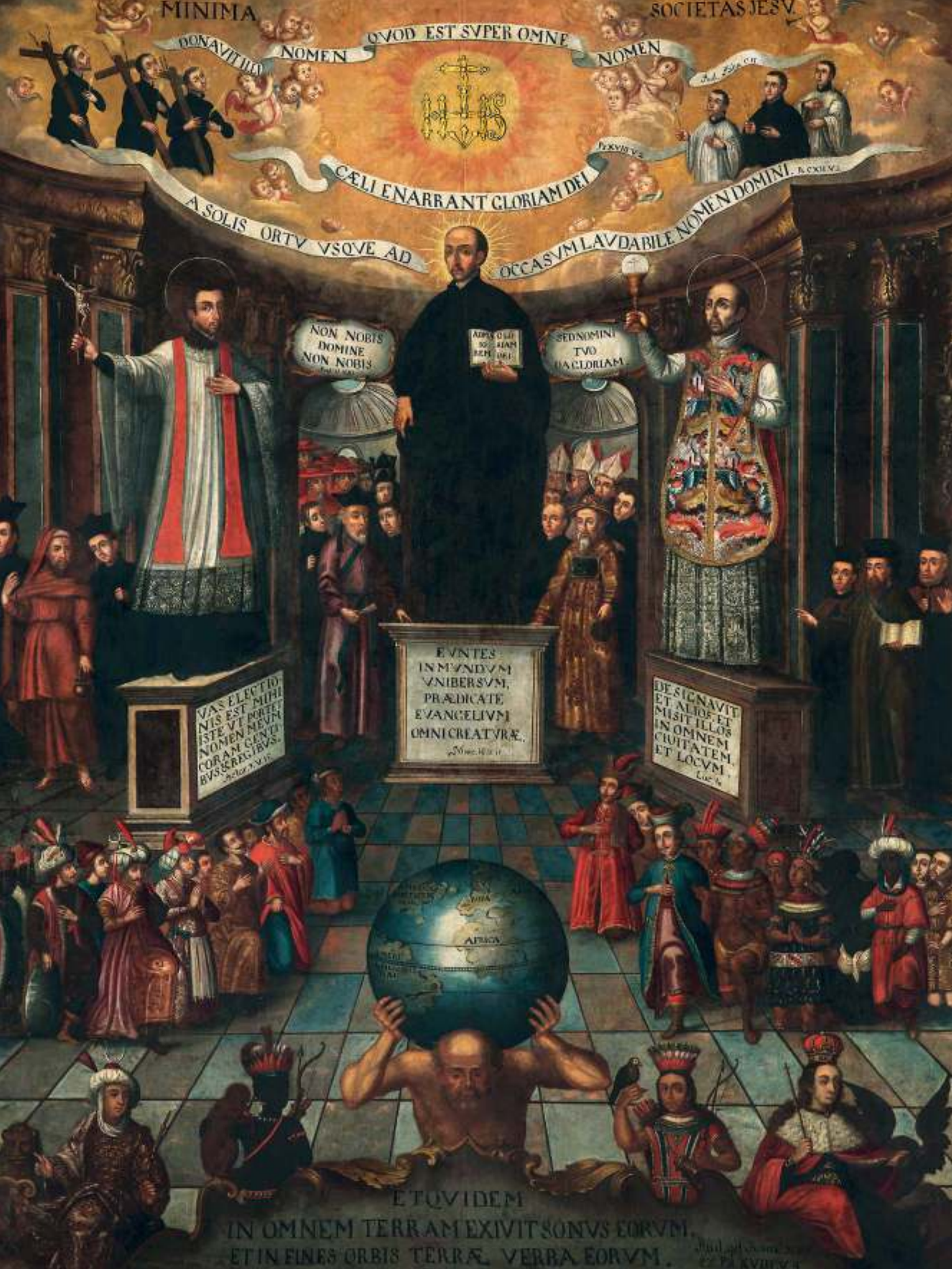
Estos "regalos" que la naturaleza nos ofrece deben saber administrarse debidamente, tanto para la "*cura del cuerpo y el espíritu*" como para su conservación, de manera que puedan también ser aprovechados por las generaciones futuras. Al respecto, el Papa Francisco, en su encíclica "Laudato Sí" nos recuerda constantemente que "Todo está conectado" y la importancia de tomar en cuenta lo que él denomina una "ecología integral" (LS 137-201).[25]





Segunda parte

Arte y espacio sagrado


MINIMA SOCIETAS JESV.
DONAVIT ILLI NOMEN QVOD EST SVPER OMNE NOMEN
CÆLI ENARRANT GLORIAM DEI
A SOLIS ORTV VSQVE AD OCCASVM LAVDABILE NOMEN DOMINI.
NON NOBIS DOMINE NON NOBIS
SED NOMINI TVO DA GLORIAM
VAS ELECTIONIS EST MIHI ISTE VT PORTET NOMEN MEVM CORAM GENTIBVS & REGIBVS.
EVNTES IN MVNDVM VNIBERSVM, PRÆDICATE EVANGELIVM OMNI CREATVRÆ.
DESIGNAVIT ET ALIOS, ET MISIT ILLOS IN OMNEM CIVITATEM, ET LOCVM.
AFRICA
ET QVIDEM IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONVS EORVM, ET IN FINES ORBIS TERRÆ VERBA EORVM.



Retablos y devociones para el "Salomón de las Indias": de la máquina barroca al teatro de la memoria

Ramón Mujica Pinilla

Una de las áreas de investigación menos trabajadas en el arte virreinal es la retablística.[1] Al interior de las iglesias, los retablos devocionales fueron construidos y remodelados en los sucesivos estilos del Renacimiento, el Manierismo, Barroco, Rococó y Neoclásico. Cada estilo arquitectónico llegó con una estética particular, con formas específicas de devoción religiosa que en este periodo incluyeron el culto a los santos de la Contrarreforma. Pero quedan grandes lagunas históricas por recorrer. Faltan estudios comparativos y trabajos de campo que visibilicen los vínculos estilísticos entre la retablística limeña, cuzqueña, puneña, ayacuchana, arequipeña y trujillana. No se han identificado aún muchos de los tratados de arquitectura de la Metrópolis que sirvieron de base para los cambios y renovaciones estilísticas del retablo virreinal. Falta identificar los "conciertos" de los retablos ya desaparecidos y también de otros existentes. Como trabajo colectivo de taller perteneciente al gremio de los carpinteros, en estos documentos suelen figurar los nombres de los arquitectos, ensambladores, entalladores, doradores, escultores y pintores que participaron en las obras. Tampoco han sobrevivido las plantas, modelos o trazas previas utilizadas de guías por los maestros carpinteros. Los retablos se construían conforme "a una traça pintada en un papel". El P. Francisco del Castillo en su *Autobiografía* da a entender que los planos mismos para las capillas de la Virgen ya despertaban en la Lima virreinal

◀ Fig. 1. Alegoría de la Compañía de Jesús y su labor misional en los cuatro continentes. Anónimo. Óleo sobre lienzo, S. XVIII. Portería. Iglesia de San Pedro, Lima.



▲ Fig. 2. Retablo de Nuestra Señora de los Desamparados con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. Anónimo. Óleo sobre lienzo. S. XVIII. Colección particular. Lima.

▶ Fig. 3. Estatua–máquina de Memnón, que al salir el sol produce música por efecto del calentamiento del aire. Opus Athanasius Kircher, *Oedipus aegyptiacus III, p. 326*. Grabado, 1652-1654. Roma.

▶ Fig. 4. Ave–máquina de Memnón, animada de movimiento y sonido. Athanasius Kircher, *Oedipus aegyptiacus III, p. 328*. Grabado, 1652-1654. Roma.

▶ Fig. 5. Máquina dotada de movimiento perpetuo. Athanasius Kircher, *Magnes sive. De arte magnética, p. 432*. Grabado, 1654. Roma.

una profunda ansiedad milagrera. La noche anterior al 7 de junio de 1699, cuando en presencia del virrey "se echaron los cordeles para la [construcción de la] nueva Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados", Manuel de Escobar –el maestro de obras para la dicha capilla– fue atacado en su casa por el demonio. Ingresó a su aposento en la forma de un animal para destruir "los dibujos, la planta y forma de la Capilla [...], junto con otros papeles que estaba[n] sobre una mesa".[2] Las trazas de muebles litúrgicos con artificios artísticos estaban a medio camino entre los diseños realizados para la construcción de las fachadas pétreas de las iglesias y la de los altares efímeros callejeros, levantados durante las celebraciones públicas. El retablo, la fachada de las iglesias y los altares efímeros, eran tres formas distintas de arquitectura triunfal. Éstas, dialogaban e intercambiaban sus novedades compositivas y repertorios ornamentales; relaciones todas pendientes de investigación. Los historiadores del arte también han notado que muchos frontispicios de libros barrocos tienen la forma de elaborados retablos ornamentados con santos, emblemas, escudos nobiliarios y filacterias bíblicas que sirvieron de modelo visual para pinturas de retablos alegóricos y la construcción de los muebles litúrgicos reproducidos en madera (fig. 1).[3]

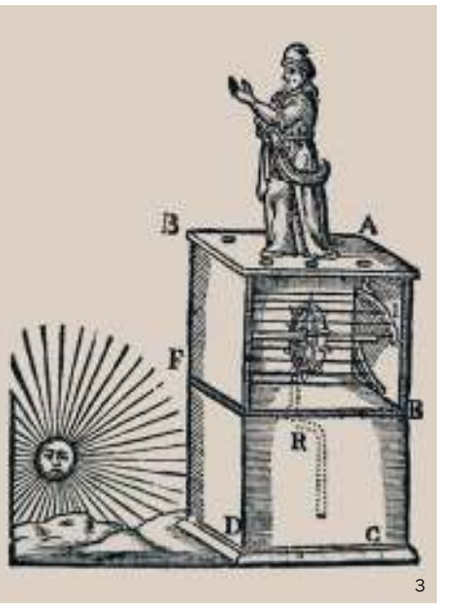
La iglesia de San Pablo –llamada San Pedro de Lima después del destierro de los jesuitas en 1767– fue reconstruida sucesivamente en tres ocasiones distintas. La información sobre esto es inmensa aunque incompleta. De los retablos primitivos ya desaparecidos de la primera capilla provisional que sólo duró seis años (1568-1574) y de la segunda iglesia de 1574, han sobrevivido pinturas y esculturas. Se sabe por las Cartas anuas que la gran mayoría de las obras pictóricas del segundo templo eran del hermano jesuita Bernardo Bitti o de su taller. Este pintor de origen italiano llegó de Roma a Lima tan solo a seis meses que fuera terminada la "iglesia nueva". Esta era "capaz, alegre y devota", mas "muy pobre de imágenes y retablos, por no tener mas de algunos lienços biejos que se dieron de limosna al principio para la iglesia q. se hizo de prestado". Por ello, la mayoría de los retablos y pinturas que se hicieron eran del afamado pintor italiano.[4] Fue con relación a esta segunda iglesia que Francisco de Borja le recuerda al P. Jerónimo Ruiz de Portillo de aquel decreto de austeridad que reflejaba *noster modus procedendi* (o nuestra manera particular de proceder). En su misiva del 14 de noviembre de 1570, Borja celebra que el edificio y templo del Colegio de Lima fuese "duradero y [que] no le falte su comodidad". Pero con relación a su ornato no se debía olvidar "la santa pobreza que professamos y de un decreto de la primera Congregación que tracta [trata] de [las]fábricas [edificios de iglesias], y que realmente a

nuestra Compañía le conviene más la mediocridad en lo material y exterior, pues también con ello edificarán más en las animas".[5]

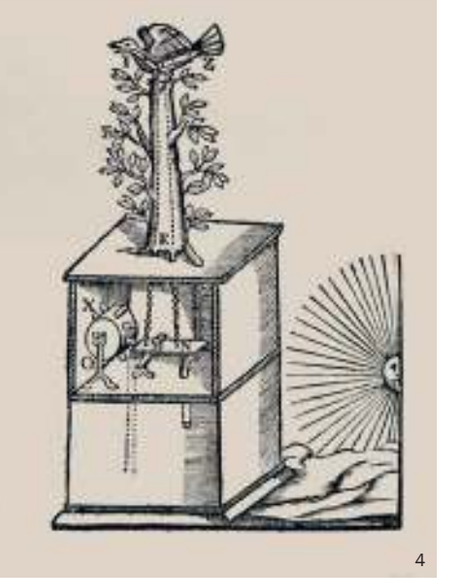
Esta austeridad inicial, sin embargo, quedó atrás conforme la piedad contrarreformista se consolidó en torno al milagro de la transubstanciación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Jesucristo, un dogma dictaminado en la sesión XIII (1551) del Concilio de Trento. En la medida que este era el "único y verdadero cuerpo viviente" del Dios humanado ("*verum et vivum corpus Christi*"), la eucaristía materializaba el Cielo. Tras ello, los retablos renacentistas fueron transformándose en muebles fastuosos que dramatizaban el acto litúrgico más importante de la Iglesia. Desde fines de la Edad Media este sacramento quedó identificado como la devoción religiosa por excelencia de la Casa de Austria española cuya estirpe dinástica duraría mientras encontrara refugio y fortaleza en la Eucaristía.[6] El nuevo énfasis que Trento le confirió a la materialidad del milagro como manifestación de Dios, introdujo una "sensualidad" mística en la piedad contrarreformista.[7] Su expresión más acabada será la corporealidad expansiva del arte y la arquitectura barroca en la que no parece ser el espíritu el que se trasluce a través de la carne, sino más bien, esta última queda santificada y transparenta al mundo divino.[8] Por ser los retablos teatros litúrgicos donde se escenificaba el ritual de la misa, estas estructuras de arquitectura espiritual adquirieron especial importancia dentro de la iglesia. La etimología de la voz 'retablo' viene de *retaulus*, retro, atrás o detrás, y *tabula*, tabla. El retablo era, literalmente, la estructura arquitectónica que cubría el muro detrás del altar. Aquí se mostraba un "conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso" y que servían de apoyo visual para la oración mental y la introversión icónica.[9] Los retablos funcionaban como "máquinas de pensar".[10] Según la definición del *Diccionario de Autoridades* (1726): "*Machina.* Metaphoricamente significa la phantasia u traza, que uno idea u imagina para forjar alguna cosa. Lat. *Machinatio, Machinamentum*". Cada retablo solía tener una advocación religiosa central y un programa iconográfico propio. Esto los convertía en verdaderos escaparates de esculturas y pinturas religiosas.

Para el siglo XVII, en diversos retablos limeños ya se empleaban las técnicas ilusionistas del teatro barroco español. Les ponían cortinajes –reales o en trampantojos–, tenían telones móviles pintados de fondo, espejos, luces ocultas, entre otros. El altar mayor del tercer templo de San Pablo de Lima era una fabulosa máquina barroca. Cuando se lo describe en 1653 ya tenía "unas rodaxillas y cordeles" con las que se alzaban y bajaban las "cortinas reales" para develar o tapar su costosa custodia de oro. Esta tenía forma de astro solar y estaba adornada con rubíes, diamantes y una orla de cristal de roca. Ese mismo año los jesuitas presentaron una "gustosa tramoya" sobre el altar: el Divino Señor Sacramentado salía de un torreón "sin que se vea mano o ynstrumento que las mueva".[11] El milagro de la transubstanciación era teatralizado dándole movimiento a la Sagrada Forma. El uso de artilugios mecánicos movidos por poleas y maromas también convirtieron al retablo de Nuestra Señora de los Desamparados –otra iglesia jesuita de Lima– en otra enorme máquina barroca (fig. 2). La efigie de María, acompañada de ángeles, daba la vuelta al interior del retablo y luego desaparecía:

> *Esta a manera de torno el trono, pintados a las espaldas tres hermosísimos ángeles, en medio el Príncipe gloriosíssimo San Miguel, San Gabriel al lado derecho, y San Rafael al izquierdo, de suerte que cuando despacio se da vuelta al torno y se muestra la santa imagen de la Santísima Virgen, parece que van andando y dando vuelta los ángeles y acompañando a su Reina, la cual aparece luego quedando para en medio de un hermoso y dorado nicho. Ese día de la Expectación de la Santísima Virgen por la mañana, cuando se comenzó la misa cantada la gloria fue dando vuelta la santa, devota y hermosa imagen, y apareció en el, en la forma y de la suerte que ahora he dicho.*[12]

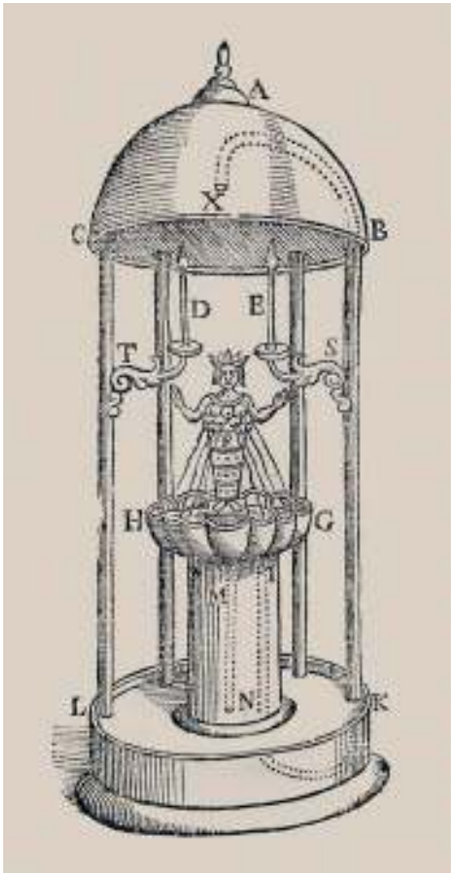


3


4



5



Se trataba de un efecto visual que servía de apoyo para la práctica de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola.[13] Eran "dramatizaciones" litúrgicas que "dialogaban", a su vez, con el simbolismo místico de otras máquinas efímeras: los "altares" callejeros. Durante las celebraciones limenses por la beatificación de san Ignacio de Loyola (1610), se construyó para el Colegio San Martín de Lima "una fuente artificiosa de vino, que duró más de dos horas que tardó en pasar la procesión, y un Christo en la cruz que por las llagas y costado derramava sangre: y lo que mas entretuvo fueron los jeroglíficos y poesías en alabança del Sancto".[14] Aquí no se refieren a los "jeroglíficos" egipcios descubiertos durante el Renacimiento Italiano. Se alude, más bien, a una forma de escritura cifrada, salida del humanismo y neoplatonismo cristiano del Renacimiento, que interpretó los jeroglíficos como "enigmas en espejos"; un lenguaje pictográfico y hermético que cifraba los misterios invisibles de la "teología mística". El uso festivo de estos y de imágenes autómatas de culto plantea nexos por explorar entre las "estatuas animadas" egipcias o grecolatinas de la antigüedad, y sus re–elaboraciones contrarreformistas y barrocas. Hay coincidencias formales y conceptuales entre los autómatas barrocos y los paganos. El Cristo sangrante visualizado como Fuente de Vida o Cáliz Eucarístico era, en su funcionamiento mecánico, la misma máquina que la *Magna Mater* –Isis o Cibeles, emblema de la tierra fértil o fecunda– diseñada como fuente artificiosa que derramaba leche por sus múltiples pechos. El mecanismo de esta última estatua artificiosa fue ilustrada por el jesuita Athanasius Kirsher en su *Magnes sive de arte magnética* (Roma, 1654) (figs 3, 4, 5 y 6). A su parecer, los sacerdotes paganos utilizaban estos artilugios técnicos para embaucar al pueblo aunque reconocía que, puestos al servicio del Evangelio, los "autómatas" servían para "moralizar y teologizar".[15] Desde inicios del siglo XVII, la nobleza criolla de la opulenta Villa Imperial de Potosí (Perú Alto, hoy Bolivia), utilizó las fiestas religiosas o civiles para alardear de sus conocimiento en cultura clásica y bíblica. Con escenificaciones especiales en carros alegóricos, representaciones teatrales y admirables "máquinas de artificio" fusionaban la mitología grecoromana con las profecías de las sibilas, la dinastía de los incas y la representación del Cerro Rico de Potosí como emblema político–religioso criollo del centro minero más grande del mundo. Entre las "invenciones" potosinas creadas en honor de san Ignacio por sus fiestas de canonización el 20 de junio de 1624, destacó la "máquina" en movimiento de los "cuatro elementos" cosmológicos, colocada en la Plaza del Regocijo.[16]

En el caso de los retablos se trataba de verdaderos "montajes escénicos" que producían "efectos psicológicos" en los fieles. Estos buscaban despertar el sentido espiritual del asombro y lo maravilloso.[17] Las escenificaciones del espacio litúrgico fomentaban una experiencia frecuente en la espiritualidad barroca iberoamericana: se borraba la frontera que separaba al "objeto real" de la "imagen representada ".[18] El magistral Cristo crucificado del escultor español Juan de Mesa y Velazco –hoy en el templo de San Pedro– fue traído de España a Lima en 1625 y colocado aquel año en el retablo de la capilla interior de Nuestra Señora de la O en San Pablo (fig. 7).[19] Al igual que otros Cristos de la escuela sevillana de escultura, esta pieza era un verdadero tratado visual de medicina forense. Por las señales físicas del cuerpo de Jesús era posible para los fieles conocer el momento exacto de su agonía antes, durante o después de exhalar su último aliento.[20] Este realismo naturalista, casi ilusionista, tenía por objetivo final traer lo sobrenatural al reino de la experiencia humana. Aquí, el valor mediador de la escultura sagrada convertía al cuerpo sufriente de Jesús en una imagen mental interior que alentaba la entrega emocional, íntima y personal del devoto.

Son particularmente reveladoras las pinturas en la capilla de San Francisco de Borja y Aragón (1519-1572) en San Pedro. Registran algunas de las milagrosas "iconofanías" relatadas por el santo. Arrodillado ante un retablo fija su mirada en la pintura de Cristo crucificado

▲ Fig. 6. Madre suprema de los dioses como fuente de abundancia. Athanasius Kircher, *Oedipus aegyptiacus III, p. 333*. Grabado, 1652-1654. Roma.

► Fig. 7. Juan de Mesa, *Cristo de la Buena Muerte* (detalle). Escultura en madera policromada, 1625.





8



9

mientras que el Salvador le dice: “Francisco a tu voluntad lo dejo”. Esto ocurrió en 1546, cuando el santo tenía 36 años. Habría sido no un lienzo sino un crucifijo de bronce el que le habló y solicitó que decidiera sobre si su esposa moribunda doña Leonor de Castro debía o no partir de este mundo a consecuencia de su enfermedad; una dificilísima prueba de desapego y discernimiento espiritual.[21] En otra escena, el santo recurrió a la misma imagen del crucificado parlante para responder a una aparición milagrosa: “Eso no mi Dios”. Con ello rechazó el capelo cardenalicio y la tiara papal, que aparecen flotantes en el aire como ofrecimientos o “tentaciones” del poder eclesiástico (figs. 8 y 9). Era tal la fuerza milagrosa de ciertas imágenes que Francisco de Borja mandó copiar las que estaban en el Colegio de Santa María la Mayor y en San Silvestre y luego de hacerlas “tocar” con las originales, las envió al Colegio de San Pablo de Lima.[22] Lo mismo le ocurrió en 1583 a san Luis Gonzaga (m. 1591) mientras oraba en la iglesia de la Compañía de Madrid. Una efigie de María con el Niño le aconsejó ingresara a la orden jesuita (fig. 10).

Con el dogma eucarístico de la transubstanciación, la espiritualidad barroca recuperó la confianza metafísica en la naturaleza milagrosa del mundo material. Las visiones sobrenaturales del mundo celestial invisible –pintadas por los maestros del barroco español y americano– mostraban la misma consistencia física que la de los cuerpos terrenales visibles.[23] El éxtasis divino ya no culminaba en el hondón secreto del alma sino en los órganos físicos, transmutados por la experiencia visionaria. Lo dijo santa Teresa de Jesús cuando se le apareció aquel ángel de luz que hirió –“transverberó”– su corazón con una lanza de fuego: “No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo de a gustar a quien pensare que miento” (Libro de la Vida, Cap. 29: 13). Así se explica que los místicos limeños contrarreformistas –desde santa Rosa de Lima hasta Francisco del Castillo S.J.–, lejos de prescindir de las imágenes de culto, se dedicaran a “vestirlas” y a adornar sus retablos. Este era un ejercicio piadoso preparatorio previo al momento culminante de la oración mental; una práctica que no fue ajena al virrey Conde de Lemos quien abandonaba los protocolos políticos para vestir la efigie de la Virgen de los Desamparados venerada por los jesuitas.[24]

Este artículo se centrará en los retablos más destacados del templo de San Pedro que están documentados o tienen especial importancia histórica y artística. Se mencionarán otros ya desaparecidos y que difundieron devociones jesuíticas. Después de todo, a lo largo de su historia, en la iglesia de San Pablo se construyeron todas las tipologías del retablo barroco: el retablo sepulcro, el retablo órgano musical, el retablo tramoya, el retablo relicario, el retablo–camarín, el retablo soporte de pinturas y esculturas, el retablo pintura, cuando el lienzo era de gran formato, entre otros. Nueve de los trece altares llegados a nuestro días corresponden al tercer templo construido entre 1624 y 1638. Pero los retablos existentes datan de un periodo posterior que abarcaría de 1641 a 1940 aproximadamente. Sin embargo, si se cotejan las fuentes históricas del siglo XIX –entre ellas Enrique Torres Saldamando (1880), Manuel Atanasio Fuentes (1866) y el “Inventario” oratoniano de las “Alhajas y ornamentos de S. Pedro de Lima” (1872)– saltará a la luz que estos no coinciden con el número de retablos que existían en San Pedro para finales de aquella centuria. Saldamando habla de trece retablos o capillas, Fuentes de diecinueve en total, incluyendo los de la Penitenciaría y Portería donde estaban el Señor de los Ejercicios y Santa Rita respectivamente. El inventario oratoniano, por su parte, menciona catorce, incluyendo el retablo de la Virgen de la O. Parte de estas divergencias se explican por la hechura de nuevos retablos y la desaparición de otros antiguos. Por ejemplo, el retablo al Ángel Custodio figura en los inventarios de 1866 y 1872 pero ya había sido derribado para 1881. Sin embargo, sobrevive la gran pieza



manierista anónima del Ángel Guardián, hoy en la hornacina superior del polémico Altar de las Reliquias (figs. 11 y 12). Para unos este mueble litúrgico es anterior a la expulsión de los jesuitas. Para otros, su estilo arquitectónico es afín al retablo dedicado a san Juan Evangelista de la Catedral de Lima conservado en la Capilla de Santa Ana. Corresponde a la década de 1780; una etapa estilística intermedia entre el barroco y el neoclásico. De ser este el caso, el retablo pertenecería a los padres oratonianos.[25]

Es bien sabido que tras la expulsión de los jesuitas en 1767, la iglesia de San Pablo, la Sacristía y el Colegio pasaron a los padres del Oratorio de San Felipe Neri. Ello ocurrió el 31 de octubre de 1770. Sin embargo, en el inventario del Colegio de San Pablo de 1767 –identificado recientemente en un archivo chileno y donde figuran todas las capillas existentes al momento del extrañamiento de los jesuitas– se menciona que el altar de las reliquias estaba ubicado en el crucero del lado de la epístola; el mismo lugar donde hoy se encuentra. Tenía una de las más notables colecciones de relicarios de oro y plata del Nuevo Mundo.[26] Ya en 1654 Asensio de Salas hace "la planta y traza" para un retablo de reliquias "en el crucero del lado de la Epístola" y puerta de la sacristía. Estaba dedicado a la Sagrada Familia y era de madera de roble, con tallas y molduras de cedro dorado. Este retablo podría ser el que, según las Cartas anuas, se inauguró en 1661. Mereció una *Pastoral* del arzobispo Villagómez y la *Descripción* impresa de sus *Solemnes Fiestas* realizadas para su inauguración.[27] Estaba colocado en la capilla que está en "el crucero del lado de la epístola" y se guardaban ahí "no menos de quarenta y tres cuerpos de santos traídos en tiempos diferentes por los padres Procuradores que fueron a Roma y alcanzaba licencia de su Santidad [y que] volvieron a nuestra provincia trayendo unos unas y otros otras". Se trataba de un "exquisito retablo con varias concavidades o nichos, en que todas las urnas y cofrecitos pudiesen colocarse, obra insigne que llegó según dicen a veinte mil pesos de valor".[28]

Antes de ser colocadas en el templo, las reliquias recorrieron las calles de Lima sobre doce andas de plata. La talla de san Ignacio, ataviada con manto de terciopelo, presidió la marcha.

◀ Fig. 8. Anónimo limeño. San Francisco de Borja contempla al crucificado, quien le dice: "Francisco a su voluntad lo dejo". Circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 9. Anónimo limeño. San Francisco de Borja ante el crucificado, rechaza las tentaciones eclesiásticas diciendo: "Eso no mi Dios". Circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 10. Cristóbal Lozano. San Luis Gonzaga ante la efigie de la Virgen del Buen Consejo, 1730. Óleo sobre lienzo.





Figuraba como “capitán de la guarda o alférez real de Jesús”. Venía resguardada por dos compañías militares del virrey. Una tenía mosquetes, la otra picas y despejaban al tumulto conforme avanzaba la procesión, seguida por las cruces altas de todas las parroquias de Lima. Tras ellas desfilaban el arzobispo Villagómez y el virrey Conde de Santisteban, los miembros del cabildo eclesiástico, del Tribunal Mayor de Cuentas, la Real Audiencia, la Cancillería de Lima y la nobleza proveniente de las “mejores casas de España”. Tres soldados vestidos de arcángeles –san Miguel, san Rafael y san Gabriel– escoltaban las andas. Otros cuatro arcángeles acompañaban al santo mientras esparcían rosas y flores deshojadas que tenían recogidas en sus canastillas de plata. Una pequeña “infantería” de 68 niños angélicos adornada de pedrerías, vistosos plumajes y espadas doradas ponía en evidencia el carácter sobrenatural de estas milicias celestiales. Desde la Edad Media, las reliquias eran los cuerpos glorificados de los santos y mártires que habían vencido a la muerte y a la corrupción de la carne. Lo que ellos habían tocado también retenía parte del poder milagroso del Cielo. Por ello los relicarios de oro y plata, adornados con piedras preciosas, solían tomar la forma de cabezas, brazos y piernas. Daban a entender con ello que la “materialidad” misma de sus cuerpos gloriosos –sus huesos y sangre derramada– gozaban ya de vida inmortal en la Jerusalén Celestial.[29]

Pues bien, en el “Inventario” oratoniano de 1872 el retablo de las reliquias era la Capilla de Jesús, María y José o de San Felipe.[30] Tenía en “los costados de los nichos cajitas de reliquias y más afuera cajas más grandes forradas en terciopelo que contienen cuerpos de santos, ocho ángeles regulares de bulto sobre la puerta que da a la penitenciería”. Algunos de estos ornamentos son análogos a los del actual retablo que conserva dos ángeles laterales. Esto apuntaría al origen jesuítico de una devoción en un mueble litúrgico posteriormente transfigurado por los oratonianos y por los propios jesuitas en el siglo XX.[31] Cuando los jesuitas recuperaron su iglesia en 1890, se elaboró para ellos un nuevo inventario de los bienes del templo. Y don Manuel Fuentes Chávez, en una nota manuscrita fechada el 14 de abril de aquel año, dejó constancia para el P. Babil Moreno S.J. –rector en aquel momento del Colegio de la Inmaculada hasta 1908– que: “el altar de las reliquias o de la santa Familia ha sufrido una muy grande mudanza *en mejor*, pues se hicieron gastos de consideración para el arreglo, colocación y orden de las santas Reliquias”. Si se realizó una “grande mudanza en mejor” se trataba del mismo mueble refaccionado. Por otro lado, independientemente de su factura estilística, muchas de las reliquias ahí exhibidas databan de finales del siglo XVI.[32] Tanto tesoro celestial junto debió acumular cierto desasón entre las otras órdenes religiosas. El fraile dominico español fray Juan de Vargas Machuca fue excomulgado y encerrado cinco años en prisión por cuestionar en 1664 la autenticidad de estas reliquias y por alegar que las de Santo Domingo de Lima eran poderosas y las verdaderas.[33] Los cuerpos santos de los jesuitas mártires fueron rápidamente incorporados al imaginario martirial contrarreformista. En la iglesia de San Pedro existe un lienzo de gran formato del sepulcro de san Francisco

◀ Fig. 11. El polémico retablo de las reliquias. Madera tallada, S. XVIII.

▲ Fig. 12. Ángel de la Guarda con niño. Atribuido a Pedro de Vargas. Escultura en madera policromada y estofada. Fines del siglo XVI.

Página siguiente:

▶ Fig. 13. Sepulcro de san Francisco Javier en Goa. Philipp Puecher (dibujo) y Melchor Haffner (grabado), 1691.

▶ Fig. 14. Anónimo, *Mártires jesuitas en el Japón*. Óleo sobre lienzo. S. XVII.



13


14

▶ Fig. 15. Reconstrucción pictórica del sepulcro triunfal en plata para san Francisco Javier en Goa, India. Nótese las cuatro columnas salomónicas que sostienen el catafalco, bajo el cual descansa el cuerpo "fresco e incorrupto" del santo jesuita rodeado por querubines y ángeles. En la hornacina de plata, dentro del nicho inferior, figuran cuatro mujeres que personifican a India, Japón, China y Filipinas. Óleo sobre lienzo. Finales del S. XVIII.

Javier en Goa (figs. 13 y 15). Está basado en un dibujo de Phillip Puecher grabado por Melchor Haffner en 1691 [34] y demuestra hasta qué punto en el Perú, por medio de estampas, el culto a los santos jesuitas en el Oriente formaba parte de la religiosidad americana. Al inaugurarse el tercer templo de San Pablo, una de sus primeras diez capillas estuvo dedicada a los mártires del Japón.[35] (fig. 14) Ya para entonces, –según las *Anuas* de 1627-1628– se les había celebrado fiestas solemnes a san Pablo Miki, san Juan Goto y san Santiago Kisai, crucificados en 1597. Se hicieron tres efigies de ellos "de muy vistosa escultura de estatura proporcionada para que se pudiesen llevar bien la proceción". Fueron colocadas en compañía de san Ignacio y san Francisco Javier, en la capilla mayor del templo. Sólo sus mantos de oro bordado, sembrados de hermosas flores de diamantes, rubíes y otras piedras preciosas, estaban valorizados en más de 400,000 ducados.[36]

Una de las piezas venerada por los jesuitas daba mucho que pensar. Era "una cruz de plata dorada con seis Christales [que] sirve de Relicario a doze trozos de la Sancta Cruz de Carabuco". Esta aludía a un mito virreinal de comienzos del siglo XVII, difundido por "cronistas conventuales" de diversas órdenes religiosas, sobre todo por la agustina, dominica y jesuita. A decir, la leyenda piadosa y de espíritu apologético referente a que un apóstol de Jesucristo –santo Tomás o san Bartolomé– había peregrinado y evangelizado el Perú, Brasil, Paraguay, Chile y el Collao, mil quinientos años antes de que llegaran los españoles al Nuevo Mundo. El santo Tomás americano traía consigo una cruz de madera milagrosa que era "imputrecible e incombustible" y fragmentos de ella fueron hallados en Carabuco, Las Salinas y Tarija.[37] En el mito, este apóstol indiano era un "héroe civilizador". El cronista indígena Pachacuti Yamqui lo vincula directamente con la fundación del imperio inca y su monoteísmo solar.[38] Y no faltaron portavoces de la corona española, como Jiménez de la Espada, que abiertamente identificaron a los cronistas jesuitas del Paraguay como los portavoces de esta fábula para hacerle creer a los indígenas que santo Tomás había profetizado la llegada de los jesuitas.[39] En todo caso, el culto a la cruz de Carabuco sirvió para que la nobleza indígena reivindicara su fidelidad a la monarquía hispana. José Eusebio de Llano Zapata cuenta, por ejemplo, que los caciques de Canta descendientes directos de los incas, tales como Baltazar Poma, Huaraca Vilca, Inca Yupanqui y don Francisco Atachi Inca, fueron "los que más ayudaron y favorecieron a los españoles, habiendo sido el señor don Baltazar el primero que adoró la cruz de Carabuco y se hizo católico, tomando por armas una cruz roja en campo azul, y por orla las letras del Ave María, etc., como consta de varias cédulas que he leído".[40] Desde este punto de vista, santo Tomás era el proto–mártir de la Iglesia americana, el antecesor directo de los misioneros jesuitas y el primero en insertar a los reinos del Perú y a su población indígena dentro de la geografía sagrada de la Biblia.

Fue recién durante la primera década del siglo XIX que el estilo neoclásico irrumpió en Lima como una verdadera "hecatombe modernista", por citar la expresión de Emilio Harth Terré.[41] Desde el siglo XVIII, el alto clero español de tendencia jansenista,[42] participó activamente en el movimiento ilustrado francés. Una de sus consecuencias fue que en 1777 obtuvo del rey Carlos III un decreto real prohibiendo la construcción de retablos barrocos. Se los tildó de no tener decoro ni seriedad, de propiciar formas de piedad excesivamente ritualistas y de raigambre popular. Los altares neoclásicos no debían ser de madera –como eran los barrocos– sino de mármol, piedra o estuco. Su estructura debía tener una traza académica clásica con columnas o pilastras sencillas, entablamiento, frontispicio y en la caja del edículo una o pocas imágenes de busto o en alto relieve. Se conformó una comisión en la Real Academia de San Fernando de Madrid para recibir los proyectos de retablos para toda España y vigilar el obligatorio cumplimiento de esta norma estética. Fue bajo este programa estético–ideológico que los oratonianos destruyeron el



Sepulcro todo de plata, y ricapedreria, enque descansa en Goa obrando in numerables milagros el Cuerpo del Apostol del Oriente S. Francisco Xavier, fanfresco, e incorrupto, como si estuviera vivo, despues de 125 años desumuerte, y aversido dos vezes enterrado por muchos meses en calviva. Alumbranle de continuo mas de dosientas lamparas de plata.







17a



17b

altar mayor de San Pablo –hoy iglesia de San Pedro–; una de las obras maestras del barroco limeño inaugurado en 1638 y valorizado en más de 100,000 pesos.[43] Al centro del retablo estaba el célebre lienzo de la *Asunción de la Virgen* pintado por Bitti –hoy en la sacristía– y dos esculturas de san Pedro y san Pablo, entre relicarios de plata y otros adornos. Era tan alto el testero detrás del retablo, que quienes subían por las escaleras de caracol a sus lados, llegaban a las torres de esta "gran máquina" desde donde se divisaba los lejanos barcos del Callao, tal como consta en una Relación manuscrita de la inauguración del tercer templo con sus catorces retablos originales,[44] transcrito aquí como apéndice. A inicios del siglo XIX, este retablo fue sustituido por otro del arquitecto español Matías Maestre. Según las indicaciones del concierto celebrado entre el pintor don Félix Batlle y el P. oratoniano don José de Castro, para el 11 de febrero de 1809, el retablo mayor ya estaba listo (fig. 16).[45] Su basamento, puertas de arco, guirnaldas y medallones ovalados realizado al mejor estilo Luis XVI, buscaron recuperar la pureza y pulcritud arquitectónica propuesta por Vitrubio, ajenas al desenfreno ornamental barroco.[46] El retablo estaba dedicado a la Virgen María (fig. 18) y a los titulares de la iglesia, san Pedro y san Pablo. Pese a su fecha tardía, el retablo fue pensado como tramoya pues aún funcionan las poleas mecánicas para hacer subir y bajar la pintura que sirve de cortina al Santísimo Sacramento del altar (figs. 17a, b).[47] La imposición del estilo neoclásico se convirtió en una campaña iconoclasta que dio "un formidable golpe de arriete para la gran mayoría de iglesias de Lima".[48] Pero en 1890, continuaron las reformas estructurales de la iglesia.[49] Y tras el devastador terremoto de 1940, el arquitecto Héctor Velarde realizó nuevas refacciones del templo y su ornato interior.[50] Por Resolución Suprema, el gobierno de Prado Ugarteche formó una *Comisión Eclesiástica de Monumentos y Obras de arte religioso.* Entre sus destacados miembros figuraba el P. Rubén Vargas Ugarte S.J. Convencido de que la estética homogenizante de la iglesia de San Pedro era el periodo barroco, en los procesos de "restauración" se eliminaron todos los vestigios neoclásicos de la iglesia, salvo el altar mayor.[51] Incluso se derribó el retablo a la Virgen de la O –como se verá más adelante– y el muro que lo sostenía para unir la nave de la iglesia con la capilla del presbítero. Luego se levantó ahí otro retablo moderno, de factura barroca, dedicado a una de las más antiguas efigies del templo: la Virgen de los Remedios, venerada en su tiempo por santa Rosa de Lima (m. 1617). Quizás por ello, tras esta "depuración", en 1949 Harold Wethey describió la iglesia de San Pedro de Lima como un "museo" de arte barroco.[52] Su conjunto monumental de retablos, pinturas y esculturas –cinco de ellos dedicados a santos jesuitas– era efectivamente uno de los más destacados y mejor conservados del virreinato peruano.

Todas estas mudanzas estilísticas modificaron –de forma irreversible– los programas iconográficos de los retablos y las capillas de San Pedro. Pese a ello, hay claros indicios que muchos de sus retablos funcionaron como "armas" de "combate ideológico" o "argumentos" visuales de legitimación y movilidad social.[53] Mediante las devociones religiosas, españoles, criollos, indios, mestizos y negros desarrollaron estrategias narrativas de autodefinición. No solo ello. A través de las cofradías y congregaciones en San Pablo y con el apoyo decisivo de los jesuitas, se articuló una espiritualidad multiétnica con imaginarios icónicos racialmente diferenciados. Todos apelaban –eso sí– a la Patria criolla como microcosmos y nuevo centro gravitante espiritual del imperio universal español.

La unidad dentro de la multiplicidad: Las congregaciones y cofradías en San Pablo

Basado en la Carta anua de 1638, Saldamando (1846-1896) proporciona un dato histórico que permite entender la dimensión social de los retablos sanpablinos: "las capillas de la iglesia se vendieron para fundaciones y entierros de familias distinguidas, las cuales construyeron los altares que en ellas se hallan decorando las paredes de dichas capillas con cuadros de mérito incontestable que representan las imágenes de su devoción".[54] La práctica de "vender" los retablos se habría iniciado en tiempos del segundo templo. En 1581 sus fundadores –don Diego de Porras Sagredo y su esposa Ana de Sandoval– solicitaron ser enterrados dentro de la Capilla Mayor de la iglesia en un retablo funerario lateral, y que estuviese dedicado a la Santísima Trinidad.[55] A otros dos benefactores de la Compañía de Jesús –Joan Martínez Rengifo y su padre, el licenciado Ramírez de Cartagena, Oidor de la Audiencia de Lima– tras donar sus tierras en Chancay, se les consignó el mismo privilegio. Se abrió un hueco en la capilla mayor y alli fueron enterrados con sus "bustos con la decencia y adereço conveniente".[56] Anualmente se celebraban para ellos jubileos "con gran concurso del pueblo". Al inaugurarse el tercer templo, la práctica de ceder las capillas se extendió a toda la iglesia, pues los miembros de las congregaciones y cofradías eran enterrados al pie de sus retablos titulares.[57]

La Carta anua de 1639 escrita por el P. Nicolás Mastrilli Durán aseveraba que la iglesia de San Pablo de Lima era "un modelo pequeño del de la casa professa de Roma, cuia planta traxe yo".[58] Es decir, sus capillas estaban diseñadas para la celebración de diversos cultos religiosos en simultáneo. Las diez capillas del templo –"cinco por banda"– estaban abiertas al interior de la iglesia e interconectadas entre sí por "arcos hermosos", de modo que se podía "celebrar la procesión del *Corpus Christi* pasando con cruz alta sin estorbo" de los congregantes.[59] En su *Historia de la Compañía de Jesús,* [60] el P. Jacinto Barrasa describe a los retablos de San Pablo como si estos fueran las salas de la Real Audiencia de Dios. En cada capilla se negociaba el perdón de los pecados para los miembros de sus respectivas congregaciones y cofradías:

> *Un domingo por la tarde es cossa de grande consuelo del alma ver casi a una mesma hora en diferentes capillas y a cantar solemnemente letanías a la Virgen, y a platicar diferentes predicadores y a las mañanas de fiestas solemnes acudir en tropas a recibir la Sagrada Eucaristía, que todos parecen como en verdad son, Salas de Real Audiencia de Dios, y officios della donde se trata en lo criminal de absolver y no de condenarles y en lo civil con[m]poner los pleitos que tenían con sus conciencias cada uno hasta quedar en paz.*[61]

El símil de cada capilla como Salas de la Real Audiencia de Dios, se hace más gráfico si se toma en consideración que originalmente las capillas del lado de la epístola tenían confesionarios propios. Estos fueron clausurados cuando los retablos crecieron de tamaño y se tapó el acceso a los locutorios. Estaban al otro lado de la pared, donde aún se encuentran, entrando por la Penitenciería (fig. 19).

En sus Constituciones, san Ignacio de Loyola señalaba que "el bien cuanto más universal es más divino" (Constituciones VIII.2.4). Se refería a que el bien universal –el bien común– incluía el fin supremo para servir mejor a Dios, para el mejor gobierno del mundo y el bien de las almas. En el contexto de la evangelización americana, esto significaba que los jesuitas debían



Páginas 152-153:

◀ Fig. 16. Altar mayor. Madera tallada y dorada. Circa 1809. Círculo Matías Maestro.

◀ Figs. 17a, b. Vista delantera y trasera del crucifijo y custodia sobre el altar mayor. Están dotados de movimiento por un mecanismo interior del retablo. Siglo XIX.

▲ Fig. 18. Virgen de la Asunción. Altar mayor. Talla en madera. Circa S. XVIII.



▲ Fig. 19. Ingreso a los antiguos confesionarios de la iglesia desde la capilla de la Penitenciaría. Siglo XVII.

▶ Fig. 20. Retablo de San Estanislao de Kostka. Madera tallada y dorada. 1641.

privilegiar aquellos lugares y personas que requerían de su mayor cuidado y caridad dentro del estado y circunstancias existentes.[62] Las congregaciones y cofradías en San Pablo aplicaban este mismo principio universal al orden social estratificado y multiétnico de la Lima virreinal. Ya para 1600 se habían creado seis tipos diferentes de congregaciones, todas bajo advocaciones marianas. Los clérigos tenían a la Presentación de Nuestra Señora, los seglares a la Expectación del Parto y los estudiantes a la Inmaculada Concepción. En 1614, esta última se escinde en dos: los alumnos de gramática de menor edad tenían a la *Annunciata que* desde 1585 tenía "patente de unión" con la de Roma y "los graves Dotores y Maestros, Sacerdotes, y Seglares" se identificaban con la Purísima Concepción.[63] Estaban asimismo las congregaciones de niños, morenos e indios. "Como nuestro principal fin en venir a las Indias fue la conversión y enseñanza de esta gente pisada y destrozada, afligida y oprimida" –puntualizaba Barrasa– "indios y negros [...] fue[ron] siempre la mira, y cuidado mas vivo de aquellos primeros padres [en] poner todos los medios posibles para el socorro espiritual de esta pobre gente repartida en tantas naciones como lenguas".[64] Para 1583 los jesuitas ya oficiaban misas, predicaban sermones y organizaban pláticas con días festivos para la población negra. En 1584 fundan 12 cofradías de negros en sus diversos colegios, con autorización papal. Todos estaban bajo la advocación de la Purificación de Nuestra Señora mejor conocida como la Virgen de la Candelaria. Y los negros de Guinea estaban tan bien evangelizados "que pudieran enseñar los misterios de la fe a muchos rústicos españoles que por falta de enseñanza o poca aplicación suia los ignoran".[65]

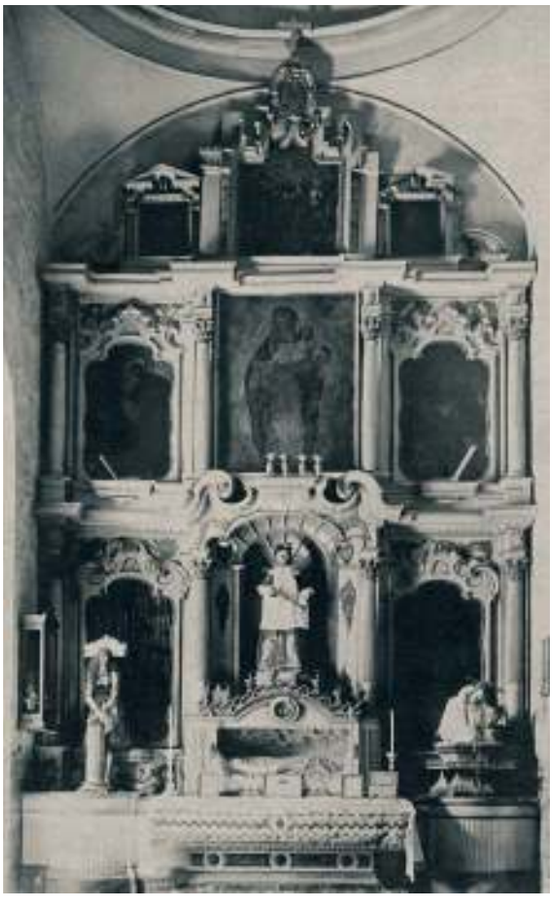
A diferencia de las cofradías y congregaciones medievales europeas dedicadas a obras pías y a la práctica de la oración bajo la advocación de algún santo, las congregaciones jesuitas funcionaban de otro modo. Eran escuelas especializadas para "cada suerte de gente" en las que se instruía el "mejor modo de gobernar su vida conforme a su estado y obligación". Para esto contaban con prefectos, asistentes, cabezas de junta, reglamentos, pláticas espirituales, ejercicios de virtud, fechas de confesión, comunión y obligaciones

de caridad, entre otras cosas.[66] Sólo por esta vía podía lograrse el "bien universal" de tener "tantas suertes de gentes congregadas en este colegio [buscando en simultáneo] todas las cosas de su salvación".[67] Las congregaciones cumplían otra función menos evidente. Ayudaban a mitigar los enfrentamientos existentes dentro del sistema virreinal de castas. Cada una de estas representaba un estamento social distinto y mediante cada advocación mariana se visibilizaba la identidad diferenciada de sus gremios. Fue por conflictos internos que la congregación de los negros se subdividió en dos. Los "morenos" que veneraban a la Concepción Purísima y, los "Pardos", que atendían el Bautismo de la Virgen. Unos eran esclavos negros de Guinea descendientes de africanos y los otros eran negros criollos libres, descendientes de españoles.[68] Todos eran iguales ante los ojos de Dios, pero cada estamento debía participar en el culto divino desde su congregación o cofradía religiosa.[69] Casi desde inicios del virreinato se generalizó el estatuto de "limpieza de sangre" basado en la supremacía de la raza blanca. El propio Barrasa se refiere a los jesuitas mestizos como "lenguaraces" en la "lengua Índica". Reconoce que son "eminentes en santidad y zelo" pero anota que "de ordinario este linaje de mescla no prueba en todos del todo bien, que es saber a la casta, que no es la mas noble y generosa del mundo".[70] Pese a ello, según el Memorial a Felipe II (1588) del sacerdote español Bartolomé Álvarez, los jesuitas fueron los primeros en administrarles libremente la eucaristía a los indios, contraviniendo la opinión generalizada que, por ser descendientes de una raza de idólatras, estos requerían de un permiso especial.[71]



Tres de los retablos en la iglesia de San Pedro correspondieron a agrupaciones racialmente diferenciadas: la de los morenos, la de los seglares españoles y la de los indios. Revisemos sus devociones y alcances doctrinales e iconológicos.

El actual retablo dedicado a san Estanislao de Kostka –uno de los primeros cultos del noviciado de Lima– [72] es a todas luces el más antiguo del templo (fig. 20). Se encuentra a la mano izquierda de la puerta de entrada, sobre la nave del evangelio. Lleva esta advocación por la figura de san Estanislao colocada a mediados del siglo XX en la hornacina central del retablo. Su traza en cuadrícula es de estilo renacentista. Tiene dos cuerpos con ocho columnas de fuste recto, tres calles y está coronado por un remate superior que habría sustituido su cuerpo de cabecera original. Según el P. Antonio San Cristóbal, este es el retablo de pinturas realizado por el ensamblador limeño Mateo de Tovar para la cofradía de morenos en San Pablo.[73] Tovar fue contratado el 30 de diciembre de 1639 por Francisco de León y Luis de Céspedes, "morenos, mayordomos que son de la cofradía del Señor San Salvador".



▲ Fig. 21. Fotografía de la década de 1950 donde se muestra a la Virgen de la Candelaria en el retablo de "los morenos".

▶ Fig. 22. Bernardo Bitti, *Nuestra Señora de la Candelaria*. Óleo sobre lienzo, Siglo XVI. Antesacristía. Iglesia de San Pedro, Lima.

El 'concierto' entre ambas partes contenía la "traza y dibujo" original del retablo –hoy perdidos– que habían sido diseñados y firmados por el P. jesuita José de Torres, a cargo de la cofradía de morenos. Al mencionarse las penalidades a Tovar en caso de que incumpliera su contrato, se fija como fecha de entrega del retablo el 2 de febrero de 1641, para la fiesta de la Purificación de la Virgen o de Nuestra Señora de la Candelaria (fig. 22). En el documento, los cofrades dejan constancia que parte del pago del retablo se había realizado vendiendo los "aderezos" de su antigua capilla: lámpara, relicario, sagrario y frontal. Según las Cartas anuas en 1599 los morenos ya tenían capilla propia. Quizás a esta se refiera el contrato de Tovar cuando menciona que "en el dicho retablo tengo de acomodar los seis lienzos de pintura que al presente tiene el dicho altar y capilla". Pero no puede acreditarse que las pinturas originales sean las actuales escenas de la Vida de san Francisco Javier. Otros tres lienzos de la misma serie se encuentran cortados y enmarcados sobre la pared en la capilla de san Francisco Javier.[74] Por una fotografía de mediados de 1950, se sabe que el lienzo que ocupa la calle central del segundo cuerpo del retablo era la pintura que Bernardo Bitti dedicara a la Candelaria, la advocación de los morenos (fig. 21).[75] Al ser restaurado el cuadro, se descubrió que el lienzo estaba doblado lo que confirmaría que la pintura había pertenecido a un retablo o capilla anterior.[76] Fue recién a mediados del siglo XX que esta pintura de Bitti fue sustituida por el actual lienzo anónimo del siglo XVII que representa a santo Toribio de Mogrovejo evangelizando a los indígenas.

La urna actual con la talla anónima del *Cristo del Santo Sepulcro* (s. XVII) conservada en el espacio central del banco, no fue la advocación central de los morenos. La cofradía de San Salvador –mencionada en el contrato de Tovar– veneraba una efigie del Niño Jesús. Esta devoción ya está presente en la primera capilla de la segunda iglesia que los morenos "aderezan" "los días de su vocación y la semana sancta, como lo hacen también los indios que tienen *enfrente la suya*".[77] Es decir, dentro de la iglesia el retablo de los morenos estaba ubicado frente al de los indios y en 1610, para las fiestas de beatificación a san Ignacio de Loyola y por las celebraciones anuales del *Corpus Christi*, ambas cofradías salían juntas en procesión con sus efigies titulares.[78]

En el Archivo General de la Nación ha sobrevivido un sermón anónimo virreinal "predicado el segundo día de Pascua del Espíritu Santo a la Cofradía de los Morenos del Niño Jesús Salvador".[79] El tenor del sermón resulta sorprendente pues vincula la doctrina cristiana del Amor Divino con el color negro de sus congregantes. Sus argumentos teológicos calibraban los riesgosos caminos teológicos –marginales y heterodoxos– recorridos por los predicadores jesuitas en su búsqueda por dar una respuesta ética y doctrinal a la alteridad étnica y a la discriminación racial. El objetivo del sermón era demostrarle a los negros los motivos por los cuales San Salvador tenía un "especial amor" por ellos. No lo decía por complacerlos: "Parece que es fantacía de mi affecto y deseo de alabarla. Pero atended". Para demostrar la preferencia que Dios les tenía, había que remontarse al Antiguo Testamento. Un pasaje en el *Cantar de los Cantares* del rey Salomón cifraba el misterio de esta predilección divina: "Queriendo la esposa en los *Cantares*, que supiesen la causa y motivo del amor, que su esposo le tenía, prorumpió [diciendo] estas palabras: *Nigra sum, sed Formosa ideo dilexit me Rex*. "Soy morena, pero esso no menoscaba mi hermosura, y por eso soy amada de mi esposo." La congregación de morenos estaba proféticamente prefigurada en la esposa del *Cantar de los Cantares*. Siendo negra (*Nigra sum*), era la más bella y amada del *Rey de reyes*. Pero el Padre Eterno había enviado al mundo a su santísimo Hijo sabiendo que él no sería recibido en la tierra como Rey de los Cielos sino como "rey de burlas". Por ello Jesús vino a salvar al género humano de la esclavitud del pecado y del demonio y se identificó con los pobres y cautivos. Luego, el predicador interpela a su auditorio de raza negra:




Oradix
Oclauis
Ooriens
OEmanuel
ORex
OSapientia
OAdonai
EXPECTATIO.
PARTVS.
Virgen quel sol mas pura.
Vuestra esperança el bien nos asegura,
Siete Veçes con Ola y glesia santa,
Este misterio çelestial os canta.

No es esta congregación de pobres y desvalidos? Lo es, dice Christo. Por esso mi Padre Eterno quiso que encarnase [...], por eso me envió al mundo. No es esta congregación de esclavos y cautivos de sus señores? Pues yo, dice Christo, vine a predicar a los cautivos su Redención, vine a ser su Salvador [...]. Luego si esta congregación singularmente tiene la causa de la venida del Hijo de Dios al mundo, que es ser pobre [...], que es ser esclavo, y cautivo [...].[80]

Los morenos tenían el amor singular del Señor. Y si alguien objetara que los negros no eran la princesa del *Cantar de los Cantares* sino meros esclavos, ¿cómo se respondería a ello? "No fuera mejor librarla de tan pesado cupo? No por cierto." Dios quería que su congregación fuese "sierva y esclava" como lo fue Jesucristo. El Padre Eterno había determinado enviar a su Hijo con la apariencia y semejanza de siervo. Se da a entender, incluso, que los negros al amar a sus amos con caridad eran la imagen y semejanza del Dios humanado. Por esta pesada cruz que les había tocado cargar, cuando el P. Baltasar Piña S.J. trae de Roma "una espina de la corona del Salvador" la coloca en la capilla de los negros "por ser gente muy necesitada" y tener su fiesta el día de la transfiguración del Salvador [...]".[81] Otros dos retablos, el de la Virgen de la O perteneciente a la congregación de seglares españoles y el del Niño Jesús de Huanca de la cofradía de los Naturales, corresponden a periodos históricos, cultos y congregaciones religiosas distintas. Sin embargo, ambos retablos terminaron ensamblados en uno solo. Veámos cómo ocurrió esto.

La Congregación de la Virgen de la O fue fundada formalmente en la iglesia de San Pablo el 4 de enero de 1632, aunque ya para 1588 contaba con Constituciones y un libro de Reglas, hoy perdido. Se trataba de una devoción de origen medieval. La letra "O" alude a la exclamación con la que se empiezan las siete "antífonas O" cantadas entre el 17 y el 23 de diciembre, fechas próximas a las Navidades "antes del *Magnificat* para indicar que el Mesías ha de llegar por María".[82] Un lienzo cusqueño del siglo XVII muestra a la Virgen de pie con las manos en actitud admirativa. El Niño Jesús, sobre su pecho, se encuentra dentro de un disco solar radiante (fig. 23). La leyenda del lienzo titulada "Expectatio Partus" confirma lo dicho: "Virgen que el sol mas pura. Vuestra esperança nos asegura. Siete veces con O la iglesia santa, este misterio celestial os canta". Alrededor de la Virgen figuran los emblemas de la Inmaculada salidos de las lecturas proféticas del Antiguo Testamento: "O Sapientia (Sabiduría), O Adonai (ibíd), O Radix Jess (Raíz de Jessé); O Clavis David (Llave de David); O Oriens (Amanecer); O Rex Gentium (Rey de las Naciones); O Emmanuel (Emanuel)". Parte de este simbolismo solar fue utilizado por los jesuitas para ornamentar el coro alto de su iglesia en Andahuaylillas. En sus lecturas sincréticas, Cristo, el "Sol de Justicia" parece confundirse con el antiguo dios inca Pachacamac, el "Sol del Sol".[83] Después de todo, en su *Autobiografía*, san Ignacio reconoce que "tenía muchas veces visiones, mayormente de aquellas [...] de ver a Cristo como sol".[84]

En la Lima virreinal, la Congregación de la O se centró en difundir el culto a la Trinidad, a Jesucristo, la Virgen y los ángeles. Para 1619 los congregantes firmaban un "contrato espiritual" para seglares. Consistía en dar auxilio a las ánimas del Purgatorio, sin distinción de raza, género y condición social, vivos y muertos. Se requería –eso sí– de un pago único de 72 pesos por persona para sufragar el costo de misas anuales. Si a fin de año, los montos excedían los costos del servicio litúrgico, el fondo se empleaba para crear dotes anuales de 500 pesos para dos doncellas pobres deseosas de ingresar a la clausura o tomar votos matrimoniales. La presencia de virreyes, arzobispos limeños, pontífices romanos y monarcas hispanos entre sus miembros, convirtió a esta congregación laica en una de las más célebres y ricas de América. Quizás por ello su espiritualidad religiosa avalaba y provenía de la cosmovisión oficial de la Contrarreforma española, cuestionada en Europa por los reformadores protestantes.

◀ Fig. 23. Anónimo. Expectatio partus. Devoción difundida por el fraile español fray Simón de Rojas (m. 1624) en el convento de la Santísima Trinidad de Madrid. Óleo sobre lienzo. Primer tercio del siglo XVII. Museo Arzobispal de Lima.

Página 162:

▶ Fig. 24. Bernardo Bitti, *Nuestra Señora de la O* (detalle). Óleo sobre lienzo, circa 1600-1601.

Página 163:

▶ Fig. 25. Cornelis Galle I siguiendo a Pedro Pablo Rubens. *Almas en el Purgatorio*. Grabado, circa 1610-1650. Colección privada.

▶ Fig. 26. Retablo de Nuestra Señora de la O (hoy desaparecido). Grabado, Siglo XIX. Colección particular.



La visión "barroca" del Más Allá proyectada por la Congregación de la O provenía del Concilio de Trento. Reforzaba la imagen de la Iglesia visible como única intermediaria entre Dios y los hombres. Sus misas de difuntos ayudaban a librar ánimas del Purgatorio gracias al poder salvífico de la sangre de Jesús. Las almas en el Purgatorio sólo podían ser socorridas por los ángeles, la Virgen, los santos, los mártires, las misas de difuntos y las indulgencias directas del Pontífice Romano; un poder sobrenatural que no se extendía a sus obispos ni arzobispos.[85] Este sistema de salvación para las almas involucraba a las tres partes del cosmos: al mundo sublunar donde vivía el hombre, al mundo celestial de los planetas y estrellas fijas y al mundo invisible y supracelestial de Dios y los ángeles. El ritual de la eucaristía echaba a andar la circulación de miles de almas que transitaban de la tierra al Purgatorio, y al Cielo guiados por ángeles y la música de las esferas. El aparato litúrgico de la iglesia era el motor milagroso que aceleraba el aparato redentor de la gran "máquina" del universo. Un grabado de Cornellis Galle fechable entre 1610-1650, basado en una composición de Peter Paul Rubens, muestra cómo los rayos redentores del nombre de Jesús despejaban las nubes negras del Purgatorio para iluminar con esperanza a las almas en espera de ser liberadas de las tinieblas del pecado (fig. 25). Estas que, por sus pecados mortales, requerían ser purificadas, bajaban al Purgatorio, ubicado entre la superficie de la tierra y el Infierno. Cada momento del alma en este fuego purgador equivalía a mil años de tormentos que, en el peor de los casos, podían durar hasta el Juicio Final.[86] Pero este era un lugar de tránsito. Y mediante sufragios, oraciones y misas de socorro, las ánimas quedaban absueltas de sus deudas.[87] Esto de contabilizar pecados y castigos en términos de "deudas" y "créditos" era una adaptación y supervivencia teológica a los usos y costumbres del mercado económico medieval vigente en la España barroca.[88] La imagen tan frecuente de la balanza de dos platillos en los pórticos de las catedrales medievales seguía vigente en el imaginario virreinal y visionario de santa Rosa de Lima. A ella se le aparece el propio Jesucristo –junto con ángeles que lo acompañaban– para pesar las "aflicciones" de las almas y distribuirlas entre los fieles. Su mensaje era claro: "Sepan que sin peso de aflicciones no se llega al colmo de la gracia, entiendan que conforme al incremento de los trabajos se aumenta juntamente la medida de los carismas. No quieran errar ni engañarse; esta es la única y verdadera escala del Paraíso, y fuera de la Cruz no hay otra por donde pueda subirse al cielo".[89] Para la congregación limeña de los mercaderes, esta lectura de las balanzas y de las pesas era un llamado a la ética y a la perfección interior de los seglares. Un breve pero jugoso impreso limeño de 1631 destaca el nuevo rol espiritual de los laicos en su lucha escatológica contra el demonio, auspiciado ahora por los jesuitas y autorizado por la Santa Sede:

> *El reyno de Dios padece violencia, conquistase con fuerza de virtudes, y exercicios espirituales, y lo que un Religioso haze recogido en su Religión para salvarse, puede un seglar proporcionalmente hazer, viviendo en el mundo, siendo de la Congregación: pues como ponderó bien, el Padre Hernando de Salazar Autor grave de nuestros tiempos, las Congregaciones son unas conjuraciones contra el Demonio, y vicios para conquistar el cielo, y por esto las apoyan tanto los Sumos Pontífices, en especial Gregorio 13 en una Bula, exortando con grandes veras a los fieles entren en ellas, y gozen de sus frutos, y utilidades.*[90]

Para inicios del siglo XIX la congregación de San Pedro había ingresado a todas las parroquias, conventos, monasterios, hospitales, beaterios y capillas de la Ciudad de los Reyes. El título de un impreso informativo sobre su cronograma anual de misas en las docenas de iglesias y capillas limeñas dimensionan la magnitud de su maquinaria litúrgica: "Estado que manifiesta el orden y templos donde se han de celebrar 19,722 misas que el presente año de 1806 a

beneficio de las Almas de los Congregados en el contrato espiritual de Nuestra Madre y Sra. De la O, y también otras espirituales atenciones que se desempeñan en cumplimiento de los piadosos objetos de su fundación". Con la sangre salvífica de Jesús, la congregación utilizaba todos los retablos y altares de Lima para contribuir a su voluminosa empresa redentora. Sin embargo, en 1853 el Supremo Gobierno de la República "modificó sustancialmente" la normativa de la Congregación y todo pasó a manos de la Beneficencia Pública de Lima. Tras ello, se relajó tanto "la disciplina del Contrato [espiritual] [...] que los capellanes recibían el estipendio de las misas sin celebrarlas" [...] con punible descuido y delictuoso abandono". La compleja "economía de salvación" virreinal quedó así secularizada y reducida a la "economía inflacionaria" de la República que cobraba cientos de misas de difuntos por adelantado y que nunca oficiaba, tal como lo denunció Emilio Gutiérrez de Quintanilla en un informe sorprendente. Todo ello en pecaminoso y demoniaco perjuicio contra la Iglesia y las almas.[91]

Según las Cartas anuas, para 1601 la Congregación ya contaba con más de 400 miembros entre los que destacaban "los alcaldes de la ciudad" y "algunos caballeros de hábito", por no mencionar a los "mercaderes de todos los estados" y diversos ramos. Ellos tenían una capilla muy "aderezada" con "un arco grande que se abrió a un patio con una reja muy abierta para que puedan alcançar a oir las pláticas desde fuera los que no caben en la capilla, que con ser muy grande tiene necesidad de esto". Su imagen titular era el lienzo de *Nuestra Señora de la Expectación,* pintado por el hermano Bernardo Bitti, "gran artífice en cosas de pincel". Mostraba a la Virgen en traza manierista con las manos cruzadas sobre el pecho y en compañía de ángeles músicos. Algunos de ellos sostienen sus instrumentos de tejer, mientras María recibe la luz del Cielo (fig. 24). El vínculo entre esta congregación y la espiritualidad laica ignaciana explica que fuese desde esta capilla que se difunde en Lima el culto al fundador de la Compañía de Jesús. Sus paredes estaban decoradas con los "pasos" de la *Vida* de san Ignacio. Las imágenes del santo sanaban milagrosamente a aquellos que les rezaban con fervor.[92] El dato no deja de ser curioso pues fue en esta Capilla –según la Carta anua de 1604– donde por vez primera se exhibió para el culto sagrado "dos ymagenes grandes y hermossas" de san Ignacio y de san Francisco Javier, antes que estos fuesen beatificados.[93] Se trataba de una transgresión reiterada cometida por miembros de la Compañía de Jesús en el Perú. Cuando los jesuitas recibieron la bula de beatificación de san Ignacio –e iniciaron su procesión y fiesta solemne– llevaron su efigie en bulto al altar mayor de su iglesia, pero en el otro lado "pusieron a Francisco Xavier, de lo cual se avisó al Tribunal [de la Inquisición] a fin de que remediara hecho tan insólito, ya que el Virrei a quien también se advirtió, no había tomado providencia alguna, y ya que [a] la Inquisición no le constaba semejante beatificación".[94] En 1607, a dos años de instaurado el Proceso de beatificación a san Ignacio (1605), ya se había colocado en el altar mayor de San Pablo un lienzo de Bitti. Mostraba al santo en oración, irradiando luz y en compañía de tres ángeles que le entregaban el nombre de Jesús (IHS), un corazón ardiente y un brasero de incienso encendido; los tres obsequios con filacterias explicativas tomadas de los Salmos de David.[95]

En 1624 –durante la construcción del tercer templo– la Congregación levantó una nueva capilla, donde actualmente se encuentra. Y en el inventario de 1767 se señala que bajo Tribunas habían doce lienzos apaisados de la *Vida* de Jacob y 16 lienzos representando a las Virtudes. Con el pasar de los años, el culto a la Virgen de la O se desbordó y con el fin de poder incluir a las mujeres que no tenían acceso a la capilla interior de los seglares, en 1798 se decidió levantarle un nuevo retablo en el mismo templo. El P. oratoniano Manuel de Villavicencio y los cofrades aprobaron el diseño del escultor José de Garragorri para que fuese colocado en el crucero de la iglesia, al costado del retablo de san Ignacio. Para hacerlo se desmontó la tribuna alta que allí



25


26



se encontraba, se retiro el órgano y un pequeño retablo de reliquias. Fue inaugurado el 14 de septiembre de 1800 en el nuevo estilo neoclásico. Por un grabado de época y una fotografía de inicios del siglo XX, puede comprobarse que sus esculturas fueron cambiadas de lugar (fig. 26). Un inventario de la Congregación de 1818, sin embargo, permite conocer la disposición original de las piezas que decoraban su retablo de dos cuerpos, coronado por el monograma de María Reina.[96] En la caja central del primer cuerpo estaba la talla titular de la Virgen, realizada originalmente por Matías Maestro para la capilla interior según factura del 9 de junio del mismo año.[97] En los nichos laterales –entre columnas– estaban los dos juanes proféticos, san Juan Bautista y san Juan Evangelista, autor del Apocalipsis. Ambas esculturas eran del artífice Valeriano Portocarrero. Tras ellos dos cuadros ovalados con marcos y festones dorados; uno con santa Rosa de Lima y, el otro, con santa Catalina de Siena. En el segundo cuerpo, al centro se colocó –a pedido de los padres oratonianos– las esculturas de Gregorio Fernández existentes en la iglesia: san Joaquín y santa Ana con la Virgen Niña sobre la media luna, entre ellos.[98] Se trataba de una iconografía curiosa aunque no poco frecuente en la pintura virreinal cusqueña. La Virgen Niña tenía a la serpiente hoyada bajo sus pies porque ella era una prefiguración de la Inmaculada que, en presencia de sus padres, exaltaba el significado predestinado de la Sagrada Familia.[99] En la parte baja, sobre el altar, estaba colocada la "Rosa Mística"; un "retrato" de María que podría ser la pintura italiana conservada hoy sobre la cajonería de la sacristía de San Pedro. La advocación de la Congregación a la "Rosa mística" databa de 1588, fecha en la que inauguró su primer retablo con este nombre en San Pablo por un lienzo con la mencionada advocación rosariana que cubría el tabernáculo.[100] Tras el terremoto de 1940 y las reformas realizadas en la iglesia, el retablo fue destruido. Algunas de sus piezas, incluida la escultura de Matías Maestro [101] circundada por una gran O en madera dorada y tallada, pasaron a otro retablo más antiguo; el primero de la epístola que originalmente pertenecía a los naturales y estaba dedicado al así llamado "Niño Jesús de Huanca".

En el Archivo Arzobispal de Lima se encuentra un concierto fechado en 1662 entre el "maestro ensamblador" o "arquitecto" español Asensio de Salas y tres mayordomos de la cofradía del Niño Jesús del Colegio de San Pablo: Pedro Valentín, Bernardo de Fuentes y Esteban Pomacuri. Este último actuó de prioste o fiador de los firmantes. Por el monto de 6500 pesos contrata la construcción de un retablo que se pagaría con la hipoteca de cinco casas pertenecientes a la cofradía de los naturales. Un año después –en 1663– el arquitecto Salas realiza otro convenio definitivo con los mayordomos Valentín y el Sargento Juan de Esquivel con el fin de culminar la obra. El retablo debía ser dorado y ornamentado con "treinta piezas de acomodados de escultura de ángeles, virtudes, marioletas y niños que carguen, todas hechas de madera de cedro, pintadas y encarnadas para acomodar en el retablo [...]."[102] El mueble actual conserva la estructura original diseñada por Salas: sus dos cuerpos, ático y tres calles (fig. 27). Han sobrevivido en el segundo cuerpo las columnas estriadas en espiral y muchos de los ornamentos figurativos mencionados en el concierto. Entre ellos, las cabezas de niños y las figuras de ángeles alados con pechos desnudos de mujer. Estas extrañas criaturas provienen de los grabados que figuran en el libro conmemorativo de emblemas publicado en Amberes en 1640 al cumplirse los cien años de fundada la Compañía de Jesús. A decir, el *Imago Primi Saeculi Societatis Jesus* (figs. 28 y 29).[103] El lienzo titular del antiguo retablo era el de la Circuncisión donde aún se encuentran –aunque recortados– los retratos de los cofrades indígenas, obra publicada aquí por vez primera (figs. 30a, b). Según el Evangelio de san Lucas (2:21) fue durante el ritual judío de la circuncisión que al Niño Dios se le asigna el nombre de Jesús, proveniente de la voz hebrea Joshua: el Señor es la Salvación. La Circuncisión era, por ello, la fiesta titular de los jesuitas y explica el complejo programa iconográfico en el altar mayor del Gesù en Roma, dedicado a lo que



28


29

◀ Fig. 27. Asensio de Salas, Retablo a Nuestra Señora de la O (antiguamente, Niño Jesús de Huanca). Madera tallada y dorada, Aprox. 1662 con refacciones tras el terremoto de 1940.

▲ Fig. 28. Emblema de ángeles con pechos de mujer que inspiraron parte de las decoraciones en el retablo del Niño Jesús de Huanca. Tomado de Balthasaris Moreti, *Imago primi saeculi Societatis Iesu,* Grabado, 1640. Roma, p. 452.

▲ Fig. 29. Detalle de cornisa. Asensio de Salas. Retablo de Nuestra Señora de la O.


IHS

significaba el cumplimiento profético de este nombre hasta el Final de los Tiempos.[104] Fue recién en tiempo de los padres filipenses que el lienzo de la Circuncisión fue desplazado al segundo cuerpo del retablo cuando, a pedido del Conde de la Granja se colocó en su hornacina principal una efigie de Jesús Nazareno que, años después, sería sustituida por la Virgen de las Gracias o Medalla milagrosa.[105]

Este retablo al Niño Jesús debe de ser el mencionado en la Carta anua correspondiente a los años de 1660-1662. Asegura que "una nueva congregación de los soldados indios y otros oficiales ladinos" había mandado labrar un "hermoso tabernáculo" para la nueva capilla del Niño Jesús. Se habían reutilizado partes del retablo mayor del segundo templo construido entre 1574 y 1583 y "aunque tenía figuras de medio reliebe de gran primor y pintura de mano de aquel gran pintor H. Bern.do [Bernardo] estaba por los muchos años muy desluçido, estos naturales contribuyendo muy de voluntad para revocarlo, lo han dorado de nuevo y ha salido tan hermoso que se puede decir no se le hace ventaja ninguno".[106] Por una misiva del Conde de Lemos fechada el 10 de diciembre de 1669, se sabe que en el último tercio del siglo XVII el virrey fomentó esta Congregación exclusiva de los naturales, "honrando a los indios principales que son más asiduos y dándoles títulos de capitanes, sargentos, mayores y maeses de campos de que se precian mucho, con lo cual la Congregación ha crecido mucho y han quedado tan agradecidos que se han obligado por escritura a celebrar todos los años, el 23 de Diciembre una misa cantada, por los aciertos de mi gobierno".[107] Eran tiempos de rebeliones indígenas y en diciembre de 1666, durante las fiestas a la Inmaculada Concepción, una frustrada rebelión indígena había intentado "levantar a esta ciudad [de los Reyes] y matar todos los españoles".[108] Quizás el apelativo de Niño Jesús de Huanca se consolidó por estos años cuando los caciques indígenas huanca –discípulos de los jesuitas en el Colegio del Príncipe y leales vasallos del rey como lo fue don Carlos de Apolaya– apoyaron al Conde de Lemos enviándole soldados de infantería o de leva a Lima para el socorro de Tierra Firme, Valdivia, Chile y Panamá.[109]

Según la Carta anua de 1568 la primera cofradía fundada por los jesuitas en Lima fue la del *Dulce nombre de Jesús*. Su fiesta coincidía con la de la circuncisión del Niño Dios. En el segundo templo en 1574, los naturales tenían dos retablos. Uno de ellos custodiaba la célebre reliquia del *Sancto lignum cruçis* "porque siendo aquella región propia de yndios, y siendo ellos nuebos en la fée, era razón honrrarlos con la soberana cruz de la redempción del linage humano, para que viéndola tan venerada de todos los xpianos en sus fiestas, y tan adornada de oro y perlas, tuviesen más alto concepto della [...]".[110] Era tan numerosa la doctrina de niños indígenas que en 1568 "apenas caben [en la iglesia] las mujeres solas, porque los hombres están en el patio de la casa que lo ocupan casi todo, y el púlpito está de tal manera que todos oyen al que predica, y an hecho una cofradía entre sí para obligarse más a venir y ser enseñados".[111] El segundo retablo era el así llamado Niño Jesús de

◀ Fig. 30a. La Circuncisión del Niño Jesús con donantes indígenas. Anónimo. Óleo sobre lienzo, Siglo XVII. Retablo de Nuestra Señora de la O.

▼ Fig. 30b. Detalle de donantes indígenas. La Circuncisión del Niño Jesús. Anónimo. Óleo sobre lienzo, Siglo XVII. Retablo de Nuestra Señora de la O.





Huanca, una devoción fundada por el padre mestizo y quechua hablante Bartolomé de Santiago.[112] Esta era una de las capillas mejor adornadas de la iglesia. Los cofrades indígenas, en sus Testamentos, le dejaban legados, propiedades y rentas para que se ofrecieran misas de difuntos y se renovara su retablo y culto.[113] Los jueves santos por la noche, entre ramos de olivos y palmas, el Niño Jesús salía en procesión en compañía de la Imagen del Salvador de los morenos. Según la "Memoria de inventario" de 1655, la cofradía indígena del Dulce Nombre de Jesús ya contaba con un retablo.[114] Tenía varias efigies del Niño Dios. En una de ellas, el Niño portaba la calavera premonitoria de su Pasión. Otra era de bronce y lucía sobre la cabeza tres potencias de plata dorada. Pero la escultura titular del retablo –la que salía en procesión durante su fiesta y el *Corpus Christi*– era un Niño Jesús Inca o indígena. En el Libro de Cabildos de Lima se pormenorizan las prendas de su ajuar litúrgico. Los colores de sus túnicas se ajustaban al calendario festivo de la iglesia. Tenía "camiseta y manta" indígena, calzaba "ojotas de tela rica" u "ojotillas", llevaba "báculo de plata" e incluso "chusspas" de diversos colores; bolsas rituales utilizadas en los Andes para guardar hojas de coca en rituales de adivinación.[115] También tenía "fustancillo de tafetán colorado con puntas de Flandes" para mostrar su naturaleza o función sacerdotal.

El culto al Niño Jesús Inca se había originado en el Cusco. Debió adquirir un profundo significado político para la Compañía de Jesús tras los dos "matrimonios de conveniencia" que entroncaron a la dinastía inca con la dinastía jesuita. En 1572 se desposó en Cusco la ñusta Beatriz Clara Coya, nieta de Huayna Cápac y legítima heredera del imperio de los incas con Martín de Loyola, sobrino de san Ignacio de Loyola. El segundo matrimonio fue el de Ana María Lorenza Ñusta de Loyola, hija de Martín y Beatriz, con Juan de Borja, sobrino de san Francisco de Borja. Estos se casaron en Madrid en 1611. A ello debe añadirse el impacto que tuvo sobre los nativos la conversión del Inca Túpac Amaru en manos de su confesor el jesuita Alonso Barzana S.J. (1530-1597).[116] Antes de ser degollado en 1572, por orden del virrey Toledo en la Plaza Mayor del Cusco, el Inca le dirigió unas palabras a su pueblo en quechua y públicamente señaló a los jesuitas como sus únicos interlocutores y mediadores celestiales en la tierra.[117] Por ello, para las festividades del *Corpus Christi* cuzqueño de 1601, más de 500 cofrades indígenas desfilaron con el Niño Jesús en su anda de plata, presididos por el Inca principal que llevaba el pendón en la mano con las divisas de la cofradía de los naturales.[118]

Con las fiestas de beatificación a san Ignacio de Loyola (1610) se "mudaron a lo divino" las antiguas canciones militares del tiempo de Guayna Cápac. Las loas antes dirigidas al plumaje negro del corequenque –la mítica falcónida real de los incas– ahora estaban adaptadas para exaltar el hábito negro de los jesuitas. Para esta ocasión y por primera vez, no sólo en Cusco sino en Lima, se mostró públicamente al Niño Jesús ataviado en "hábito de Inga". Salió en procesión sobre un anda de plata, "vivamente aderezado, y con muchas luces".[119] Bitti había sido el escultor de esta efigie titular cusqueña y se trataba de una pieza que "no tiene igual en esta ciudad", pues en conjunto con su anda, estaba valorizada en 4000 pesos.[120] Sólo el P. Gregorio de Cisneros –sin contar a Blas Valera y a Bartolomé de Santiago– había difundido esta devoción por más de cien pueblos aledaños a la antigua capital de los incas.[121] El culto fue replicado en Potosí, Puno, Arequipa y Lima. Durante la visita pastoral a su Diócesis, Manuel de Mollinedo y Angulo, el reconocido obispo madrileño del Cusco, prohibió la advocación por considerarla "idolátrica " y potencialmente subversiva. No parecía quedar claro si se trataba de un Niño Dios vestido de inca o si el Inca rey era el nuevo Mesías redentor que restauraría el Tawantinsuyo.[122] Así se explica que en la serie pictórica del Corpus, mandada hacer por Mollinedo, se representara al altar efímero del Niño Jesús Inca frente a la iglesia de la Compañía, pero con la escultura desprovista ya de



◀ Fig. 31. Niño Jesús inca en actitud bendiciente con cruz en mano. Es rey universal y sacerdote. Su túnica blanca –con tocapus– lleva el sol imperial sobre el pecho. Se trata del retrato de una imagen de vestir sobre su altar, con adornos florales y cortinajes abiertos. Anónimo. Óleo sobre lienzo, Siglo XVIII. Colección particular.

▲ Fig. 32. Detalle del Niño Jesús inca desprovisto de sus emblemas nativos. Anónimo. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal del Cusco. Óleo sobre lienzo, circa 1674-1680.



33



34b

▲ Fig. 33. “Porta il cuore”. Publicado por Giuliano Cassani, *Fortalezza reale del cuore humano.* Grabado, 1628. Roma, p. 96.

▲ Figs. 34a y b. Anónimo. *Niño Jesús de Huanca*. Con detalle de túnica. Escultura en madera policromada, Primer tercio del siglo XVII.

su indumentaria y simbología indígena (fig 32).[123] Del siglo XVIII han sobrevivido algunos “retratos” de estas efigies de vestir del Niño Jesús Inca. Lo representan de pie, irradiando luz sobrenatural sobre la peana de su altar, entre cortinajes abiertos. Porta la cruz en una mano y está en actitud bendiciente. Ataviado con *unku* adornado de *tocapus inca, mascaypacha,* sol radiante al pecho, pectoral de plumas, ojotas y capa imperial escarlata pendiente sobre sus hombros, su culto emerge como una loa a la supremacía de la raza indígena. Incluso entre los adornos florales destaca la cantuta, flor emblemática de los incas (fig. 31). Esta fue una iconografía *sui generis* andina que estaba en sintonía con el así llamado movimiento (proto) nacionalista inca. De sus re–lecturas proféticas americanistas de las Sagradas Escrituras, nació esta iconografía nativa que era contraria a las reformas ilustradas borbónicas y acorde con los reclamos de la nobleza inca y mestiza del Cusco.

El Inventario (1767) del Colegio de San Pablo y de su iglesia al momento del secuestro de los bienes de la Compañía, menciona que en la capilla de los naturales había un

> *altar dorado con diez lienzos embebidos en sus nichos correspondientes, y encima del altar una urna de vara y media de alto, y una de ancho, con dos vidrieras y dentro dos bultos del Señor y la Virgen [...] y al pie de ella una urna pequeña con su vidriera, y dentro un Niño, que se pasó a la Sacristía a pedido de los maiordomos de la Cofradía del Niño Jesús, como igualmente el bulto del mismo Señor que estaba en el Nicho principal en una Peana de Christal.*

Es decir, no había una sino dos esculturas del Niño Jesús que pasaron a la Sacristía a solicitud de los mayordomos de la cofradía. Estas debieron ser las dos efigies que al momento del “secuestro de los Padres Jesuitas”, Francisco Sachuín, el mayordomo indígena de la Cofradía, llevó a su casa para poner a buen recaudo tal como lo establece en su último Testamento de 1774.[124] En la Sacristía se ha encontrado la escultura de un Niño Jesús descalzo, ataviado con túnica indígena roja y luciendo un corte de pelo característico de los indios conversos de inicios del siglo XVII. Debajo de su atuendo escarlata asoma un *unku* blanco que tiene en la parte baja una franja azul decorada (figs. 34a, b). El Niño tipifica al Esposo Celestial pues en la mano lleva un corazón ardiente con el monograma de María. En la otra porta la mitad de otro corazón cortado o un fruto que parece ser un repinte tardío que simula un palto abierto. La escultura es una adaptación indianizada de un emblema amatorio asociado con el vocabulario y la literatura neoplatónica vinculada al *Pia Desideria Emblematis* (Lyon,1625) del jesuita Herman Hugo.[125] En la meditación duodécima de la *Fortezza Reale del Cuore Humano*, publicada por Giuliano Cassani en 1628, figura una imagen alegórica del Niño Jesús que tiene los mismos atributos de la escultura limeña. El grabado ilustra el versículo 21 de los Proverbios: “El corazón del rey es un río en manos de Yahvé, que él dirige a donde quiere” (fig. 33). En este caso el Rey con el corazón en la mano es el Niño Jesús indígena. Quizás la palta ayudó a “camuflar” la pieza y a evitar que fuese destruida. Tras la expulsión de los jesuitas y la rebelión de Túpac Amaru, se desató en el Perú una campaña iconoclasta destinada a eliminar todas las expresiones artísticas o religiosas de reivindicación indígena.[126]

La Cofradía del Niño Jesús es refundada con nuevas constituciones en 1715. Estas fueron aprobadas por Carlos III en el Escorial el 9 de noviembre de 1763 y, por el tenor de los veintiséis artículos de sus Ordenanzas, parecen desconocer o minimizar el origen indígena de la Congregación.[127] Su lugar de reuniones nunca habría dejado de ser la capilla en San Pedro con su “altar de severo estilo salomónico, [con] las imágenes y los magníficos y ricos cuadros, con sus tintes claro oscuro, que recuerdan la antigua escuela flamenca y que tapisan los muros”. La documentación no menciona a las mujeres donantes indígenas –una





35



36

de ellas mestiza– retratadas en los lienzos sobre las paredes laterales de la capilla.[128] Por deferencia a los jesuitas en 1898, la Junta Directiva decidió transferir la fecha de su fiesta titular del primer día del año al primer domingo de enero. En tiempos virreinales esto no habría sido necesario. A diferencia de la nobleza criolla de Lima, los jesuitas estaban espiritual y sanguíneamente emparentados con la nobleza inca y ambos celebraban juntos la Circuncisión del Niño Jesús por tratarse de la festividad del Dulce Nombre de Jesús a nombre de quien se fundó el imperio austro–andino.

El programa teocrático de los jesuitas

Una pintura alegórica anónima del siglo XVIII en la iglesia de San Pedro, grafica, como ninguna otra, el programa teocrático de evangelización global de los jesuitas (fig. 1). Sus múltiples filacterias ya han sido analizadas en otro lugar.[129] Pero su temática compositiva adquiere nuevas densidades interpretativas a la luz de las congregaciones multiétnicas virreinales en el templo sanpedrino.

El hemiciclo simula ser un gigantesco retablo barroco en madera donde se encuentran los tres grandes santos de la Compañía de Jesús: san Francisco Javier, san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja. Están parados sobre peanas que llevan cartelas proféticas salidas de las Sagradas Escrituras. Bajo los arcos del retablo –ocupando el lugar central– figuran los dos grandes misioneros jesuitas que propagaron la fe cristiana en el Celeste Imperio: Mateo Ricci S.J (1552-1610) con un abanico en la mano, y el astrónomo alemán Adam Shall S.J. (1591-1666). Ricci había definido al confusionismo como un sólido sistema ético compatible con el cristianismo. Confucio, para él, era “otro Séneca” (“un altro Séneca”) al que



37

se le debía añadir su dimensión sobrenatural: el Evangelio.[130] En la pintura, Shall sostiene un instrumento científico para medir el orden del universo. Ambos jesuitas están ataviados como mandarines pues son consejeros del emperador en la corte imperial china. Parte de la composición pictórica parece salida del frontispicio de la obra *China monumentis* [...] *Illustrata* (Amsterdam, 1667) del conocido jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) (figs. 35 y 36). En el grabado –al igual que en la pintura– los misioneros figuran ataviados como mandarines chinos. Se los muestra sobre las escalinatas de un alto pórtico corintio de estilo imperial romano. San Francisco Javier y san Ignacio de Loyola están suspendidos entre nubes. Contemplan las siglas del Nombre de Jesús que, como un sol sobrenatural, brillan en el Cielo. Dos rayos solares de luz divina recaen sobre Mateo Ricci y Adam Shall. Con la ayuda de un ángel sostienen un mapa –una suerte de "Verónica" del territorio por evangelizar– donde figuran las ciudades más destacadas de la China (Pekín, Xian, Cantón) y parte del archipiélago japonés y de la India. El uso de mapas geográficos para representar las topografías visionarias de las misiones jesuíticas formó parte de un discurso espiritual, profético y triunfalista de la Compañía de Jesús. Un grabado de Cornelis Bluemart, publicado en 1667, muestra a Francisco Javier ante un mapa acompañado de personajes nativos de la India, Malasia, Persia, Goa, China y Japón. En una pintura en San Pedro esta escena "profana" sirve de base para mostrar una "iluminación" del santo en Lisboa y al referido mapa como a un "ícono" sagrado revelado por un ángel (figs. 37 y 38).



38

En el extremo izquierdo del cuadro destaca otro misionero integrista: el portugués san Juan de Brito (1647-1693). Está ataviado como un pandaram–swami; un penitente o asceta de la India. Seguía el camino de inculturación establecido por otro gran jesuita, Roberto de Nobili (1577-1656), quien en 1606 fue autorizado por la Compañía de Jesús para que adoptase el



39

traje y la dieta de los brahamanes de la India. Cuando Juan Brito fue enviado en una misión evangelizadora a Coley, en el reino de Ginja, vestía túnica roja con un turbante del mismo color. Calzaba sandalias de madera y viajaba con un largo bambú para sus caminatas (fig. 39). En su "destierro" espiritual –como él lo llamaba– y "con pocas nostalgias de su patria" natal, sólo se alimentaba de arroz cocido, hierbas amargas, legumbres, leche y manteca. Dormía en el suelo sobre un paño sencillo o sobre una piel de tigre.

En la parte baja del lienzo –al pie del retablo y a ambos lados– se han congregado destacadas autoridades y altos funcionarios políticos de distintas geografías y latitudes culturales del mundo. Visten lujosas indumentarias provenientes de los reinos orientales de la China, India, Egipto, Irán y Turquía. Todos están sumisos a la autoridad espiritual –a la santidad– de los jesuitas. En un primer plano figura un Atlas que carga el "planeta católico" sobre sus hombros. Es una alusión alegórica a la Compañía de Jesús o al propio "Capitán Ignacio", pues según su Bula de Canonización "Dios dio a su Iglesia con singular providencia en estos tiempos, para que como Atlante sustente el mundo con los ombros de su doctrina y piedad".[131] Por ello, lo acompañan las cuatro partes del mundo; una iconografía con riquísimas variantes que fue difundida desde 1622 para festejar la canonización de san Ignacio y san Francisco Xavier, y mostrar la injerencia misionera planetaria de los jesuitas.[132] En este caso particular, el Inca con tocado de plumas, carcaj y ave emblemática personifica al continente americano.

Para Kircher –y el lienzo virreinal comulga y exalta su pensamiento integrista– la Compañía de Jesús era una orden religiosa que buscaba un conocimiento omnicomprensivo y universal en el que confluían todos los saberes herméticos de la humanidad. Ello abarcaba a los caldeos, árabes, persas, chinos, japoneses, egipcios, hindús, africanos y americanos, entre otros. Influido por los pensadores neoplatónicos del Renacimiento Italiano, Kircher creía que para leer los jeroglíficos egipcios se requería de la asistencia del Espíritu Santo.[133] Las enseñanzas de Zoroastro y Pitágoras eran sabiduría divina. La cábala hebrea –es decir, la ciencia sagrada de los nombres divinos de Dios– correspondía al mundo invisible de los arquetipos de Platón y a las jerarquías celestes de Dionisio el Areópago. El *Arte de la Memoria* del franciscano Raimundo Lulio era una tecnología espiritual que antecedía y servía de base para los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola.



40

Los atuendos culturalmente diferenciados de los altos funcionarios políticos en la pintura, evocan una obra publicada en Roma, en 1711, por Filippo Bonanni S.J., un discípulo de Kircher: el *Catalogo degli Ordini Equestri e Militari*, expuesto en imágenes. Aquí se describen a las "milicias sagradas" del nuevo orden mundial al servicio de la Iglesia Universal. En el lienzo anónimo estas parecen estar monitoreadas por los jesuitas, pues los líderes orientales están congregados a sus pies. Entre ellos figuran miembros de la Orden de la Luna del Imperio Turco, de la Orden Ecuestre de la Florida Tecutli y de la Orden de los Orejones del Perú (figs. 41 y 42). La reseña sobre estos últimos menciona un dato histórico que resulta ser más imaginario que real. Asevera que miembros de la aristocracia española ingresaron a la orden nobiliaria de los inca y que su divisa emblemática era una hoja de coca en oro, pendiente de la oreja (fig. 40).[134] No es, sin embargo, la improbable veracidad del relato lo que aquí importa, sino la audacia de su imaginario intercontinental que propone y da por hecho mecanismos transgresores de mediación cultural y globalización.

Después de todo, las obras de Kircher y Bonnani aplican a las religiones antiguas y a las órdenes ecuestres y militares el mismo principio universalista que da nacimiento a las congregaciones multiétnicas virreinales de San Pablo. Para ellos, las verdades transcendentales del Evangelio no estaban reñidas con la diversidad cultural. Al contrario, cada tradición cultural debía ser incorporada al "planeta católico" visibilizando su voz y rostro

41



Eques Ordinis Tecuitlorum in Florida



Eques dictus Auricularis in Peruuia



Ordo Lunę in Imperio turcico

42

Página 172:

◀ Fig. 35. Detalle. Mateo Ricci y Adam Schall. Alegoría de la Compañía de Jesús y su labor misional en los cuatro continentes. Anónimo. Óleo sobre lienzo, S. XVIII. Portería.

◀ Fig. 36. El P. Adam Schall (izq.) y el P. Mateo Ricci (der.) sosteniendo el mapa de China. De Johannem Janssonium van Waesberge. Publicado por Athanasius Kircher. *China Monumentis: qua sacris qua profanis, Nec nom variis Naturae & Artis spectaculis...* Grabado, 1667. Amsterdam.

Página 173:

◀ Fig. 37. Visión celestial del mapa misionero en el Oriente de san Francisco Javier. Anónimo. Óleo sobre lienzo, S. XVII.

◀ Fig. 38. San Francisco Javier contempla el mapa del territorio oriental por evangelizar. Grabado de Cornelis Bloemaert II para la obra *Dell'historia della Compagnia di Giesu. L'Asia* de Daniello Bartoli S.J. Grabado, Roma, 1667.

Página 174:

◀ Fig. 39. San Juan de Brito como pandaram–swami. Alegoría de la Compañía de Jesús y su labor misional en los cuatro continentes. Detalle: Anónimo. Óleo sobre lienzo, S. XVIII. Portería.

◀ Fig. 40. Emblema nobiliario del orejón Inca según Bonanni: una hoja de coca de oro. Grabado de Giogio Placco en: Filippo Bonanni S.J. *Catalogo degli ordini equestri e militari, esposto in iagini, e con breve racconto*. Grabado, 1711. Roma.

Página 175:

◀ Fig. 41. Orden de la Luna del imperio turco, un orejón inca de la Orden nobiliaria del Perú y un noble indígena Tecutli de la Orden Ecuestre de la Florida. Detalle: Alegoría de la Compañía de Jesús y su labor misional en los cuatro continentes. Óleo sobre lienzo, S. XVIII. Portería.

◀ Figs. 42. De izquierda a derecha: Miembro de la Orden Ecuestre de Florida Tecutli, miembro de la Orden de los Orejones del Perú, y miembro de la Orden de la Luna del imperio turco. De Giogio Placco. Publicado por Filippo Bonanni S.J. *Catalogo degli ordini equestri e militari, esposto in iagini, e con breve racconto*. Grabado, 1711. Roma.

propio. Hegemonizarlas arbitrariamente bajo un modelo cultural único, equivalía a negar aquella sentencia irrefutable de san Ambrosio: "Todo lo que es verdad, por quien fuere que haya sido dicho, es del Espíritu Santo". En todo caso, cuando el Colegio Real de San Martín organizó las fiestas de canonización a san Francisco Javier el 12 de junio de 1620, desfilaron para él seis cuadrillas vestidas con los trajes de las "diversas naciones": eran los "indios, chinos, japoneses, etíopes que venían como a conocer la merced que nuestro Señor les había hecho por medio del santo". Entre los fieles se repartieron tarjetas con composiciones literarias escritas en latín, español, hebreo, griego, italiano, portugués y vizcaíno.[135] La Verdad última –transcendente por Naturaleza– llegaba como un "don de lenguas". Quizás por ello el jesuita Martín de Roa argumentó que la "confusión de lenguas" en la Torre de Babel era uno de los tormentos del Infierno. Cada morador del abismo estaba condenado a hablar en su propia lengua "como en casa de eterna confusión".[136] Para los "condenados" se había roto el "universo común del discurso". Los misioneros jesuitas americanos daban a entender lo contrario: con la Encarnación del Verbo Divino se había restaurado la transparencia original del lenguaje de Adán y Eva. Era como si las lenguas de la humanidad hubiesen recuperado su dimensión metafísica y sirviesen de instrumentos de conocimiento espiritual. Así, sobre la puerta del baptisterio de la iglesia de Andahuaylillas, a las afueras del Cusco, los jesuitas escribieran en cinco lenguas distintas –latín, español, quechua, aymara y puquina– las mismas palabras de alabanza a Dios Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Más radical fue Antonio Ruiz de Montoya, el apóstol peruano en el Paraguay. Aseveró que la estructura misma de la lengua guaraní estaba basada en una teología negativa o apofática. Como el Ser Supremo trascendía toda posible definición o formulación humana, en el guaraní no existía ningún vocablo que nombrara al "Dios sin nombre", pues no había "nombre criado, ni criable que lo explicara".[137] En una palabra, los guaraníes eran "cristianos anteriores a Jesús Cristo"; en su lenguaje estaban las huellas metafísicas de una teología negativa inherente a una espiritualidad mística preexistente a la llegada no sólo de los misioneros del Paraguay, sino del "descubrimiento" del Nuevo Mundo.

Espiritualidad apocalíptica en el Salomón de las Indias

En 1639 se publicó en Lima el sermón que fue predicado el 30 de julio de 1638 al inaugurarse el tercer templo definitivo de San Pablo. Su orador, el doctor Bartolomé de Benavides y de la Cerda era catedrático de teología en San Marcos y arcediano de la Catedral. La autorización para su impresión la dio el cronista criollo fray Antonio de la Calancha, prior del Convento de San Agustín de Lima. Aquel fastuoso día, esta pieza de oratoria sagrada debió calar hondo. Para su censor la palabra incendiada en vivo había perdido parte de su espíritu vital al pasar a la letra escrita: "Fui uno de los oyentes de este sermón", recordaba Calancha. Había sido "el más [h]abil, el más atento y codicioso" oyente del predicador. Pero, "yo le acabo de leer, y aunque veo el mismo cuerpo, quien no lo oyó predicar le verá con alma: siento solo no verle con el mismo espíritu, y alma con que entonces le gozamos". Debió ser impactante para Calancha –tan aficionado al pensamiento profético medieval del abad calabrés Joaquín de Fiore (m. 1202)– escuchar a Bartolomé de Benavides iniciar su sermón citando el libro del Apocalipsis. San Juan Evangelista había visto bajar del Cielo a la Jerusalén Celestial; una figura que escondía "los secretos futuros de la Iglesia". En el centro de la Ciudad de Dios estaba el Cordero Divino Jesús que brillaba como un sol en el firmamento. Venía rodeado de ángeles y espíritus divinos. Para el predicador esta era una "figura expresa" del nuevo templo recién inaugurado en Lima, "cabeza deste Occidente", donde Dios instalaba ahora su Trono. San Juan Evangelista había dicho: "Yo Juan, vi la Com-

pañía de Jesús, que milita en la tierra, y que triunfa en el cielo, la que escogió Dios para tabernáculo de su nombre".[138] Se trataba de una re–lectura, en clave jesuítica, de la visión del Evangelista.

El nuevo templo de Lima era la "escala de los cielos", la "oficina de santos", la "escuela de letras", el "seminario de virtudes", el "trono de Dios sacramentado", el "puerto de almas perdidas en el golfo del mundo" y el "relicario" donde yacían los apóstoles jesuitas que, al igual que san Pedro y san Pablo en Roma, habían traído la luz, doctrina, letras y piedad a los reinos del Perú: "los venerables Padres, los Portillos, Paces, Parces, Ávilas, Añascos, Sebastianes, MartÍnez, Menachos, y otros sin número".[139] Este nuevo templo era "gloria de la Iglesia, lustre del pueblo Christiano, tierra de promisión, la escogida de Dios, madre de Martyres; porque pares los hijos con un quarto voto de obediencia al Pontífice [y están] ofrecidos al martirio".[140] Bajo la égida del glorioso patriarca san Ignacio se convocaban ahora a hombres y ángeles para que fuesen los "ciudadanos" fundadores de una "santa ciudad nueva" –la Jerusalén Celestial–; una "ciudad terrena [constituida] de varones fuertes" que habían triunfado sobre el mundo, la carne y el demonio. Insignes intérpretes del Apocalipsis –entre ellos Cornelio, Ribera, Gaspar Sánchez y Luis del Alcázar– habían señalado la dimensión escatológica que recaía sobre la Compañía de Jesús. Los jesuitas vivían en "vísperas de la gloria" pues Dios los había convocado "para renovar el mundo al tiempo quando él más necesitaba de tan sagrado reparo". Ellos eran los "ángeles veloces" y "ministros hechos de fuego" mencionados en las Sagradas Escrituras. Tenían la fiereza del león, la mirada del hombre, el ingenio del águila y la capacidad de trabajo del buey; ellos eran los cuatro animales misteriosos que el profeta Ezequiel vio tirando de un carro triunfal que no era otro que la Iglesia de Cristo (fig. 43).[141] Los jesuitas eran las ruedas de la Iglesia militante y triunfante: militante porque formaban parte de los ejércitos de Dios en la tierra, triunfante porque vivían en contemplación de Dios o en "esferas superiores, con vida celestial abstracta y separada [...] de todo deseo mundano". Esta era una "sagrada Compañía de hombres que parecen Ángeles o de Ángeles que parecen hombres".[142] Con sus Ejercicios espirituales Carlos Borromeo había logrado la santidad y en visiones sobrenaturales Dios le había confirmado a santa Teresa de Jesús la función restauradora que ellos tenían para una iglesia casi en ruinas.[143] Con la espiritualidad jesuítica, la Nueva Jerusalén no envejecería: "Admirose san Juan del nuevo, y nunca visto milagro, que baxando esta ciudad del cielo a la tierra, y plantada en medio del mundo, entre los hombres, se esté tan santa, tan limpia, y tan nueva, esso es santa sin resabio de tierra, que ni el terreno infiltrado, ni el ayre malsano, ni las injurias del tiempo [...] desfloren, ni menoscaben, su flor y su frescura, que no empañen su blancura".[144] La nueva ciudad era laica y estaba compuesta de hombres y mujeres espirituales que, bajo la tutela de los jesuitas, no se contaminaría con las perdiciones del mundo.

Por todo ello, San Pablo de Lima era el templo del "verdadero Salomón" –es decir, de san Ignacio de Loyola– lleno de la "Mayor Gloria" de Dios. En el Antiguo Testamento, el rey predicador Salomón había construido "el Templo primero que Dios tuvo en el mundo". En el templo bíblico de Salomón el alimento sagrado era el maná del Cielo; una mera prefiguración



▲ Fig. 43. El carro de querubines tetramórficos (angélicos, leoninos, bovinos, aquilinos) visto por Ezequiel. En: *In Ezechielem explanationes et apparatis* [...] de Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando. Roma, 1595.



▲ Fig. 44. Retablo de Nuestra Señora de Loreto. Madera tallada y policromada. S. XVII.

del sacramento de la Eucaristía. Esta era servida en el verdadero templo de Salomón donde "en las veinte y quatro horas del dia, que el Sol haze su curso en todo el orbe, no ay parte del, ni ay hora, donde no se celebre Missa en altares de la Compañía".[145] "Mas monarquía haze a Dios Ignacio que todo el Orbe de la tierra", concluía el predicador.[146] Con los jesuitas de por medio, la Jerusalén Celestial "siempre [estaría] descendiendo, siempre [...] baxando de esos cielos" pues su reforma de la Iglesia era la antesala al Final de los Tiempos.

De este sermón inaugural se pueden rastrear tres vertientes distintas del pensamiento profético de la Compañía de Jesús. 1. La iglesia como templo salomónico 2. San Ignacio y los jesuitas como ángeles apocalípticos y 3. Los *Ejercicios Espirituales* como una tecnología espiritual laica que formaría a los nuevos ciudadanos de la Jerusalén Celestial.

La arquitectura teóloga salomónica

La referencia al Templo de Salomón no era nueva para los jesuitas. Dos destacados miembros de la Compañía de Jesús –Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando– fueron quienes bajo el patrocinio de Felipe II redactaron uno de los monumentos de exégesis bíblica más polémicos y mistificados de la temprana contrarreforma española: *In Ezequielem explanationes*; un intento por reconstruir la forma original histórica del Templo de Salomón. Apoyados en las visiones del templo perfecto descrito por el profeta Ezequiel, interpretaron la arquitectura misma del monasterio mausoleo de El Escorial en Madrid como su reconstrucción escatológica.[147] La lectura simbólica de esta octava maravilla, redactada entre 1596 y 1606, fue una glosa habsbúrgico–jesuítica realizada *a posteriori* y no antes de la construcción física del monasterio (1563 y 1584).[148] El predicador inaugural de San Pablo de Lima definitivamente estaba familiarizado con mucha de esta simbología aunque no fue la única vez que se equiparó a la nueva iglesia de San Pablo con el Templo de Salomón.

En 1638, en la *Carta que un amigo escribe a otro* –una Relación versificada de las fiestas inaugurales del templo– se explica el motivo de esta comparación. Era por la "bizarría" ornamental de sus paredes y catorce retablos que el templo era popularmente conocido

como el “Salomón de las Indias”.[149] Después de todo, “assi como lo era que el templo de Salomón estuviesse cubierto de oro por todas las partes interiores de él, assi lo es con muchas ventajas el ver los domingos hecha toda aquella cassa un puro oro, no solamente de dentro sino también de fuera”, vía la espiritualidad renovadora de sus congregaciones multiétnicas.[150] Por las anuas de 1681-1684 queda en claro que los retablos dorados del templo iban en aumento pues: “aunque hemos dicho algo en la noticia de los retablos nuevos dorados, a los cuales se añade otro que se doró de nuevo y otros tres también nuevos, con que se va ilustrando más y más nuestro insigne templo”.[151]

No es fácil imaginar el resplandor y riqueza ornamental que tuvo la iglesia de San Pablo antes de las guerras de la Independencia. El templo fue literalmente desmantelado por el ejército realista y patriota. Según los informes de Juan del Carmen Mieses parte del despojo –no sólo de la Compañía sino de las iglesias de San Francisco, San Agustín, Nuestra Señora de las Mercedes y la Catedral– ocurrieron en febrero de 1823 cuando deschaparon los altares de plata y tomaron sus andas, atriles, joyas, vasos sagrados, custodias y relicarios para sufragar gastos militares.[152] El oro, plata y piedras preciosas dentro de la iglesia tenían un significado litúrgico alusivo a la riqueza celestial de la Jerusalén Celestial.[153] Parte de su simbolismo aurífero sobrevive en el culto jesuita a la casa milagrosa de Nazaret, donde vivió María, la Virgen (figs. 44 y 45). Según la leyenda piadosa, hacia 1291 la Casa de la Virgen fue trasladada por ángeles a Loreto, en Italia. Posteriormente se convirtió en un lugar santo de peregrinaciones. Para 1554, el santuario pasó en custodia a los jesuitas y ellos propagaron el culto loretano en sus misiones americanas.[154] El Seminario Real de San Martín construyó una de las capillas más ricas a la Virgen de Loreto. Estaba “labrada en las mismas mensuras, y proporciones, que la original en Loreto de Italia”. Y toda ella, más que un “Camarín del Cielo” era una “Vía Láctea” para la Virgen, pues el retablo, tabernáculo, altar, frontales, cartelas, jarras, faroles, alhajas, paredes y techo –este último decorado con más de trescientas estrellas– estaba todo íntegramente labrado o cubierto de plata .[155]

Algunos historiadores le han atribuido al “maestro ensamblador” Diego de Aguirre (m. 1718), el haber introducido la columna salomónica en la retablística limeña. Para 1675 Aguirre le habría propuesto a don Juan de Amoguera y Ramirez, arzobispo de Lima, el dibujo del nuevo altar mayor de la catedral de Lima basado en el “baldaquino” con columnas salomónicas que Bernini construyó para San Pedro de Roma.[156] Pero en la década de 1660, los jesuitas ya están usándolas para las fachadas y retablos en sus iglesias de Lima (1662), Trujillo (1663) y Cusco (1664).[157] Incluso en 1667 en la Villa Imperial de Potosí, los jesuitas contrataron al maestro Clemente Obregón para solicitarle un retablo basado en la mencionada obra de Villalpando: “el sagrario ha de ser en la forma y según está en una estampa que está por principio de un libro grande tomo III de la descripción del Templo de Salomón por el P. Juan Baptista Villalpando”.[158] En realidad, la “columna salomónica ” era una invención barroca nacida de una “arquitectura teóloga” contrarreformista.[159] Lo decía el agustino criollo Ramos Gavilán en su *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Lima, 1621) cuando interpretó el significado simbólico de las “columnas de metal” con capiteles cubiertos por redes y azucenas en el Templo de Salomón. Se trataba de un “jeroglífico” de la Iglesia: eran las columnas de la fe contra la herejía y las azucenas aludían a las vírgenes dentro de su casa de retiro.[160] Además, el barroco salomónico promovía una “cristianización” –adaptación– de la arquitectura clásica (toscana, dórica, jónica, corintia, entre otras) a una “arqueología moralizada” bíblica promovida por la Compañía de Jesús.[161] El resultado fue la mezcla y alternancia casi caprichosa de “estilos” arquitectónicos con columnas híbridas que incluían grutescos ornamentales, atlantes, cariátides y otros elementos salidos de la mitología clásica.[162]



▲ Fig. 45. La Virgen de Loreto, desde su casa celestial, proyecta las más de mil doscientas imágenes marianas repartidas dentro del imperio español. Según el jesuita alemán Wilhelm Gumppenberg S.J., todas las representaciones de María tenían la misma potencia milagrosa pues, al igual que los imanes, sin tener un contacto físico directo entre ellas, producían una irradiación en cadena dentro de un campo magnético creado por el intercambio de oraciones y favores divinos. W. Gumppenberg S.J., *Marianischer* Atlas. Münich, Jacklin, 1658. Fina atención Luisa Elena Alcalá.

Páginas 180-181:

▶ Figs. 46a, b, c. Retablo de San Francisco Javier y detalles. Madera tallada y policromada. 1695.

Página 182:

▶ Fig. 47. San Francisco Javier, Príncipe del Mar, por Pedro de Villafranca. Publicado por Lorenzo Ortiz S.J. *El príncipe del mar San Francisco Xavier de la Compañía de Jesus, Apostol de el oriente, y patrón de sus navegaciones.* Grabado, 1682. Cádiz. Parte superior del retablo de San Francisco Javier con los caballos marinos, custodiado por ángeles.

▶ Fig. 48. Tritón ornamental del retablo en la parte alta.



46a



46b







47


48

Este fue el caso del "nuevo tabernáculo" dedicado a san Francisco Javier. Debió reemplazar el retablo de su capilla donde desde 1648 se veneraba la escultura del santo realizada por Martínez Montañez. El 12 de marzo de 1685 –el último día de la novena al santo– san Francisco Javier y a solicitud de los cónsules en la ciudad de los Reyes, fue juramentado como "Patrón de la Armada y del Mar". Para tal ocasión y durante los días de fiesta, los caballeros y señoras de la ciudad adornaron el retablo.[163] Por concierto notarial del 29 de julio de 1695, el ensamblador y dorador Martín de Avendaño se obligó a dorarlo y decorarlo con ángeles, santos, marioletas, serafines, niños y frutas de diversa índole. También debía dorar la capilla y los pilares del arco donde estaban los escudos del señor virrey Conde de la Moncloa; [164] una divisa que abogaría por su patrocinio directo de la capilla. El tratadista jesuita Lorenzo Ortiz le dedicó´ la segunda edición (1688) de su obra *El Príncipe del Mar, San Francisco Javier* (Bruselas, 1682) a don Francisco de Echave y Assu, Corregidor y Justicia Mayor de su Majestad en Lima. Ahí le dice que este Príncipe del Mar o "marinero sagrado", era venerado como protector de los mares desde Filipinas hasta el Perú, aunque "los de el norte, donde nació [el santo], parece que para esto no le conocen". Por ser la Ciudad de los Reyes presa constante de los piratas holandeses e ingleses, en Lima se realizó una solemne ceremonia de juramentación que buscaba librarla de los "hambrientos buitres" o "perniciosa polilla" que "volaba por aquellos mares".[165] El grabado de Pedro de Villafranca fechado en 1682, basado en un diseño de Juan de Valdés Leal, proporciona la clave iconográfica para entender la parte alta del retablo (figs. 46, 47 y 48). San Francisco Javier es figurado como un Neptuno navegando los mares en su carro triunfal. Está tirado por caballos marinos que el santo controla con riendas, hoy perdidas. Cuatro ángeles sobre conchas marinas, lo acompañan y no falta algún tritón convertido en soporte del retablo.[166]

Pese al vocabulario "mitológico" del retablo, las columnas salomónicas están adornadas con sarmientos zigzagueantes que aluden a la vid de oro del templo de Jerusalén. La propia forma serpentina y ascendente de sus columnas churriguerescas evoca a la serpiente de bronce mosaica como advenimiento y "anticipación profética de Cristo". Ya en las iglesias románicas de la Edad Media era frecuente encontrar piñas, rosetas, tréboles, trigo, vides, palmeras, lirios, rosetas y manzanas labradas en sus muros, columnas, sarcófagos, capiteles, dinteles y portadas de piedra.[167] En la iglesia de San Pablo, antes que se inaugurase su tercer templo, los jesuitas tenían la costumbre de adornar los altares del templo con esculturas "naturalistas" manufacturadas en cera. Sobre los altares se colocaban:

> *varios géneros de frutas, pendientes de sus arboles, sin perdonar a la yguera de Adan con sazonados hygos ni a la parra de Noe con los razimos de ubas, ni a las palmas de los hebreos en sus segundas jornadas, ni finalmente a los cipreses y cosas de este modo compuestas de manera que engañaran la vista con la propiedad fingida, si el toque de las manos no deshiciera el engaño [...], pero no se niegue que en todos estos lances los retablos de los altares daban una vistosísima apariencia llena de grandeza en toda aquella fertilidad fingida.*[168]

Estas obras en cera servían para rememorar pasajes del Antiguo Testamento que, por su rico simbolismo vegetal, utilizaban la vid y otros frutos como prefiguraciones claves de la Pasión y del misterio eucarístico. Posteriormente, el *leit motif* de los frutos de la tierra pasará a formar parte de los propios retablos (figs. 49a, b). En el de san Francisco Javier hay ángeles desnudos que colectan flores, montan aves, leones y pavos reales. Por sus columnas salomónicas ascienden enredaderas, con racimos de uvas y grandes calabazas entre diversos tipos de flores, "rosas, jazmines, lirios, azucenas y hojas de acanto".[169] En el retablo del *Cristo de la Contrición* hay higos, manzanas y granadillas. Esta proliferación de frutos no era ajena al


49a


49b

debate propiciado por las *Historias Naturales* escritas por jesuitas como Joseph de Acosta (m. 1600) o Eusebio Nieremberg, amigo cercano este último de Antonio de León Pinelo (m. 1660). En su obra *el Paraíso en el Nuevo Mundo*, redactada hacia 1650, Pinelo asegura que la ubicación original del Edén Perdido era la Amazonía peruana.[170] Su argumentación la sustentaba mostrando la infinita variedad de árboles, flores y frutos autóctonos americanos. Asevera, incluso, que el Árbol del Bien y del Mal mencionado en el Génesis era la granadilla. Esta fruta tenía una flor con "los símbolos de la Pasión de Cristo". El hallazgo no era de Pinelo sino de Nieremberg. En su *Historia Natural* (Amberes, 1635), el ilustre jesuita incluye el dibujo del jesuita Antonio Possevino, donde se muestra la flor de la granadilla con la corona y los tres clavos de Jesucristo (fig. 50).[171] Es decir, la representación de los frutos americanos formaba parte de un lexicón criollo de tenor triunfalista promovido por la Compañía de Jesús y la orden de San Agustín: "Dichosa tierra [americana] –escribía Calancha glosando al P. Joseph de Acosta– donde se ve Cruz en el cielo en cinco estrellas, Cruzes en piedras que crian arroyos, i Cruzes en plantas, que son frutos de arboles, i toda la Pasión de Cristo en una flor ermosa".[172]



67. Grabado tomado de la obra de Nieremberg (Amberes, 1635), el cual muestra la flor de granadilla como portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Este grabado fue reproducido en la obra de León Pinelo pero se perdió.
50

▲ Figs. 49a, b. Tallas en forma de calabazas y uvas ubicadas en las columnas del retablo de San Francisco Javier.

▲ Fig. 50. Representación de la Granadilla con la corona y los tres clavos de Cristo. En, Juan E. Niéremberg, *Historia Natural* (Amberes 1635).

Un error de datación ha sido reproducido por varios investigadores. Vargas Ugarte aseveró que según las Cartas anuas en 1701 se había inaugurado en San Pablo un nuevo retablo "de realzada labor a lo moderno", dedicado a san Ignacio de Loyola.[173] Confundió la noticia. Esta no era para Lima sino para el Colegio de Arequipa.[174] En los Libros de Cuentas de San Pedro y de la botica se menciona que el retablo fue inaugurado el 31 de Julio 1754, gracias a las gestiones de Balthasar de Moncada, quien fuera rector del Colegio de San Pablo.[175] Estilísticamente se trataba de una arquitectura retablística totalmente ajena a la limeña.[176] Ya para estas fechas, la complejidad y saturación de la ornamentación barroca empezaba a ser tildada peyorativamente de "gótica" u oscurantista y algunos teóricos buscaron retornar a la primera monumentalidad clasicista del barroco romano. En vez de mármol se utilizó aquí el tallado en caoba negra (fig. 51). Su diseño se asemeja al retablo dedicado de 1687 a san Luis Gonzaga en el Gesù de Roma. Su traza fue publicada por su autor, el jesuita Andrés Pozzo (1642-1709), en la figura 63 de su *Prospetiva de Pittori e Architetti* (Roma, 1700) (fig. 52). En la variante limeña, san Ignacio tiene un único nicho central en concha y arco festonado. La escultura de san Ignacio (1907), tallada por José Alsina Subirá está flanqueada a cada lado por dos columnas salomónicas que culminan en capiteles corintios. Entre las columnas y el nicho cuelgan catorce pequeños cuadros con retratos de los Apóstoles, Jesús y la Virgen. A diferencia del modelo planteado por Pozzo, sus columnas están ornamentadas con grandes hojas y flores







52



53



54

imitando el fuste salomónico con ramajes recomendado por el monje cisterciense español Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) en su *Arquitectura Civil* [...] *en el templo de Ierusalen* [...] (1678). Para diseñar esta columna, Caramuel se inspiró en un árbol gigantesco de las Indias reproducido en una xilografía publicada por el geógrafo italiano y escritor de viajes Giovanni Battista Ramusio (figs. 53 y 54).[177] Así, cambiaban las tendencias estilísticas "barrocas", pero perduraban las referencias a una arquitectura "salomónica" que con "guiños de ojo" reivindicaba la nueva cultura criolla o nativa americana.

◀ Fig. 51. Retablo de San Ignacio de Loyola. Madera tallada. 1754.

◀ Fig. 52. Diseño de Andrés Pozzo publicado en Roma en 1700.

◀ Fig. 53. Fuste salomónico con hojas y ramajes. Grabado calcográfico. En: Juan Caramuel, *Arquitectura civil, y oblicua* [...] Vegeven, Emprenta Obispal por Camilo Corrado, 1678.

◀ Fig. 54. Árbol gigante de Indias. Grabado calcográfico. En: Juan Caramuel, *Arquitectura civil, y oblicua* [...] Vegeven, Emprenta Obispal por Camilo Corrado, 1678.



55



56

San Ignacio y los ángeles del Apocalipsis

En el sermón inaugural de San Pablo, el predicador exalta a san Ignacio como el nuevo Salomón con “mejores serafines de oro” y más sabios querubines de amor divino. Describe a los jesuitas como “ángeles veloces” o “ministros hechos de fuego”. No eran éstas meras figuras metafóricas. El Concilio de Tatra (Terraconense, en España) celebrado en 1602 se refiere a san Ignacio como el “Espíritu de salud, que parió la Iglesia en tiempo de Lutero, que como una Hydra infernal salió del pozo del Abismo”. Comparaba a Ignacio con aquel Ángel del Apocalipsis, que tenia piernas semejantes a columnas. Parado con un pie sobre las aguas y otro sobre la tierra, Ignacio enviaba a sus predicadores angélicos a través de los mares y la tierra (fig. 55).[178] En su nombre –según el Concilio– estaba cifrada su vocación predestinada. Ignacio significaba *Ignem Iacio,* el que arroja fuego. “Y asi quando repartía a sus hijos a diversas misiones por todo el mundo, les despedía con estas palabras: “Id, y encendedlo todo, y abrasaldo en fuego divino”.[179] Un grabado guaraní muestra al Espíritu Santo conflagrando al mundo con lenguas de fuego mientras san Ignacio y san Francisco Javier lo iluminan con antorchas encendidas (fig. 56). Según el jesuita Rafael de Bonafé, la misión sanadora de Ignacio y de su Compañía era comparable a la del arcángel san Rafael –la Medicina de Dios– uno de los siete ángeles del Apocalipsis, que arrojó brazas de fuego a la Ciudad de Jerusalén para purificarla del pecado y purgarla de las herejías que se habían introducido en el mundo.[180] Otro jesuita, el murciano Andrés Serrano, compara a los jesuitas con “carbones encendidos” y “lámparas ardientes”,

porque al igual que los querubines movían las ruedas del carro de Ezequiel.[181] El sermón inaugural a la iglesia también identifica a los jesuitas como el Tetramorfos bíblico que aparecerá en la base del retablo de San Francisco de Borja en San Pedro como si ellos fuesen la base, el "fundamento" o las "ruedas" simbólicas del retablo dedicado al santo jesuita (fig. 58).

Un libro de revelaciones conocido como el *Apocalypsis Nova* o Nuevo Apocalipsis sirvió de fuente para el reformismo profético jesuítico. Su autor era el bienaventurado Amadeo "Hispano" o de Portugal, conocido en el siglo como Joannes Menesius de Silva (1431-1482). Se trataba del fundador de una rama reformada de Frailes Menores conocida como los "amadeistas". En 1472 el general de los franciscanos, el penitente cardenal Francesco della Rovere asciende a la silla de San Pedro y toma el nombre de Sixto IV. Poco después, elige a Amadeo como a su confesor personal, teológico y guía en materias espirituales. En agradecimiento por su apoyo permanente, el 18 de junio de 1472 expide la bula *Sacrae Zelus Religionis* en la que le cede a la orden amadeista el monasterio y la iglesia en San Pedro in Montorio en Roma;[182] un lugar santo donde, según tradiciones piadosas, el apóstol san Pedro había sido encarcelado, martirizado y crucificado. En 1460, mientras oraba en aquel lugar en una antigua cripta o gruta santa, Amadeo experimenta ocho raptos consecutivos en los que el arcángel Gabriel le dicta los vaticinios relativos a la creación y caída de los ángeles, la Inmaculada Concepción de María y la llegada inminente de un Pastor Angélico; un pontífice santo, pobre y ermitaño que purificaría la vida religiosa de la iglesia. Se trataba del esperado pastor universal que inauguraría una era de paz y armonía para toda la cristiandad (*renovatio ecclesiae*). Unificaría la Iglesia romana con las orientales y vencería al enemigo islámico. El *Apocalypsis Nova* asociaba este programa de reforma teológica y eclesial, con la difusión del culto a María Inmaculada –cuya "presencia real" estaba en sus imágenes milagrosas– [183] y a los siete ángeles del *Apocalipsis*. Por primera vez en la historia se le habían revelado a Amadeo los nombres secretos de los siete Príncipes del Cielo, cuyo culto –según algunos intérpretes– sustituiría a las siete luces del candelabro de Moisés. Tres de los nombres eran canónicos: Miguel (*¿Quis ud Deus?* o ¿Quién como Dios?), Gabriel (*Fortitudo Dei* o Fortaleza de Dios) y Rafael (*Medicina Dei* o Medicina de Dios); cuatro eran apócrifos: Uriel (*Ignis Dei* o Fuego de Dios), Sealtiel (*Petitio Dei* o Petición de Dios, Jerudiel (*Confesio Dei* o Confesión de Dios) y Barachiel (*Benedictio Dei* o Bendición de Dios). Los nombres angélicos eran, en realidad, la descripción de los oficios divinos desempeñados por estos mensajeros celestiales. Una vez terminado el libro, la obra fue sellada o lacrada pues su apertura estaba condicionada al cumplimiento de las profecías del ángel y a la llegada del Papa Angélico. En el retrato grabado de Amadeo que figura en el *Historiarum Seraphicae Religionis* (Valencia, 1586) de Pedro Rudulfio, se representa a este visionario franciscano en actitud orante con el *Apocalypsis Nova* bajo el brazo. En la portada del libro se lee la inscripción: *Aperietur in Tempore*" (Se abrirá en su momento); (fig. 57).

La obra de Amadeo fue abierta y dada a conocer por vez primera en 1502, durante una misa conmemorativa en San Pietro in Montorio. Se celebraban diez años de la Reconquista de Granada y del Descubrimiento (1492) del Nuevo Mundo.[184] Estos eran dos acontecimientos que ponían en evidencia la misión profética de España y su lugar en la historia sagrada de la Biblia. Dios le había ofrecido a España un Nuevo Mundo o Tierra Prometida por conquistar en recompensa por su lucha inquebrantable contra el Islam en la península ibérica y por haber sido sus monarcas los grandes defensores armados de la fe católica.[185] La ceremonia la realizó el cardenal Bernardino López de Carvajal (1455-1523),un prominente español perteneciente a la curia romana. Desde 1488 se había desempeñado como representante de los Reyes Católicos ante la Santa Sede. Fue él quien colocó –dentro del patio rectangular cerrado del convento– la primera piedra del *Tempietto* o templete diseñado por el gran ar-

◀ Fig. 55. Ángel del Apocalipsis con rostro de sol, cuerpo de nube y piernas como columnas comparado a san Ignacio de Loyola. Basado en un grabado de Juan de Jáuregui. Óleo sobre lienzo. Arequipa, S. XVIII. Colección privada.

◀ Fig. 56. Grabado guaraní.

▼ Fig. 57. Retrato del beato "Amadeo Hispano" con el *Apocalypsis Nova* bajo el brazo. En el *Historiarum Seraphicae Religionis* (Valencia 1586) de Pedro Rudulfio.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 58. Tetramorfo. Detalle del primer cuerpo del retablo de San Francisco Javier, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y dorada.









▲ Fig. 59. Retrato en madera policromada de san Francisco de Borja mostrando su santidad ascética que algunos asociaron con la llegada del vaticinado Pastor Angélico, reformador de la Iglesia. Anónimo. Sevillano, S. XVII.

▶ Fig. 60. Carro triunfal de la Iglesia con el Pontífice romano como emblema de la Fe y san Miguel arcángel venciendo al maligno. Anónimo cusqueño. Siglo XVIII.

quitecto renacentista Donato Bramante (1444-1514). Con ello dejaba constancia para la posteridad que existía una relación profética entre el martirio de san Pedro, los vaticinios y el culto angélico del beato Amadeo, la reforma radical al interior de la iglesia y el Patrocinio Real de los Reyes Católicos. Estos últimos tenían a su cargo San Pietro in Montorio, el santuario del Apóstol San Pedro y la conquista espiritual del Nuevo Mundo.[186] Por todo ello, el culto a los siete ángeles y a la Inmaculada florecieron en Italia y España como parte de una agenda expansionista y como punta de lanza profética de la monarquía hispana.

La iconografía de los siete ángeles se dio a conocer en 1516 cuando el sacerdote siciliano Antonio Ducca (1491-1564) descubrió un antiguo fresco aparecido sobre el muro del presbítero de la iglesia de San Ángel en Palermo. Al enterarse de ello, Carlos V le solicitó a su virrey Héctor Pignatelli en Sicilia para que fundara una Hermandad o Congregación dedicada a su culto e integrada por la nobleza hispana e italiana llamada *Imperatoria.* La imagen del mural se difundió en un grabado de Jerónimo Wierix que fue copiado una y otra vez por los pintores virreinales americanos. (fig. 61). Posteriormente Antonio Ducca logró que en 1527 el pontífice Pío IV le encargara al propio Miguel Ángel el diseño y construcción de un templo cristiano dedicado a este mismo culto. Lo nombró Santa María de los Ángeles y fue levantado sobre las antiguas Termas de Diocleciano donde habían sido ejecutados más de 10 mil mártires cristianos.[187] La iglesia fue inaugurada por Pío IV el 5 de agosto de 1561 en presencia del Colegio de Cardenales y de "toda la curia y Pueblo Romano", dándosele al templo el título distintivo de "Cardenal".[188]

Según Geronymo Mascareñas, un biógrafo de Amadeo, el *Apocalypsis Nova* fue modificado por algunos de su discípulos y corrieron el riesgo de convertir este libro de revelaciones en un documento apócrifo: "después huvo ánimos o tanto de la ignorancia o tanto del Infierno que osando meter la mano en tal escrito ya mudando, ya añadiéndolo todo, fuera causa de que las verdades se ocultassen, y viniessen a tener algunos por apócrifo, lo que, como él [Amadeo] lo escribió, es utilizimo".[189] Algunas versiones del *Apocalypsis Nova* llegadas a nuestros días tienen una segunda parte con los *Sermones Joannis Baptistae* y *sermones Domini*. Es decir, incluyen las supuestas prédicas desconocidas de san Juan Bautista y del propio Jesucristo que habrían formado parte de capítulos desconocidos del Evangelio de san Lucas, el primer retratista de María la Virgen.[190] Pero el problema de fondo no residía exclusivamente en las "interpolaciones" textuales o versiones "adulteradas" del *Apocalypsis Nova*.[191] El concepto mismo de un "Nuevo Apocalipsis" era problemático. Presuponía que el libro canónico de san Juan Evangelista estaba incompleto o, a lo menos, requería de una revelación divina adicional, lo cual era contrario a la fe. Por ello, en 1644 la Inquisición madrileña condenó formalmente el culto a los siete ángeles del *Apocalipsis Nova* y desautorizó la tradición pictórica aprobada en Roma y Palermo.[192] Pero la monarquía hispana hizo caso omiso a esta condena inquisitorial. Más bien, utilizó esta angelología profética como agenda providencialista para el imperio



español de ultramar. Los siete ángeles eran las siete luces del candelabro de Moisés que presidían el Trono Divino de Dios, los ojos vigilantes del Cordero apocalíptico, las siete columnas del Templo de Salomón –una prefiguración hebrea de la Iglesia– y, su culto, equivalía a la columna de fuego que guiaría a los nuevos israelitas, el pueblo elegido de Dios, durante su exilio en el desierto. Cuando falleció el rey Felipe IV en 1665, uno de los emblemas o "jeroglíficos" sacro políticos, diseñados por Pedro de Villafranca y Malagón para sus fiestas luctuosas realizadas en el Convento de la Encarnación de Madrid, mostraba al *Tempietto* de San Pedro en Roma como el símbolo máximo de la presencia hispana en el corazón de la cristiandad.[193] En ese convento, además, se rendía culto a los ángeles amadeistas.

Los jesuitas de la primera hora jugaron un rol fundamental en la difusión del culto angélico de Amadeo.[194] San Ignacio de Loyola visitaba el *Tempietto* en San Pietro in Montorio como lugar de retiro y oración. Su confesor en Roma era un fraile amadeista que allí vivía y lo recibía con regularidad. San Francisco Javier tenía la misma afición por este lugar de peregrinaje. En enero de 1549, le recomendó a Ignacio que los jesuitas celebraran una misa en San Pietro todos los meses del año.[195] Una de las primeras nueve capillas del Gesù en Roma estaba dedicada a los siete ángeles de Amadeo y el lienzo central sobre su altar, pintado por Federico Zucarri, los muestra de hinojos adorando a la Santísima Trinidad.[196] Cuando en Roma se desató la ola iluminista generada por la apertura del *Apocalypsis Nova,* esta golpeó a la Compañía de Jesús. En 1545 Ignacio de Loyola expulsó de la Compañía en Roma al excéntrico y brillante humanista francés Guillaume Postel, uno de los grandes intérpretes de Amadeo y del *Apocalipsis Nova*. Y cuando en 1564 Postel le solicitó a Laines que lo readmitiera en la orden, no accedió.[197] Más delicado aún fue lo ocurrido en el Colegio jesuita de Gandía. En 1549 Ignacio tuvo que enviar una instrucción específica advirtiendo contra la corriente profético iluminista surgida de los escritos de "Amadeo". Bajo el influjo del franciscano Juan de Texeda dos eminentes jesuitas, Andrés de Oviedo (m. 1580), nada menos que el primer rector del Colegio de Gandía y el francés Francisco Onfroy (m. 1550), solicitaron un permiso especial para retirarse a una ermita de oración por siete años. Con ello creían que fortalecerían el espíritu contemplativo en la Compañía de Jesús. Movidos por las visiones proféticas de Texeda incluso quedaron persuadidos que san Francisco de Borja era el vaticinado *pastor angelicus* (figs. 59 y 60).[198] En 1550 –un manuscrito anónimo atribuido a Oviedo y dirigido al Duque de Gandia, es decir, a Francisco de Borja–, utilizó el marco profético de Joaquín de Fiore y de Ubertino de Casale, para programar el "renacimiento del mundo" bajo la tutela espiritual de los jesuitas. En este manifiesto profético, a cada persona de la Trinidad le correspondía una Edad de la Humanidad: a Dios Padre le pertenecía el Antiguo Testamento dominado por los casados. La segundad Edad era del Hijo, asociado con el Nuevo Testamento y le pertenecía a los clérigos. La Tercera y Última Edad de la humanidad –la del Espíritu Santo– le correspondía a los laicos. Aseguraba que los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio eran un método de oración mental diseñado para "todos [los] estados de cristianos,



61

▲ Fig. 61. Los siete ángeles de Palermo en un grabado de Jerónimo Wierix. Nótese las tachaduras de los nombres angélicos apócrifos en las aureolas de cuatro de los Príncipes del Cielo.



62

▶ Fig. 62. Bartolomé Román. *Arcángel san Sealtiel*.

▶ Fig. 63. Bartolomé Román. *Arcángel san Jerudiel*.

▶ Fig. 64. Bartolomé Román. *Arcángel san Baraquiel*.

moros, gentiles, mujeres, seglares y niños" y que con este instrumento todos se convertirían en "cristianos verdaderos" y detonarían la esperada *renovatio mundi.* En esta nueva era no debían esperarse grandes milagros exteriores del Cielo. En el reinado del Espíritu Santo la transformación milagrosa sería interior y permitiría el rejuvenecimiento del orbe católico gracias a la acción misionera y evangelizadora de los jesuitas en América.[199]

A la luz de esto, no sorprende que a inicios del siglo XVII llegara a la iglesia de San Pablo de Lima una serie pictórica de los siete ángeles del *Apocalypsis Nova* pintada por el artista madrileño Bartolomé Román (1596-1659), discípulo de Vicente Carducho (figs. 62, 63 y 64). Ya había pintado para entonces dos series anteriores casi idénticas para las Descalzas Reales de Madrid y el convento agustino de la Encarnación; casas reales donde ingresaban a la clausura las infantas de España. El ángel Barachiel en las Descalzas está fechado en 1604, lo que permite comprobar la antigüedad de esa serie.[200] Román representa a los ángeles individualizados y de cuerpo entero. Son claramente identificables por sus nombres y emblemas propios; los mismos que figuran en el ya mencionado grabado de Wierix. A diferencia de sus versiones peninsulares, en la serie de san Pedro de Lima el ángel Uriel ha sido sustituido por el Ángel de la Guarda, salvo que dicho cuadro esté perdido. Por fotografías antiguas se presume que estos cuadros se encontraban a la entrada del templo, al igual que en las Descalzas Reales de Madrid. Hoy están en los muros laterales y al frente del altar mayor. Dentro de la iglesia, los ángeles no tenían un valor meramente decorativo. Correspondían a la espiritualidad apocalíptica relacionada con las misiones jesuíticas en



63



64

el Paraguay y al nacimiento de la nueva espiritualidad laica vaticinada por el profesismo reformista jesuítico. Era en esta tarea que los "obreros de Dios" ponían a prueba la naturaleza de su "ministerio de fuego" .

Cuando Antonio Ruiz de Montoya –el gran apóstol peruano en el Paraguay– ingresó al Seminario de San Martín en 1605, el P. Gonzalo Suárez S.J. le dio una celda en el Colegio de San Pablo para que practicara los *Ejercicios Espirituales*. Al quinto día –tras una larga sequedad de alma– fue sorprendido por una visión: vio cómo los misioneros jesuitas del Paraguay llegaban a esta tierra de gentiles como ángeles resplandecientes ataviados de blanco, no de negro. Fueron atacados por demonios en forma humana que pretendían evitar la conversión de los naturales. Pero estas batallas escatológicas ya las habían visto pintadas en las escenas previas al Juicio Final.[201] Por ello, cuando Ruiz de Montoya ingresaba a las iglesias del Paraguay para catequizar indios, antes de predicar se encomendaba a cada uno de los Siete Príncipes del Cielo. En una carta suya, fechada en 1627 al P. Nicolás Durán, su provincial, le narra cómo tras dos intentos fallidos de "conquistar" la provincia de Tayaoba, decide sobreponerse a las "dificultades insuperables" del siguiente modo: "Recogime a hazer siete semanas de exercicios, con siete horas de Oración cada día, a los siete Arcángeles, a quienes he dedicado esta Reducción, en agradecimiento de los favores, que por su intercessión he recibido en mis caminos, que han sido muy singulares". Y, "acabado mis exercicios, me puse en camino para esta Reducción del Tayaoba, con ánimo de pelear hasta morir o vencer. Llegué a este pueblo en la octava de Nuestro santo Padre Ignacio [...]. Buen trecho antes de llegar, hize desdoblar



la imagen de los siete Arcángeles, que llevaba rollada". Es decir, Ruiz de Montoya irrumpió en un pueblo indígena del Paraguay bajo el estandarte pintado de los siete Capitanes del Cielo para que desde la distancia su pequeño ejército de misioneros y predicadores jesuitas pudiese ser percibido por los nativos como una milicia de soldados terrestres que formaba parte de las huestes angélicas en el Cielo.[202] Este culto angélico, sin embargo, no sirvió exclusivamente como arma de guerra santa para la conversión de los naturales. Fue también la llave de ingreso a una nueva forma de religiosidad laica que aspiraba a la perfección e impecabilidad espiritual de los "nuevos ciudadanos" de la Jerusalén Celestial, por citar el sermón inaugural que se dio en la iglesia de San Pablo de Lima.

Los Ejercicios Espirituales y el arte laico de la santidad

Entre 1522 y 1523, san Ignacio de Loyola empieza a escribir sus *Ejercicios Espirituales* en Manresa cuando aún no era jesuita y había dejado de ser un soldado al servicio del virrey de Navarra. En un inicio su escrito fue objeto de sospechas inquisitoriales pero en 1548, tras hacerlo examinar el pontífice Paulo III aprobó en su Breve *Pastoralis officii*, exhortando con entusiasmo "a todos y a cada uno de los fieles cristianos de ambos sexos, constituidos en cualquier estado, a que usen de tan piadosos [...] Ejercicios, y a que se instruyan devotamente en ello".[203] El teólogo dominico Melchor Cano (m. 1560), sucesor de Francisco de Vitoria en la cátedra de teología en Salamanca, no estuvo de acuerdo y acusó a Ignacio de "alumbrado".[204] En su *Censura y Parecer contra el Instituto de los padres jesuitas,* Cano aseveró que los *Ejercicios Espirituales* formaban parte de una corriente espiritual heterodoxa asociada directamente con los *alumbrados* o *dexados;* doctrinas ya condenadas por la Inquisición de Toledo en 1525. Deploraba, además, que sin hacer distingos entre religiosos y laicos se pusiera al alcance de todos ejercicios de oración, meditación y contemplación que no tomaban en consideración la constitución psicológica de cada ejercitante ni los desórdenes sociales que podían salir de una corriente iluminista al interior de la Iglesia.[205] No estaba solo en su susceptibilidad religiosa. Los *Seis tratados muy devotos y útiles para cualquier fiel cristiano* (Valencia, 149) escritos por san Francisco de Borja terminaron en el *Catálogo de libros prohibidos* publicado en Valladolid en 1559.[206] Por el título de esta obra, quedaba claro que Borja colocaba la espiritualidad laica al centro de la religiosidad reformista de su orden. Conforme se agudizaron las críticas y ataques, también se sumaron los aliados y abiertos defensores. Entre ellos estaban los célebres maestros de espiritualidad laica como fray Luis de Granada, fray Juan de Ávila y fray Juan de la Peña, entre otros.

Al inicio, la Compañía de Jesús no era una agrupación monolítica y uniforme. Sus integrantes oscilaban entre el profetismo reformista del Renacimiento Italiano y la teología dogmática de la Contrarreforma. Unos favorecían el individualismo profético y buscaban contenidos espirituales en aquellas zonas fronterizas de la teología mística donde se validaba la experiencia interior de Dios. El propio Loyola había apostado por estas experiencias visionarias cuando en su *Autobiografía* (No. 29) aseveraba que ellas "le dieron tanta confirmación siempre en la fe, que muchas veces ha pensado consigo: Si no hubiese Escritura que nos enseñase estas cosas de la fe, él se determinaría a morir por ellas, solamente por lo que ha visto".[207] Otra fracción de la Compañía se concentraba en su vocación misionera basada en la teología dogmática trentina.[208] Cuando Francisco de Borja fue nombrado tercer Prepósito de la Compañía de Jesús (1565-1572) resurgió entre los jesuitas españoles y los del Perú el profetismo reformador potencialmente heterodoxo y cismático que había sido sofocado por san Ignacio en Italia. Por su mesianismo político y religioso en un sonado caso inquisitorial limeño de 1578, se vieron implicados destacados jesuitas como Luis López Ballesteros y

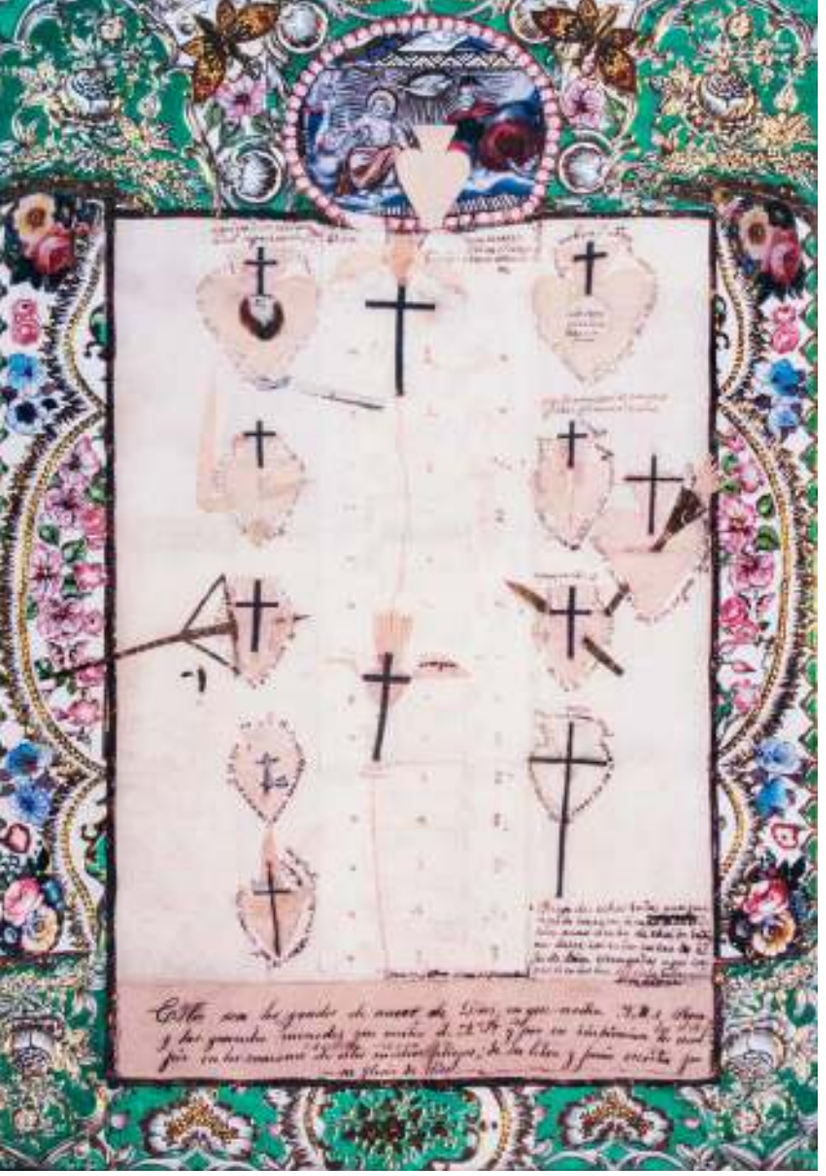

66


67

◀ Fig. 65. *San Ignacio de Loyola en el carro de fuego de Yahvé, con santa Rosa de Lima y santa Mariana de Jesús, la azucena de Quito*, como flores de santidad de la Compañía de Jesús. Anónimo. Colegio de San Calixto. La Paz, Bolivia, S. XVIII.

▲ Fig. 66. *Santa Rosa de Lima leyendo*. Anónimo limeño, siglo XVIII. Iglesia de San Pedro.

▲ Fig. 67. *Mariana de Jesús en oración*, vestida de negro emulando a los jesuitas. Anónimo limeño, siglo XVIII.



▲ Fig. 68. Escala espiritual de quince grados. Manuscrito hológrafo de santa Rosa de Lima. Monasterio de Santa Rosa, Lima. Circa, 1614-1617.

▶ Fig. 69. Escala espiritual de Antonio Ruiz de Montoya. En: *Sílex del Divino amor*. 1640. Lili's library, University of Indiana. USA. (Fina atención Juan Dejo Bendezú S.J.).

▶ Fig. 70. Diagrama circular para la "Vista del entendimiento" como acto contemplativo de los nombres divinos de Dios. Frontispicio del *Sílex del Divino amor*. 1640. Lili's library, University of Indiana. USA. (Fina atención Juan Dejo Bendezú S.J.).

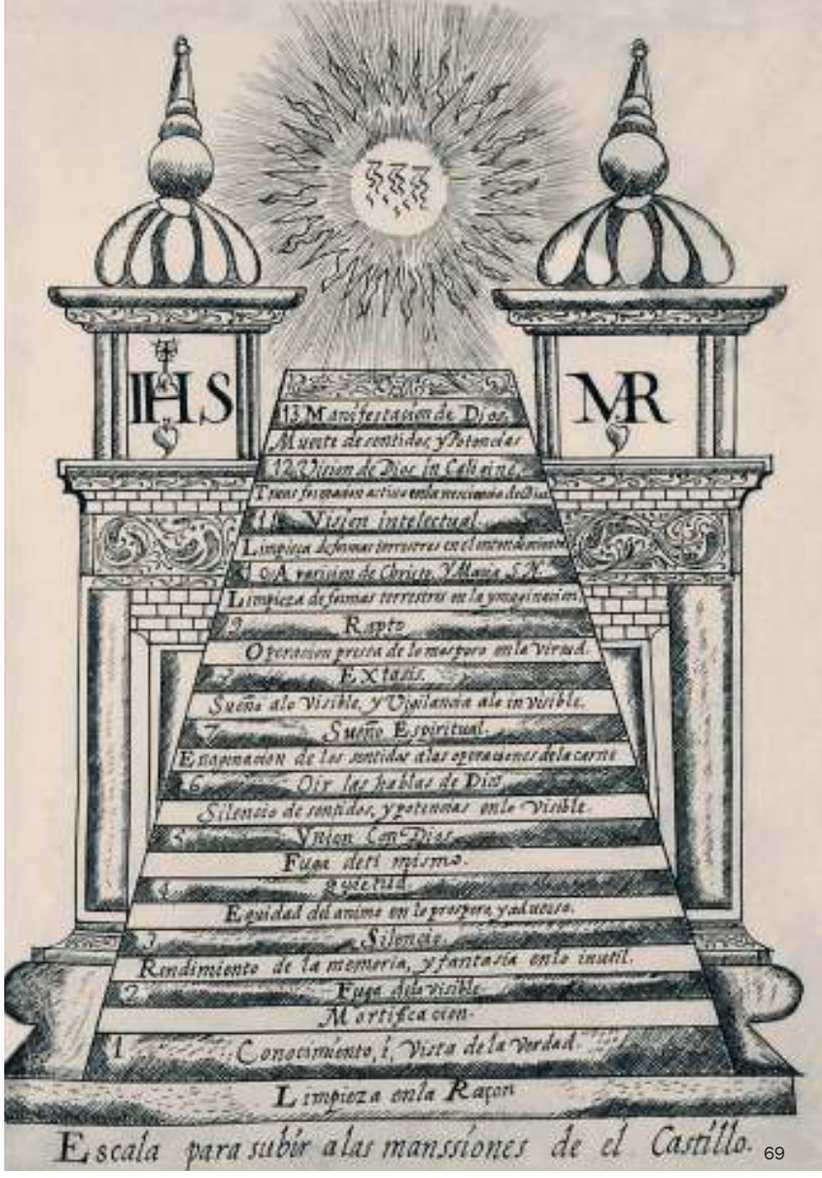
el propio Jerónimo Ruíz de Portillo. El P. Acosta se sintió obligado a escribir un libro sobre el falso profetismo apocalíptico y el Anticristo: *De Temporibus Novissimis* (Roma, 1590).[209]

Para entonces, el discurso profético–reformista ya formaba parte del imaginario virreinal americano. Un lienzo en el Colegio de San Calixto de la Compañía de Jesús en la Paz, Bolivia, pintado en el siglo XVIII muestra a san Ignacio de Loyola de hinojos sobre el carro de fuego de Yaveh (fig. 65). Arde en llamas de amor divino. Con ambos brazos y en actitud victoriosa, alza el emblema radiante de la Compañía de Jesús dentro del cual figura el Corazón de Jesús. Cuatro santos jesuitas lo acompañan, entre ellos san Francisco de Borja con un cáliz en la mano y san Francisco Javier, ataviado de peregrino. De su carro triunfal brotan dos grandes flores. A la derecha se desprende el tallo de un rosal con la efigie de santa Rosa de Lima (1586-1617), la primera santa americana (fig. 66). A la izquierda brota otra gran rama con el busto de santa Mariana de Jesús (1618-1645) (fig. 67), mejor conocida como la Azucena de Quito. Esta iconografía resulta extraordinaria si se toma en consideración que la santa limeña era una terciaria laica perteneciente a la orden de Santo Domingo de Guzmán. La beata quiteña, por su lado, era una terciaria franciscana. ¿Por qué, entonces, los jesuitas se adjudican la autoría de estas dos flores de santidad americana como si fueran los frutos de su tutela espiritual? El carro triunfal está jalado por los ya mentados cuatro animales misteriosos de Ezequiel. Prefiguran a los cuatro evangelistas como antecesores directos de los jesuitas que traen triunfante a Ignacio como "ángel" del Apocalipsis que ha purificado al Nuevo Mundo con su nueva espiritualidad laica. La respuesta es sencilla. Ambas beatas utilizaron las meditaciones ignacianas como un "arte" de santidad. Los biógrafos de Mariana de Jesús mencionan que desde épocas muy tempranas ella las practicaba. Entre 1626 a 1634 sólo se confesaba con Padres de la Compañía de Jesús e imitando el vestuario de estos religiosos –así se la representa en la pintura virreinal– Mariana vestía de negro "porque decía [que ella] era toda jesuita", según los testimonios de su proceso de beatificación.[210]

El vínculo de Rosa con los jesuitas es menos conocido. Según Leonardo Hansen, durante toda su vida la santa limeña tuvo once confesores: seis dominicos y cinco jesuitas.[211] Este único hecho resulta revelador si se toma en consideración que santa Rosa solo conoció a los Padres de la Compañía cinco años antes de fallecer. Uno de sus confesores dominicos más cercanos, el P. fray Juan de Lorenzana –amigo de los jesuitas– aceptó cumplir con la solicitud de buscarle a la santa un nuevo hogar. Rosa "no podía ejercitar su modo de vivir" en casa de sus padres. El traslado ocurrió en 1612, cuando Rosa tenía 26 años de edad y seis años de terciaria dominica. Fue en casa de don Gonzalo de la Maza y de doña María de Usátegui donde Rosa conoce a los Padres de la Compañía de Jesús, sus futuros confesores. Durante la primera etapa de su vida, Rosa había cambiado continuamente de confesores. Sus experiencias místicas eran descartadas como meros "delirios y sueños" que sus tutores espirituales pretendían curar a punta de píldoras, jarabes y sangrías.[212] Fuera del convento, las beatas visionarias laicas no eran tomadas en serio. Fue recién con la llegada de los confesores jesuitas, que Rosa revela los pormenores de su vida espiritual y ellos la ayudan a perfeccionarse con nuevas técnicas de oración mental.[213] Ha sobrevivido una carta hológrafa de la santa, sin fecha, dirigida a

un confesor suyo –sin duda jesuita– aún por identificar. Se refiere a él como a "vuestra paternidad" y lo declara como "mi único padre espiritual". Le solicita corrija y enmiende los yerros del dibujo que le envía. Se trataba de una escala mística compuesta por quince grados de contemplación. Con el gráfico reconstruía la topografía visionaria de su recorrido interior, enumerando paso por paso, cada una de las mercedes divinas que Dios le concedía en cada morada interior donde su corazón era transverberado por lanzas, clavos y heridas de fuego celestial (fig. 68).

Fue en casa de don Gonzalo donde Rosa conoció y se entrevistó con cierta regularidad, con el doctor Juan del Castillo; un "parroquiano" de la iglesia de San Pablo, médico seglar de la Inquisición de Lima que en 1614 sometió a la santa a un examen de conciencia del que ella salió ilesa y reafirmada. Para 1611 Del Castillo se encontraba escribiendo un comentario a la obra de Teresa de Jesús que sería confiscada por la Inquisición de Lima.[214] Buscaba la "impecabilidad" espiritual y aseguraba haberla adquirido por medio de la "oración de unión" con Dios. Del Castillo era un hombre piadoso, cercano al insigne asceta jesuita Diego Álvarez de Paz (1560-1620), Rector del Colegio de San Pablo de Lima (1609-1616) y provincial de la Compañía hasta su muerte (1616-1620). El mismo año que Rosa murió –en 1617– Paz publicó en Lyon (Francia) una obra monumental titulada: *De Inquisicione Pacis sive Studio Orationis.* Detallaba aquí, entre tantos otros asuntos, cuáles eran los quince grados de contemplación logrados a través de la oración continua del corazón. En el prólogo a su libro, Paz reconoce que el esquema de quince peldaños contemplativos lo había construido en base a los escritos de los Santos Padres pero también de algunas almas visionarias de Lima que tenían trato continuo con Dios. Una de ellas era Juan del Castillo a quien le consultaba asuntos de teología mística y a quien "cita como maestro de oración y perfección solida, aunque calla su nombre porque vivía entonces, si bien para darle a conocer solo falta señalarle con el dedo".[215] Castillo se comunicaba con Paz, Rosa y Luisa Melgarejo, amiga y confidente de la santa.

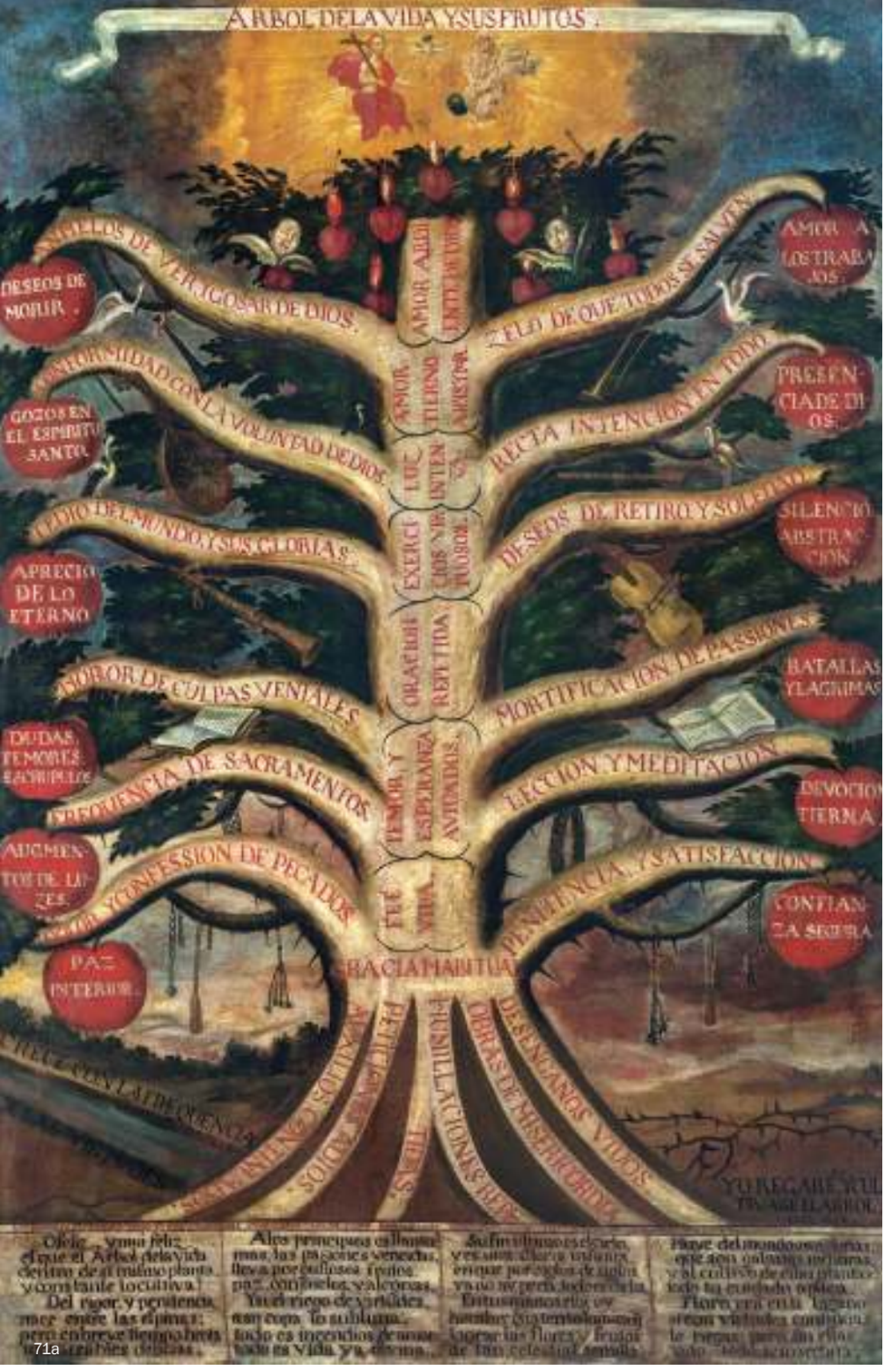


Escala para subir a las manssiones de el Castillo. 69



70

Con algunas pequeñas variantes la misma Escala de quince grados descrita por Álvarez de Paz y santa Rosa aparecerá unos lustros después –hacia 1650– en el tratado de mística laica más importante del virreinato peruano: el *Sílex del Divino Amor* escrito por Antonio Ruiz de Montoya (fig. 69). Hay sin embargo, una importante diferencia. Mientras Álvarez de Paz sitúa a san Ignacio en la cima de su *Escala Mística*, Ruiz de Montoya le concede este lugar privilegiado a Luisa Melgarejo, la beata visionaria criolla, discípula de Rosa de Lima. Lo hizo pese a que doña Luisa había sido denunciada por el jesuita Juan Muñoz el 12 de julio de 1622 por sus heterodoxias doctrinales.[216] Salió librada de ser acusada de "alumbrada" porque sus propios confesores jesuitas enmendaron sus cuadernos místicos y arrancaron las páginas comprometedoras antes de entregarlos a la Inquisición. Esto indignó tanto a los censores del Santo Oficio que afirmaron por escrito que se trataba de un caso de abierto encubrimiento.[217] Los censores de doña Luisa cuestionaron que siendo ella "una mujer secular casada" se desposara místicamente con el Espíritu Santo. Aunque su esposo celestial era Dios por "la sangre del Cordero" era sospechoso prescindiera del Hijo para unirse directamente con el Espíritu Santo

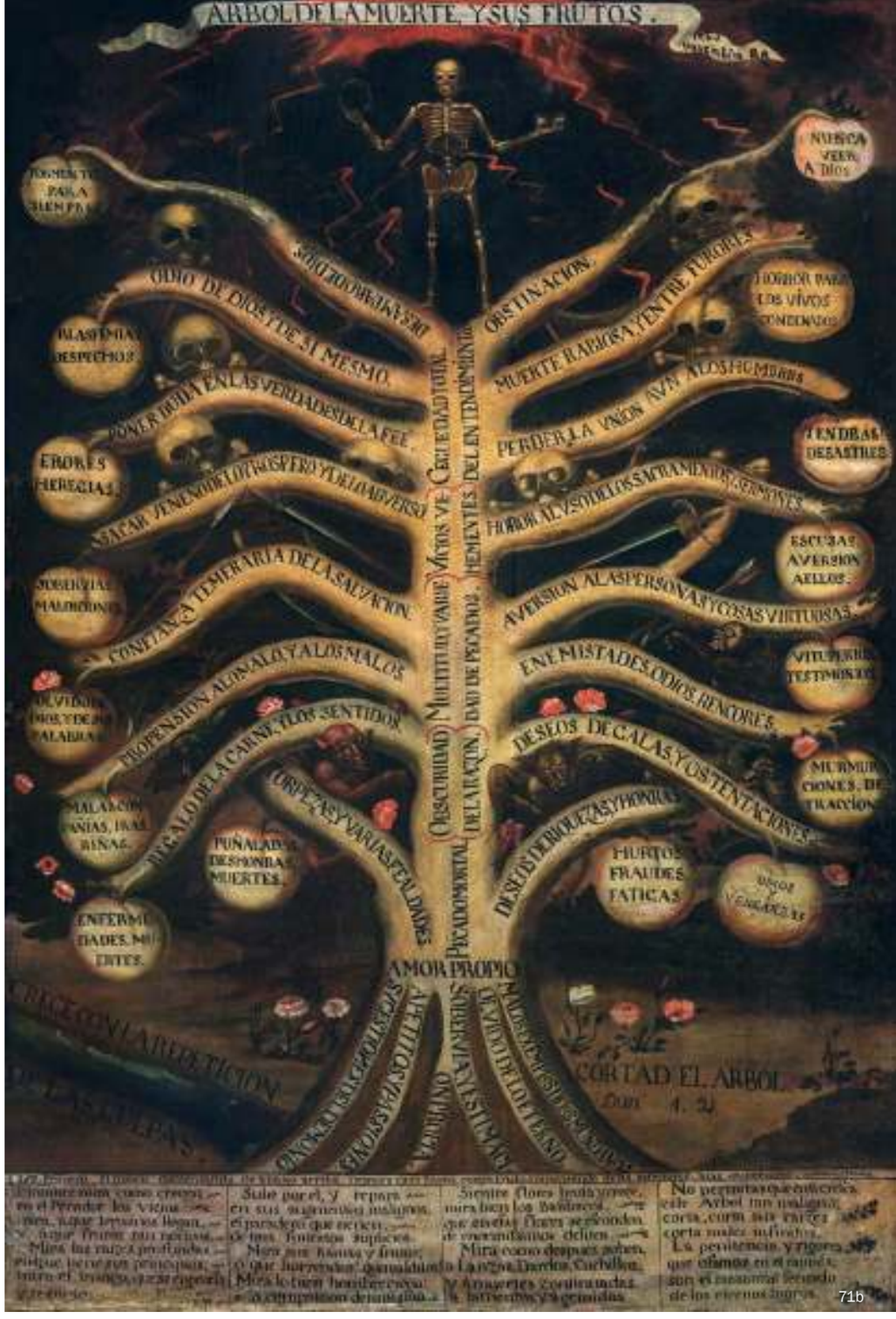


▲ Figs. 71a, b. Árboles mnemotécnicos del saber: el árbol de la vida y el de la muerte. Anónimos limeños, procedentes de la antigua Casa de ejercicios para las señoras de Lima. Circa 1752.

quien la vistió de blanco, la coronó y desposó con siete anillos que representaban los siete dones del Espíritu Santo.[218] Cuando el 28 de febrero de 1651 se celebrarón las honras fúnebres a doña Luisa en el Colegio de San Pablo se le apareció Antonio Ruiz en la forma de un cristal diafanó.[219] Fue enterrada con fama de "gran santa" en la Capilla del Cristo de la Contrición.[220] En el *Sílex* también se encuentra un diagrama con los nombres divinos de Dios que los jesuitas le dieron a santa Rosa para sus oraciones mnemotécnicas (fig. 70). Tal como lo tiene señalado Juan Dejo S.J., Montoya redactó el *Sílex*, después de haber permanecido 25 años en el Paraguay (1612-1637) y fue un esfuerzo por expandir las fronteras étnicas, lingüísticas y sociales de la *devotio moderna*.[221] Sin embargo, en el segundo capítulo del *Sílex*, Montoya retoma la angelología misionera del *Apocalypsis Nova* de Amadeo pero ahora como escenario escatológico y místico para criollos, indios, mestizos y españoles.

El jesuita Balthasar de Moncada escribió un ensayo sobre los *Ejercicios Espirituales* ignacianos titulado *Arte de la Santidad* (Sevilla, 1754). Se preguntaba si la santidad podía o no ser un "arte" o ciencia sagrada. "La santidad consiste en la gracia, y depende de solo los auxilios, que da el Espíritu Santo; y como este Divino Espíritu los da a quien quiere, y quando quiere, y como quiere, no se puede ceñir a reglas, ni preceptos de el Arte". Sin embargo, decía que si un ejercicio o método de oración lograba librar a las almas de sus "afecciones desordenadas" y enseñaba el modo de cumplir con su fin último sobrenatural y para el cual esta había sido creada, entonces la práctica de las virtudes sí funcionaba como un "arte" o "método" de perfeccionamiento del alma cristiana.[222] En otra obra del mismo autor –su *Descripción de la Casa Fabricada en Lima* [...]– construida por la Compañía de Jesús para las Señoras Ilustres de Lima, Moncada pormenoriza el programa iconográfico de más de 180 lienzos utilizados para sus meditaciones visuales.[223]

Dos de esas pinturas representaban árboles mnemotécnicos (figs. 71a, b). Estaban en la sala principal que servía de capilla, a cada lado de la puerta que daba al primer patio. Hoy se encuentran en la sacristía de la capilla de la O, en San Pedro. Se titulan el *Árbol de la Vida* y el *Árbol de la Muerte* y sintetizan los fundamentos del "arte" laico de la santidad. Las raíces del *Árbol de la Vida* incluyen las "peticiones a Dios", las "humillaciones repetidas" y las "obras de misericordia". Su tronco era la "fe viva", la "oración repetida" y los "ejercicios virtuosos" Y cada rama tenía su fruto: el "dolor y confesión de los pecados" traía la "paz interior", "la penitencia y la satisfacción" producía "una conciencia segura",



“la conformidad en todo con la voluntad de Dios” desembocaba en ¨los gozos en el Espíritu Santo” y “la recta intención en todo” traía por fruto “la presencia de Dios”. Por otro lado, las raíces del Árbol de la Muerte eran los “apetitos y pasiones”, “la soberbia” y el “olvido de lo eterno”, entre otros. Su tronco era el “pecado mortal”, la “oscuridad de la razón”, “la ceguedad total del entendimiento” y la “obstinación”. Entre las ramas bajas de este árbol habían flores pero que escondían víboras venenosas. En las ramas superiores figuran lanzas, puñales y cuchillos que simbolizan las congojas de la mala vida. La rama titulada “deseos de riqueza” cosechaba “hurtos, fraudes y fatigas”, el “odio a Dios” daba “blasfemias” y la “muerte rabiosa” tenía por fruto la “condenación”.[224] A diferencia del Árbol de la Vida del que emergen corazones alados y en llamas que volaban santificados hacia el Dios trino, los que vivían en el Árbol de la Muerte se topaban al final con el “esqueleto con guadaña de la Muerte” que era la morada final del pecador.

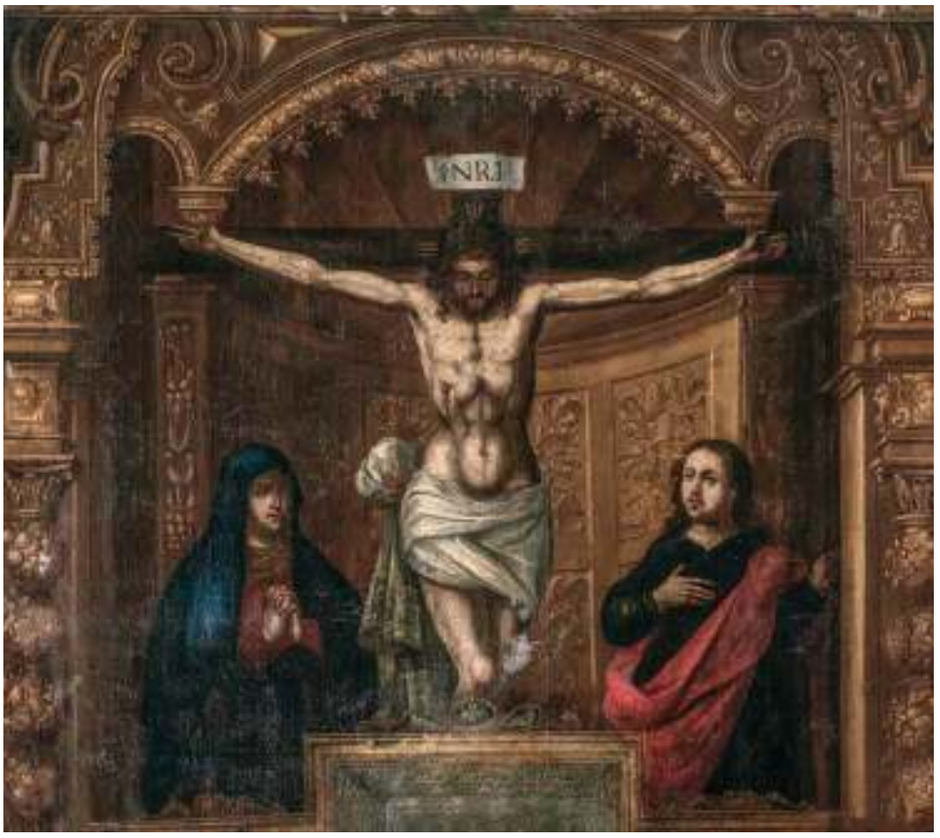
La metáfora del “Árbol de la vida” había sido empleada por Teresa de Jesús en sus *Moradas del Castillo Interior* (Morada 1, 2). Según Luce López Baralt el símil provenía del misticismo islámico que tiene esquemas gráficos análogos.[225] Para la santa de Ávila el alma es “un árbol de vida [que] está plantado en las mesmas aguas de la vida, que es Dios”. Sólo daba buen fruto y no se secaba si sus raíces se alimentaban del agua fresca y pura de la oración, sin contaminarse con las aguas negras del pecado. En base a este principio, las pinturas sanpedrinas sistematizaban los itinerarios del proceso de *deificatio* interior del virtuoso o de condena del pecador. Las pinturas funcionaban como diagramas enciclopédicos de una ciencia sagrada; eran “maquinas de pensar” que combinaban la escritura y la imagen figurativa en un tratado de memoria visual conducente a la ascesis y a la santidad.[226]

Epílogo. El retablo del Cristo de la Contrición: un teatro para la memoria

Cuando se inauguró el tercer templo de San Pablo se hizo junto con la Capilla del Santo Cristo de la Agonía que después se llamaría de la Contrición. Su retablo primigenio tenía tres lienzos con escenas históricas que ilustraban la naturaleza milagrosa del santo madero de la cruz. En la parte superior del retablo se representaba al emperador Heraclio llevando a Jerusalén una reliquia de la cruz de Cristo recuperada de los persas en el año 630 d.C. En los lienzos laterales



estaba santa Elena –la madre de Constantino, el primer emperador cristiano– presenciando el milagro de aquel hombre que resucitó ante la Cruz de Jesucristo, que ella descubrió y desenterró en Jerusalén. El tercer lienzo mostraba al rey Alfonso VIII de Castilla luchando contra los almohades en su victoriosa Batalla de las Navas de Tolosa (1212); un momento culminante para la *Reconquista* de España.[227] Para mediados del siglo XVII, sin embargo, el "tabernáculo" se había tornado "pobre y oscuro" y "no movía a la devoción" hasta que la "divina imagen" del Crucificado le habló a una sierva de Dios. Le anunció "que en tiempos venideros havía de venerarse aquel sitio" y que se le debía denominar el "Cristo de la Contrición" pues ante su madero los limeños se arrepentirían de sus pecados.[228]



◀ Fig. 72. Retablo del Cristo de la Contrición. Madera tallada y dorada. 1685.

▲ Fig. 73. Reconstrucción pictórica del retablo del Santo Cristo de la Contrición, el primer "Señor de los Temblores". Anónimo limeño. Finales del siglo XVII.

Para 1685, el mismo año que se juramentó a san Francisco Xavier como "Patrón del mar", el P. Juan del Campo, rector del Colegio de San Pablo, inauguró un "hermosísimo retablo de cedro", desde donde se combatiría otro mal que aquejaba a la Ciudad de los Reyes: los terremotos (fig. 72). Su octavario se celebró en julio y los vecinos fueron convocados masivamente con "carteles impresos" puestos en las puertas de todas las iglesias de Lima. Durante el día el Cristo de la Contrición recorrió las calles llamando al arrepentimiento. Por la noche, un pequeño escuadrón de misioneros jesuitas retomó la práctica introducida por san Francisco Javier en el Oriente. Mientras la gente descansaba recogida en sus casas, con cruz en mano, cirios encendidos, linternas y campanillas, los jesuitas rompían el silencio de la noche con pregones. A voz en cuello y con breves sentencias, les recordaban a los durmientes la brevedad de la vida, la condena eterna, el Juicio Final y las penas del Infierno.[229]

Para 1660, a solicitud de tres piadosos caballeros de la nobleza limeña, el P. Francisco del Castillo accedió a fundar la hermandad de la Santa Escuela de Cristo en Nuestra Señora de los Desamparados.[230] Modificó las Constituciones y Reglas originales de la hermandad madrileña e introdujo nuevos ejercicios espirituales y prácticas piadosas. Entre estos, el *Sermón de las Tres Horas* del Viernes Santo; una costumbre que se extendería por el mundo católico. El sermón sería erróneamente adjudicado a Alonso de Messia (1655-1732), un discípulo del P. Castillo, que publicó un opúsculo sobre cómo predicarlo.[231] El P. Jacinto Barrasa fue quién fundó la Escuela de Cristo en la nueva Capilla del Cristo de la Contrición y el P. Messia quien introdujo después las devociones de la Escuela de Cristo y adornó el retablo, aunque esto último requirió de un milagro. Un Jueves Santo mientras "estaba el Señor de la Contrición oculto, en su velo, que era muy pobre [...] en ese devoto silencio sintió arriba en el altar un extraño ruido, que le obligó a poner los ojos en el sagrado bulto del señor. Violo con el brazo desclavado de la cruz, y que acabada de abrir el velo. Dexose ver de esta suerte el Divino Crucificado, y volvió a poner otra vez el brazo en su cruz".[232] Tras esta manifestación divina, Messia consiguió fondos para dorar el retablo. Fue también él quien colocó bajo el pie del

crucificado un “nicho de madera curiosamente labrado y dorado” para una escultura milagrosa de Nuestra Señora de las Lágrimas o del Aviso. Se trataba de una efigie de la Virgen de la Candelaria perteneciente a doña Francisca Antonia de la Torre y Zegarra. La escultura había llorado 32 veces para anunciar el fatal terremoto ocurrido en 1686. Tras ello, la Virgen del Aviso fue jurada Patrona de Lima. Se la trasladó a la iglesia de San Pablo y se le dio por fiesta titular anual el 20 de octubre, [233] día del terremoto. De aquí nacieron las así llamadas “Misiones de Octubre” organizadas por el Colegio de San Pablo. Se trataba de meditaciones, ejercicios espirituales y oraciones para seglares centrados en la rememoración de los temblores de Lima como azotes de Dios.[234] En una palabra, el Cristo de la Contrición fue el primer “Señor de los Temblores” de la Ciudad de los Reyes, venerándosele como “antídoto” de los terremotos, pues con los actos públicos de arrepentimiento propiciados por los jesuitas, se mitigaban los castigos de Dios.[235]


74a

El programa iconográfico de la capilla del Cristo de la Contrición ha mantenido gran parte de su unidad temática. Todo parece indicar que tanto el retablo como la capilla fueron, en realidad, un teatro visual mnemotécnico para la tercera semana de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio. Ambos están centrados en las meditaciones de la Pasión compuestas por episodios que exaltan la humanidad de Jesús. Bajo un tabernáculo, sostenido por cuatro columnas salomónicas está Cristo crucificado; una pieza anónima y de traza naturalista, atribuida a Martín de Oviedo y correspondiente al último tercio del siglo XVI.[236] Tiene cuatro clavos y lleva las piernas cruzadas siguiendo la forma como santa Brígida de Suecia (m. 1373) vio al Crucificado en “visión imaginaria”. La Virgen Dolorosa y san Juan Evangelista lo acompañan al pie de la cruz, representados en figuras escultóricas y pintadas en la pared de la capilla. En cuatro hornacinas laterales se escenifican momentos claves de la Pasión. Están el *Cristo de la Columna*, el *Ecce Homo, el Varón de los Dolores* y el *Cristo de la Caña*; escenas todas tomadas probablemente del *Evangelicae HistoriaeImagines* (Amberes, 1593) de Jerónimo Nadal S.J. (1507-1580). Este libro de meditaciones visuales ignacianas representa estos momentos de la Pasión como la *summa* doctrinal de los padecimientos del Hijo del Hombre. Sobre el tabernáculo hay una Piedad, y en la parte alta, una escena de las Ascención de Cristo. Los cuatro evangelistas asoman en las hornacinas de los arcos y en las paredes de la capilla están pintadas La Oración en el Huerto y el Prendimiento de Jesús en el Jardín de Getsemaní. Ambas escenas han sido tomadas de otro libro de grabados denominado: el *Dominicae Passionis Mysteria typicis adumbrationibus adamussin effigiada* (*Los Misterios de la Pasión del Señor cuidadosamente retratados en escenas figuradas*) publicado por Gerhard

de Jode, con grabados de Antonio Wierix diseñados por Martín de Vos. Se trataba de estampas inspiradas en las meditaciones del teólogo español Benito Arias Montano (m. 1598) y de Ludulfio de Sajonia (m. 1378), complementarias al itinerario mnemotécnico recomendado por Nadal.[237] La iconografía del "Prendimiento"salió del Evangelio de San Juan (18: 4-9); (figs. 74a, b). El grabado que sirve de modelo visual a esta pintura se titula: "La revelación de la divinidad de Cristo en el Jardín de Getsemani". Es decir, por tratarse de una composición para la oración mental, la escena enfatizaba simultáneamente la naturaleza humana y divina de Jesús. Antes de su prendimiento, muestra a los soldados –y al propio Judas– derribados en el suelo ante la presencia de Jesús como Verdad Revelada. Con ello se ponía en evidencia que la Pasión de Cristo había sido un acto de autoinmolación voluntaria.

En su *Autobiografía,* Ignacio cita la versión castellana de la *Vita Christi* del Cartujano, publicada y traducida en Alcalá (1502-1503) por fray Ambrosio Montesinos. De aquí toma en parte, su método de aislar episodios diversos de la Vida y Pasión de Jesús como punto de partida para las meditaciones visuales del misterio de su Encarnación y humanidad.[238] Decía Marcel Bataillon: " Los maestros de la espiritualidad española se vieron impregnados por [el] peculiar espíritu de piedad [de la *Vita Christi* del Cartujano]. La contemplación a que este libro convidaba llegaba al corazón por la vía de la imaginación: el piadoso lector debía representarse los guijarros de la senda montañosa por donde pasa la Virgen al ir a visitar a santa Isabel, la pobreza ruinosa del establo de Belén, el patíbulo de la cruz, los clavos, la corona de espinas, la esponja empapada de hiel. Allí estaba la imaginación de los retablos para ayudar a las imaginaciones estériles".[239] Esta metodología mnemotécnica le sirvió a san Ignacio para utilizar la "vista de la imaginación" y el arte figurativo como elementos de una experiencia totalizadora que él denominó: la "composición de lugar". El ejercitante, siguiendo indicaciones precisas, debía ingresar mentalmente al drama sacro de la Pasión hasta convertirse en un protagonista vivencial o "testigo mudo" de lo narrado por los Evangelistas.[240] En las *Anotaciones* de Nadal, incluso se recomienda al devoto entremezclarse (*misceamus*) con los Apóstoles y Discípulos, y seguirles los pasos en su recorrido de Jerusalén a Galilea disfrutando de su santa compañía.[241] En algunos casos, en la "composición de lugar" se realizaban meditaciones mentales en las cuales la imagen contemplada terminaba emanando luz, sonido, tacto y olor.[242]

Se hace difícil no identificar esta tecnología espiritual o "arte de la santidad" con las experiencias místicas derivadas de ellas y descritas por el P. Francisco del Castillo en su *Autobiografía.* Según confesión propia, estas acontecieron en la década de 1660, cuando ya había fundado la Escuela de Cristo. Decía que en sus momentos de oración, aunque no veía a Cristo crucificado con los ojos físicos o con los del alma, lo reconocía intelectualmente por una "imagen y especie invisible" interior. Y era tal su unión amorosa con el Amado que ambos –Amante y Amado– veían, oían, hablaban y actuaban por los ojos, oídos, manos y cuerpo de cada uno y de los dos, en simultáneo. Cristo veía, escuchaba y hablaba a través de él y él a través de Cristo que permeaba su cuerpo y alma como un sol radiante de luz.[243] Es decir, los *Ejercicios Espirituales* ignacianos permitían la restauración del alma a su estado de inocencia primordial y de unión mística con Dios, anterior a la ceguera espiritual del Adán caído. Las efigies sagradas de culto cobraban vida cuando el retablo era un "teatro de la memoria" para la oración mental (fig. 73). Lo extraordinario aquí era que en la cultura barroca virreinal, el diálogo visual y decidor entre las representaciones escultóricas y las mentales culminaban en la transmutación Crística de los sentidos físicos del ejercitante. Tras ello, los discípulos de los jesuitas ya no vivían en la Ciudad del Hombre, sino en la Jerusalén Celestial como realidad visionaria e intelectiva del corazón.


74b

◀ Figs. 74a, b. *Prendimiento de Jesús en el huerto*. Anónimo limeño, circa 1685 basado en el *Dominicae Passionis Mysteria typicis adumbrationibus adamussin effigiada*. Publicado por Gerard de Jode, con grabados de Antonio Wierix, Amberes, 1585.





La pintura y los programas iconográficos[1]

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Como ningún otro edificio eclesiástico de la ciudad, el templo de San Pedro de Lima despliega en su interior una importante colección de pintura, cuya abundancia y calidad han permitido asignarle la categoría de auténtico museo.[2] Sin embargo, la disposición de este acervo se inserta dentro de un discurso visual totalizador, y por tanto debe ser visto también como parte sustancial de la atmósfera envolvente que domina por entero el espacio sagrado. En contraste con el singular clasicismo de su fachada, tan monumental como austera, al trasponer la puerta de ingreso el impacto que recibe el visitante es inmediato. Sea sobre lienzo, tabla o metal, decenas de pinturas se distribuyen por todas partes: colgadas en los muros o encastradas, a manera de medallones, dentro de retablos, relieves y sobrepuertas. A menudo sus formatos se adaptan a las molduras de madera dorada que cubren los arcos de las capillas laterales, o aparecen enmarcadas por las hornacinas de los altares. De este modo, tanto los acentos cromáticos de las obras como sus componentes figurativos logran entablar un concertado diálogo con las imágenes de culto, tallas de madera, piezas de platería, así como los coloridos zócalos de azulejos. Todo ello termina configurando un deslumbrante programa iconográfico y decorativo, ideado para apelar simultáneamente a la sensibilidad, las emociones y la imaginación del espectador.

◀ Fig. 1. Templo de San Pedro. Nave del Evangelio, vista general.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 2. Bernardo Bitti. *Coronación de la Virgen*, circa 1581/1582 (detalle).

▶ Fig. 3. Bernardo Bitti. *Coronación de la Virgen*, circa 1581/1582 (detalle con la figura de santa Bárbara mártir).



Desde luego, aquella política visual se irradiaba desde la casa matriz romana del Gesù, y era compartida en distinto grado por todos los establecimientos de la orden; no obstante, al paso del tiempo San Pedro constituye un caso verdaderamente singular por diversas razones. Ante todo, porque ofrece un compendio bastante significativo sobre la evolución del gusto artístico en la capital del virreinato, de acuerdo con criterios eclécticos y aspiraciones cosmopolitas que marcan un evidente contrapunto frente a la tónica incaísta y mestiza que la propia Compañía asumía contemporáneamente en el Colegio del Cusco. La presencia aquí de numerosas obras importadas da cuenta de la circulación de piezas procedentes de la península ibérica y de otros puntos de Europa, además de aquellas que provenían del intercambio comercial con los demás virreinatos americanos, e incluso con las misiones de Oriente. Pero quizá lo más singular y revelador resida en sus abundantes fondos inéditos de pintura limeña, que suelen entablar un elocuente diálogo con sus pares foráneos. Se trata de un legado de primera importancia para comprender los momentos cruciales de una tradición artística escasamente estudiada, muchas de cuyas obras y autorías individuales se dan a conocer por vez primera en este volumen.

Si bien la riqueza pictórica que guarda el complejo se halla claramente concentrada en la iglesia principal y su sacristía, ella se extiende a las capillas anexas de la Penitenciaría y de la Virgen de la O, así como a varias dependencias del antiguo Colegio Máximo de San Pablo. Es importante precisar que gran parte de estas obras no se encuentra hoy en su emplazamiento original, debido a sucesivos cambios de ubicación, lo que sin duda implica una dificultad adicional para desentrañar la secuencia y el significado preciso de algunas series. A ello se suma la pérdida parcial de sus fondos, sea como consecuencia de los terremotos que han afectado periódicamente a la ciudad, o debido a la sustracción sistemática de bienes artísticos en el pasado, sobre todo a partir de la orden de expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, y el consiguiente establecimiento de la Junta de Temporalidades. En este ensayo intentaremos una primera aproximación de conjunto al patrimonio pictórico hoy existente en San Pedro, cuyo recorrido no se organiza tanto en función de la ubicación física de las obras dentro del complejo arquitectónico, sino más bien considerando las épocas, escuelas y autores que han confluido en la ornamentación de este monumento a lo largo de su historia.

La segunda iglesia: Bernardo Bitti y su círculo

De acuerdo con los datos disponibles, el primer templo de San Pablo constaba de una sola nave estrecha y alargada, cuya planta respondía a la tradición gótico–isabelina vigente desde tiempos de la conquista. Poco o nada se conoce, en cambio, acerca de su adorno interior, que debió limitarse a un pequeño núcleo de piezas de sabor arcaizante, donadas a ese efecto por vecinos principales.[3] Se explica así que poco después, en 1570, los jesuitas optaran por construir una iglesia más amplia, que daban por terminada oficialmente el primer día de 1574. Su adorno interior recayó en el hermano italiano Bernardo Bitti (1548-1610), oriundo de Camerino (Marcas), destinado al Perú ese mismo año, por acreditar "gran talento para su oficio de pintar".[4] Bitti se había formado en su ciudad natal con Simone de Magistris (¿1538?-1613), seguidor tardío de Lorenzo Lotto (circa 1480-1556/1557) e influyente manierista local.[5] No obstante, su paso por Roma, a fin de ingresar a la Compañía de Jesús, sería decisivo para la definición de su manera personal, pues tuvo que adecuarse por entonces a la nueva tendencia oficial de la Iglesia, denominada *contramaniera*, que reaccionaba contra el manierismo tardío, en busca de un lenguaje más sencillo y decoroso para la imagen religiosa.[6]

En ese sentido, la decisión de incorporar al hermano pintor en una de las primeras expediciones de la orden al Perú obedecía a la necesidad de ornamentar la recién construida casa matriz limeña e iniciar desde allí una labor de propaganda visual que contribuyese a consolidar la definitiva cristianización del país. Por ello el P. Diego de Bracamonte, procurador de la provincia y cabeza del grupo, preveía con gran lucidez "el mucho provecho que sacarían [los indios] de ver imágenes que representasen con majestad y hermosura lo que significan, porque la gente de aquella nación se va mucho tras estas cosas".[7] Poco después se sumarían a esta iniciativa los esfuerzos de Pedro de Vargas (1553-circa 1600), español incorporado en Lima como hermano coadjutor, quien llegó a convertirse en discípulo y principal colaborador del maestro italiano.

Entre 1577 y 1582, ambos religiosos acometieron juntos la decoración íntegra del segundo templo, labor que comprendía la ejecución de cinco retablos. Vargas declararía tiempo después que, al emprender tales obras, "fue necesario hacernos más que pintores, porque toda la talla y figuras dellos las hicimos nosotros, y yo hice después desto todo el dorado y gravados de los retablos".[8] Sin embargo, dejará en claro que las labores pictóricas mayores recayeron por entero en Bitti, al afirmar de modo concluyente que "hizo el pincel, que son algunos tableros, el hermano Bernardo, que lo hace admirablemente". Se trataba de altares renacentistas, cuyo esquema reticular permitía albergar, como elemento central, paños rectangulares de pintura. El conjunto decorativo resultante, elogiado sin reservas por los cronistas de la orden, empezaría a dispersarse y a perderse a partir de 1624, cuando se inició la demolición del segundo templo para abrir paso al tercero y definitivo.

De hecho, la única obra que se conserva de aquel periodo es la *Coronación de la Virgen*, actualmente en la cabecera de la sacristía, lienzo de grandes dimensiones que presidía el retablo mayor del segundo templo. Su ambicioso esquema compositivo plasma, quizá por primera vez en la pintura virreinal, un tema de exaltación mariana que posteriormente se fusionaría en los Andes con el de la Trinidad antropomorfa. Bitti apela aquí a la fórmula ortodoxa e introduce un tipo humano característico, de belleza ideal y aristocrática, al representar a la Virgen. Al mismo tiempo, la elevación de su mirada, en consonancia con la postura de los brazos y las manos cruzados sobre el pecho, asumen un tópico expresivo del recogimiento devoto que algunos estudiosos de la iconografía cristiana han definido como "gesto de fervor".[9] El carácter apoteósico de la escena está dado, a su vez, por una multitud de ángeles niños y adolescentes que, volantes o sedentes, sirven de peana a las figuras sagradas, o tañen diversos instrumentos.

Por mucho tiempo ha intrigado a los estudiosos la inclusión de santa Bárbara virgen y mártir en el ángulo inferior derecho de la composición, como testigo privilegiado de la escena.[10] Sus rasgos faciales comparten el canon de los ángeles, pero los atributos que ostenta –la palma y una torre– permiten identificarla con certeza. Es posible concluir que ello encierra un homenaje a Bárbara Ramírez de Cartagena, esposa de Juan Martínez Rengifo y cofundadora del Colegio Máximo de San Pablo.[11] En efecto, el 23 de agosto de 1581 ambos hacían donación de una importante suma a la Compañía, con el propósito expreso de patrocinar el adoctrinamiento de "indios, morenos, niños de escuela y gente ruda". Este legado, dispuesto "para bien de nuestras ánimas y descargo de nuestras conciencias", les daba derecho a ostentar el título de fundadores.[12] Pedían, en consecuencia, ser sepultados debajo de la capilla mayor y que sus escudos y bustos figurasen allí, "con la decencia y aderezo conveniente".[13] Por su parte, la Compañía de Jesús decidió perennizar la memoria de Bárbara Ramírez de Cartagena encargando al hermano Bitti incluir a su santa patrona en el lienzo. Ello hace posible datar su ejecución entre el segundo semestre de 1581 y el




4a


4b

▲ Figs. 4a, b. Bernardo Bitti. *Virgen de la Candelaria*, circa 1595 (detalles).

▶ Fig. 5. Bernardo Bitti. *Virgen de la O*, circa 1600. Óleo sobre lienzo.

primero de 1582, antes de que el hermano pintor emprendiese su primer viaje hacia el Cusco y el sur andino.

En cambio, los otros dos lienzos de Bitti que conserva San Pedro son claramente posteriores y se relacionan con su segunda y tercera estancias en la capital. Según Stastny, hacia 1592 el hermano jesuita debió tomar contacto en Lima con Mateo Pérez de Alesio, pintor italiano de gran predicamento, cuyo estilo influiría decisivamente en su evolución artística. Data de aquellos años la *Virgen de la Candelaria* que formaba parte del retablo de la cofradía de pardos, en la primera capilla de la nave del evangelio. Este emplazamiento se mantuvo al menos hasta la década de 1960, antes de pasar a la antesacristía donde hoy se encuentra.[14] La obra sintoniza con el denominado *arte sacro*, novísimo estilo propugnado por los teóricos romanos de la Compañía de Jesús, del que era portador Alesio, natural de Puglia y formado en Roma bajo la influencia de Scipione Pulzone "il Gaetano" y del jesuita Giuseppe Valeriano.

Acorde con el tenor piadoso de la mencionada corriente, Bitti logra configurar en esta obra una atmósfera intimista y recogida, en contraste con el sentido triunfal de la *Coronación*. También se distancia de la iconografía más convencional, pues las candelas no son llevadas en este caso por la Virgen sino por los ángeles que la rodean. Distribuidos en los cuatro ángulos, ellos portan sendos cirios, mientras que, en la parte inferior derecha, una quinta vela es sostenida por una mano cuyo cuerpo y rostro quedan fuera del espacio pictórico. La canasta con las palomas, en recuerdo de la ceremonia de Purificación y la ofrenda de María al templo tras el nacimiento de Jesús, reposa abajo a la izquierda, junto a uno de los ángeles. Ello concentra el protagonismo del lienzo en la figura de María, que emerge de la oscuridad del fondo, al centro de una mandorla que le sirve de aura luminosa. Con el rostro suavemente inclinado y la mirada arrobada, la Virgen entabla aquí una directa relación afectiva con el Niño Jesús que lleva en sus brazos, cuya mirada interpela a su vez al espectador, a fin de suscitar su emoción devota.

Durante su tercera y última estancia en Lima, Bitti pintaría la *Virgen de la O*, imagen titular de la congregación de caballeros seglares fundada en 1598. Esta hermandad obtuvo el privilegio de administrar una capilla independiente, ocupando para ello en un inicio la antigua Penitenciaría.[15] Todo indica que el lienzo estaba concluido en torno a 1600, año en que la Carta anua lo menciona como elemento central del retablo acabado de estrenar. Su ejecución no supuso costo alguno, pues "las manos que labraron la imagen son de un hermano nuestro, gran artífice en cosas de pincel" [16] Al representar esta devoción alusiva a la *Expectación del parto*, Bitti lo hace con piadoso decoro, mostrando a María sin los signos naturales de la gravidez, a la espera del advenimiento de su hijo. Seis ángeles adolescentes la acompañan, sentados a sus pies, dialogando entre sí mientras preparan la cuna, los pañales y la faja con los que atenderán al recién nacido. Sobre un fondo de nubes emerge la figura de María, bañada por la luz divina y, en gesto dramático, junta las manos sobre su pecho. Detalle importante es el gran lazo blanco, simbólico de su pureza, que asoma debajo. Aunque es vista de cuerpo entero, la carga emotiva del rostro y el gesto remite nuevamente al popular género de las "imágenes de piedad", introducido en Lima por Pérez de Alesio. En la parte cimera de la composición, otros cuatro ángeles volantes, esta vez de apariencia infantil, sostienen una ondulante cinta blanca, desplegada a todo lo ancho de la tela, donde se lee una cita bíblica del *Génesis* 49, 18, junto con parte de las *Antífonas Mayores* o *Antífonas O*.[17]

Es interesante constatar cómo al erigirse un nuevo retablo para la Virgen de la O, en 1663, se comisionó una escultura de la advocación titular en madera policromada y estofada, cuya


O Rex gen
O splendor lucis eterne & sol justi
tuam expectabo Domine.
salutare
Gen. 49
Sapientia que ex ore Altissimi
O Emmanuel Rex & legifer



▲ Fig. 6. Círculo de Bernardo Bitti. *Encuentro de Jesús con María camino del calvario*, circa 1580. Óleo sobre madera.

▶ Fig. 7. Taller de Angelino Medoro. *Coronación de la Virgen*, circa 1620. Óleo sobre tela.

ejecución se ha atribuido recientemente a Asensio de Salas.[18] La nueva efigie de bulto llegó a desplazar del altar a la pintura, que sería colgada en la sacristía contigua. Aunque el culto se centró a partir de entonces en aquella imagen escultórica, la valoración artística del lienzo de Bitti no decayó con el transcurso del tiempo. Prueba de ello es el retoque encomendado por la congregación en 1801 al pintor sevillano José del Pozo, en el contexto de las primeras reformas neoclásicas emprendidas por los oratorianos, que procuraban erradicar lo que se consideraba "excesos ornamentales" propios del gusto barroco local. En obvio gesto de orgullo por haber restaurado una obra así, Pozo dejó constancia de ello por medio de una larga inscripción autógrafa, retirada en la última limpieza, que ha permitido recuperar el aspecto original de este lienzo histórico.[19]

Ninguna noticia cierta existe hoy acerca de los cuadros sobre la vida del entonces beato Ignacio de Loyola que decoraban la primera capilla de la O, según testimonio de la Carta anua de 1600, y que podrían presumirse obras tardías del propio Bitti.[20] Como es sabido, el hermano pintor pasó sus últimos años en el Colegio limeño de San Pablo, donde fallecía a fines de marzo de 1610, tras décadas de actividad incesante, graficada por un cronista de la orden al señalar que entre sus compañeros dejaba la imagen de un religioso "trabajador y apacible, sin que jamás le viese nadie estar ocioso".[21] En ese periodo final contribuyó con las campañas propagandísticas desplegadas para acelerar las causas de beatificación y canonización de los fundadores de la orden. Así, por ejemplo, se presume que en 1604 Bitti hizo sendos retratos de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, expuestos en Lima por primera vez ante la feligresía asistente a la capilla de la O, para subrayar así la inminente elevación a los altares de ambos patriarcas de la orden, considerados aún solo como venerables. Cinco años después, en 1609, al conocerse la noticia de la canonización de Loyola, el hermano pintor emprendía su última obra documentada: un cuadro alegórico en el cual el fundador aparecía rodeado por tres ángeles: "el uno con el JHS en la mano, el otro un corazón y el tercero un braserito, del cual sube el humo del incienso."[22] Tampoco se conserva esta pieza, pero aquella puntual descripción pone en evidencia el tipo de obras que signó los años de madurez de Bitti. Era un momento de consolidación institucional para la Compañía de Jesús en el Perú y de exaltación de sus primeras figuras de santidad que, pese a tratarse de una fundación reciente, intentaban situarse en pie de igualdad con relación a las grandes órdenes monásticas de origen medieval.

Entre las obras que podrían considerarse producción de taller o del círculo inmediato de influencia del pintor jesuita, queda muy poco en Lima. Apenas podría citarse una tabla, recuperada hace algunos años, tras un avanzado deterioro de su capa pictórica. Se trata del *Encuentro de Cristo y su madre camino del Calvario*, actualmente en la antigua Portería del colegio. Composición claramente derivada de las fórmulas del Alto Renacimiento, conjuga el dinamismo de las reiteradas líneas diagonales que confluyen en la figura de Jesús con la simplicidad narrativa derivada del limitado número de personajes y de la intensidad emocional del encuentro. Los rostros de las dos mujeres y de san Juan, al lado de la Virgen, recuerdan los tipos humanos bittescos, y tanto el estilo como el soporte físico de la obra sugieren una datación más bien temprana. Podría guardar relación con alguno de aquellos "tableros" mencionados por los documentos de época, que integraban los altares de la segunda iglesia, ensamblados junto con Pedro de Vargas y, quizá, con la intervención de alguno de sus tempranos colaboradores en el campo de la pintura.

Caso enteramente distinto es otra *Coronación de la Virgen*, hoy en la antigua Portería, que de algún modo intenta recrear la exitosa composición homónima de Bitti. Esta obra asume el estilo de Angelino Medoro (1567-1631), el más tardío de los





▲ Fig. 8. Antonio Mermejo (atribuido). *San Pedro apóstol*, circa 1626. Óleo sobre tela.

▶ Figs. 9a, b. Anónimo limeño. *San Miguel arcángel con donante indígena*, circa 1630/1650. Óleo sobre lienzo (vista general y detalle).

maestros italianos, activo en Lima a partir de 1600 luego de una estancia en Sevilla, así como de varios años de intenso trabajo en Tunja, Bogotá y Quito. Podría ser obra de taller o quizá de un seguidor cercano del maestro. Su ejecución, unos cuarenta años después del cuadro de Bitti, patentiza la prolongada vigencia de los modelos aportados por el hermano jesuita, así como algunas de las transformaciones experimentadas por ellos durante ese lapso. Aunque la pieza "cita" algunos componentes del famoso lienzo bittesco, simplifica notoriamente la composición, reduciendo sus elementos y distribuyéndolos de manera simétrica en un solo plano, a fin de hacerla más fácilmente legible. La escasa profundidad espacial y el desinterés por los detalles veristas se compensa con una paleta intensa y vivaz. Algo similar ocurre con la inclusión, aparentemente arbitraria, de un grupo de santos en la parte inferior, por indicación del comitente: san Pedro apóstol, san Juan evangelista, san Luis rey de Francia y san Pablo apóstol. Emana del conjunto un tono arcaizante propio de la etapa final de Medoro y de su estela de influencia en Lima, propagada rápidamente hacia el sur andino gracias al desplazamiento de algunos de sus discípulos.

El tercer templo: tradición vs. nuevas tendencias

A inicios del decenio de 1630, las obras constructivas del tercer templo, concebido como una innovadora variante local del Gesù romano, debieron acelerarse. Su interior iba adoptando proporciones monumentales, con una planta basilical de tres naves que generaba a ambos lados secuencias de capillas laterales abiertas, comunicadas entre sí a través de arcos de medio punto. Ello permitía la celebración de liturgias independientes en cada capilla, pero a la vez facilitaba el desplazamiento de grandes cortejos procesionales a través de ambas naves. La decoración pictórica de todos esos muros y retablos demandó considerables esfuerzos y no pocas contradicciones que, a la postre, se verían reflejados en un marcado eclecticismo. Esa diversidad se hacía eco de la encrucijada estilística que experimentaba la producción artística del virreinato temprano, donde las incipientes tradiciones locales entraban en tensión con el surgimiento de nuevas tendencias que, por diversas vías, iban llegando desde Europa y anunciaban la inminente irrupción de las retóricas barrocas.

En efecto, la desaparición de los maestros fundadores –Pérez de Alesio, fallecido antes de 1606 y Bitti en 1610, ambos en Lima–, así como el retorno de Angelino Medoro a Sevilla en torno a 1620, no significaron el fin abrupto de las tendencias italianistas, pues estas se mantuvieron vigentes casi hasta mediados de siglo. Había toda una generación de seguidores en plena actividad que intentaba prolongar las fórmulas de estilo y los modelos visuales dejados por los italianos. Entre tanto, la llegada de remesas de lienzos peninsulares, a través de las redes del comercio indiano, introducía las primeras manifestaciones del naturalismo; además, el arribo al país de una nueva generación de pintores europeos itinerantes –entre ellos el jesuita flamenco Diego de la Puente– favoreció la difusión de nuevas ideas estéticas. Finalmente, habría que mencionar la intensa circulación de estampas flamencas procedentes de las prensas de Amberes ligadas a la Compañía, que empezaban a difundir el tono triunfalista de las composiciones de Peter Paul Rubens. En poco tiempo, la interacción de todos estos elementos empezaría a resquebrajar el predominio inicial de lo italiano y daba como resultado una cierta hibridez e indecisión, que se patentizarán, como veremos, en el ajuar pictórico constituido al momento de terminarse el edificio definitivo de San Pablo.

Ejemplo elocuente de ese periodo de transición estilística es un lienzo de *San Pedro apóstol* que atribuimos aquí a Antonio Mermejo, pintor probablemente español, activo en Lima por la década de 1620. Al parecer, esta pintura de gran formato se hizo para presidir el retablo principal de la doctrina indígena de San Pedro de Pallac, provincia de Atavillos, en la serranía de Lima. La inscripción colocada al pie indica que fue comisionada por el cura Cristóbal de Ortega en 1626, durante la visita pastoral efectuada por el arzobispo Gonzalo de Ocampo, al inicio de su breve gobierno eclesiástico.[23] Es posible inferir que algún otro prelado haya dispuesto su traslado mucho después, quizá a fines del siglo XIX, por ser la advocación titular de este templo, en cuyo crucero se colocó. Es pieza de gran calidad y evidencia la fuerte gravitación del italianismo, incluso entre los maestros peninsulares que se establecían en Lima. Delante de un panorama boscoso, "a la flamenca", se yergue el personaje como una presencia monumental, mientras sostiene un libro sagrado y las llaves que, como fundador de la Iglesia, le fueron entregadas por Jesucristo. Ecos de la manera de Bitti se entremezclan aquí con un cierto empaque miguelangelesco, tal vez inspirado en los murales limeños de Alesio. Pero la personalidad de su autor queda manifiesta sobre todo en la relación entre figura y fondo, así como en un cromatismo que enlaza de manera directa con obras conocidas de Mermejo, como la *Magdalena* y el *San José con el Niño*, firmadas en Lima los años 1625 y 1626 respectivamente. Ambas fueron remitidas a Potosí, donde aún se conservan, lo que permite asignarle la ejecución de esta pintura con bastante certeza.[24]


9a


9b

Pintura italianista y patronos indígenas

Las pinturas más representativas del italianismo tardío se concentran, significativamente, en los muros de la capilla del Niño de Huanca, advocación similar a la que veneraban los "naturales" en el Colegio jesuita del Cusco. La cofradía limeña de Huanca también estaba integrada por miembros de la nobleza indígena, cuyos retratos como donantes figuran en más de una ocasión. A juzgar por sus vestimentas, quizá procedían del sur andino o del altiplano, lo que ayudaría a explicar su afinidad con el gusto italianista predominante en aquellas regiones. Los lienzos más antiguos datan de los años de la terminación del tercer templo y corresponden a un artista de sólida formación, familiarizado con el repertorio de los maestros italianos. Así, por ejemplo, la *Virgen del Rosario con donante* evidencia hacerse eco de los modelos de Bitti y Medoro (pág. 70; fig. 41), pero su intensidad cromática

y el vigoroso modelado de la mujer orante en atuendo "mestizo" apuntan a un periodo más avanzado. Algo similar puede decirse del *San Miguel arcángel venciendo al demonio* que a su vez replica una composición de Martín de Vos, llevada por Hyeronimus Wierix a la estampa, circunstancia que ayudaría a propagar esta imagen por todo el imperio hispánico. El retrato de la mujer anciana, cubierta por un tocado textil o *ñañaca,* con figuras de coloridos guacamayos, y el tratamiento sedoso, así como el cromatismo saturado de los paños podrían hacer pensar incluso que su autor, contemporáneo del hermano Diego de la Puente, pudo ser permeable a las novedades aportadas durante esos años por la actividad del jesuita flamenco.

Entre muchas piezas sueltas, la capilla exhibe un *Niño Jesús caminando sobre la cruz* de notable factura, motivo alegórico que se emplaza en medio de un paisaje abierto y crepuscular, con lejanías boscosas. Su inclusión aquí anuncia la omnipresencia del culto jesuítico al Niño Jesús, que será retomado en la primera mitad del siglo XVIII por el maestro limeño Cristóbal Lozano al decorar la capilla de San Luis Gonzaga. En esta versión, el futuro Mesías dirige su mirada al espectador mostrando entre sus manos la corona de espinas y la caña del *Ecce Homo*, entregada por los verdugos al momento de ser presentado al pueblo. Posa uno de sus pies sobre el orbe para simbolizar su poder espiritual y el otro sobre la cruz, en anticipo simbólico de su sacrificio por la redención de la humanidad. Es una típica Premonición de la Pasión, iconografía auspiciada activamente por los jesuitas a través de los hermanos Wierix y de otros grabadores que trabajaban al servicio de la orden en las prensas de Amberes. Su cuidada factura podría asociarse también con la tradición italianista, aunque es probable que guarde relación con un pintor de época más avanzado. El conjunto de estas pinturas, todas encastradas en los muros de la capilla, contrasta abiertamente con los lienzos más tardíos insertos en los nichos del retablo, de paleta tenebrista y fechables en torno a la década de 1660, que serán abordados más adelante.

▼ Fig. 10. Anónimo limeño. *Niño Jesús caminando sobre la cruz*, circa 1660/1690. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 11. Anónimo limeño. *La oración en el huerto*, circa 1640/1680. Óleo sobre lienzo.



Existe otra pintura, inserta en el muro de pies, que remite a un maestro italianista tardío difícil de identificar. Se trata de una *Oración en el huerto*, en la que el recuerdo de la paleta bittesca y de un canon anatómico idealizado, presente sobre todo en la figura del ángel y en la airosa torsión de su cuerpo y su manto, logran combinarse con un incipiente gusto por el claroscuro. A ello se suma un carácter dramático más intenso, al punto de anunciar la inminente irrupción de la gestualidad barroca. Por último, resulta sintomática la adopción de un esquema compositivo vertical, a diferencia del formato apaisado que empleó Bitti en su conocida versión del mismo tema, actualmente en el Museo Nacional de Historia. Ello determina que, en el paisaje del fondo, la escena de la persecución se vea reducida a proporciones diminutas, y que los personajes parezcan más cercanos y vinculados entre sí, pese al profundo sueño de los discípulos de Cristo, situación que en apariencia los desconecta del acontecimiento central.

Nada se sabe de los autores de todas estas piezas, aunque está documentada la participación de un núcleo de pintores en los años que siguieron a la apertura del templo. Por ello no deja de ser reveladora la intervención de un personaje como Diego Calderón, clérigo empresario con dotes pictóricas que, al menos desde 1638, tenía organizado un taller de pintura a cargo de un grupo de oficiales que cobraban a destajo por realizar determinadas obras o copiar las "buenas pinturas" existentes en la ciudad que él les indicase. Entre sus principales clientes se hallaba justamente la comunidad jesuita, empeñada en decorar su nueva iglesia. Existe constancia de que, en 1649, Calderón cumplía el encargo de realizar una cantidad de pinturas para el Colegio Máximo de San Pablo, con ayuda de los oficiales Juan de Barrios, Martín Santos y Tomás Ortiz de Olivares, este último natural de Chacha-





▲ Fig. 12. Bartolomé Román. *San Miguel arcángel*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo (detalle).

▶ Fig. 13. Bartolomé Román. *Ángel de la guarda*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo.

poyas y discípulo de Leonardo Jaramillo en Cajamarca, con quien había llegado a Lima en 1636.[25] Por razones cronológicas y, dada su eventual vinculación con Jaramillo, podría presumirse en Ortiz de Olivares una cierta afinidad con el persistente eclecticismo italianista. Sin embargo, no es posible de momento atribuir a este círculo, con un mínimo nivel de certeza, ninguna de las obras de aquel periodo.

Aportes de la escuela madrileña

Paralelamente con las pinturas que un grupo de maestros locales iba ejecutando sin pausa, los jesuitas debieron comisionar a uno de sus procuradores en España, con el propósito de que adquiriese un lote de obras destinado al nuevo templo. Se explica así la presencia de dos importantes series madrileñas de la década de 1630, relacionadas con devociones favoritas de la Compañía de Jesús, como los arcángeles y las santas mártires. Ambos ciclos son representativos de un periodo crucial en la historia de la pintura española, que Alfonso Pérez Sánchez ha definido como el "primer naturalismo", debido a la incorporación paulatina de efectos veristas, proceso que en cierto modo empezaba a sentar las bases del barroco hispano.[26] Al igual que las obras de Vicente Carducho, llegadas en considerable número desde comienzos del siglo XVII, estas piezas acreditan la temprana recepción de pinturas de procedencia castellana en la capital virreinal, que discurrió en paralelo con la de obras andaluzas y ejerció una gravitación similar, aunque todavía no suficientemente estudiada.[27]

El primer conjunto está conformado por los siete "arcángeles de Palermo", denominados así por recibir culto desde 1516 en una iglesia de esa ciudad y en la propia catedral palermitana. Su autoría se atribuye con toda certeza a Bartolomé Román (circa 1587-1647), maestro cordobés influido por Vicente Carducho, que desarrolló la mayor parte de su carrera en la corte española. Román alcanzó fama durante la primera mitad del siglo XVII precisamente por sus series angélicas, dos de las cuales pasarían a ocupar espacios destacados en los monasterios madrileños de las Descalzas Reales y la Encarnación. Se conservan también algunas figuras sueltas en colecciones y museos españoles, claro indicio de la creciente demanda por este tipo de imágenes.[28] El culto palermitano se remontaba a la Edad Media y sería reavivado en principio por la piedad contrarreformista. Sin embargo, la frecuente inclusión de nombres apócrifos en el elenco de los arcángeles

empezaría a despertar suspicacias entre las autoridades eclesiásticas, lo que derivó en argumentos teológicos a favor y en contra de su representación artística.



Esta situación controvertida se puso en evidencia el año 1644, cuando el obrador de un artista madrileño fue intervenido por miembros del Santo Oficio, a causa de tener lista para su venta una serie de arcángeles muy similar a la de Román, que incluía los nombres apócrifos junto a los "canónicos", es decir aquellos mencionados en las escrituras bíblicas: Miguel, Rafael y Gabriel. A pesar de los reparos teológicos, la Iglesia terminaría tolerando este culto en nombre de las tradiciones piadosas y de la manifiesta devoción de la Casa de Austria por los ángeles. Su paso a América ya se había producido entonces, y al parecer la serie de San Pedro fue una de las primeras en llegar al Perú. Las ingeniosas reelaboraciones iconográficas en la pintura del virreinato reflejan el poderoso impacto de esta temática en la religiosidad local. Basado en estampas flamencas, el ciclo limeño de Román denota un singular proceso de reelaboración. El *San Miguel* deriva del exitoso modelo de Martín de Vos copiado en la capilla del Niño de Huanca; pero el pintor español introdujo importantes modificaciones. Si bien la postura del personaje es casi idéntica, una vaporosa vestimenta cubre aquí pudorosamente su cuerpo y el demonio vencido no tiene la apariencia seductora y ambigua de una sirena, como en la estampa original. Adopta, en cambio, una corporeidad masculina cuya fealdad atemorizante es reforzada por el tridente al que se aferra en su caída. El paraje en lejanía que sirve de fondo es algo fantasioso y deja ver dos volcanes en erupción, alusivos al poder destructivo de la naturaleza. Aparte de los tres arcángeles canónicos, el conjunto incluye al *Ángel de la guarda* –devoción que tenía capilla propia en esta iglesia–, así como a los apócrifos *Sealtiel*, *Jehudiel* y *Barachiel*.

Contemporáneo de Román es el autor, no identificado aún, de otro notable ciclo compuesto por cuatro santas, vírgenes y mártires de los primeros tiempos del cristianismo, que se reparte entre las capillas de la Familia de la Virgen y la Anunciación. Comprende a *Santa María Magdalena*, *Santa Águeda*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Práxedes*. Todas elegantemente vestidas, posan delante de vastos escenarios naturales que encierran, en





▲ Fig. 14. Anónimo madrileño. *Santa Práxedes*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 15. Anónimo madrileño. *Santa Catalina de Alejandría*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo.

lejanía, episodios culminantes de sus vidas. Así, María Magdalena es vista en un lujoso interior, junto con una criada, al momento de arrepentirse, mientras recibe la luz divina y decide abandonar el mundo; al fondo, una diminuta escena la muestra postrada a los pies de Cristo con un frasco de ungüento perfumado, en casa de Simón el fariseo. A su vez, *Santa Catalina* y *Santa Águeda* figuran con sus respectivos atributos y ante el recuerdo de sus martirios. Finalmente, *Santa Práxedes* es una elegante matrona romana que sostiene entre sus manos el *vas sanguinis* donde guardaba la sangre y los restos de los mártires cristianos que iba recogiendo entre las catacumbas de la ciudad, por medio de una esponja que se dispone a escurrir dentro del recipiente.[29] Dado el carácter de su temática, es probable que estas pinturas estuvieran asociadas antes con el retablo de las Reliquias, donde recibían culto numerosos restos de santos y mártires, procedentes en su mayoría de las catacumbas de Roma, que fueron enviados al Colegio de Lima al promediar el siglo XVII.[30]

Por su iconografía y estilo, el autor de esta serie podría situarse en el entorno de Angelo Nardi (1584-1664), toscano activo durante casi toda su vida en la corte de Madrid, quien era contemporáneo y amigo de Bartolomé Román. Ello explicaría los rasgos "italianos" que Vargas Ugarte advirtió alguna vez al comentar tales lienzos.[31] Por lo demás, asoma en





◀ Fig. 16. Anónimo madrileño. *Santa María Magdalena*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 17. Anónimo madrileño. *Santa Águeda*, circa 1635/1640. Óleo sobre lienzo.

ellos el recuerdo de ciertas obras conocidas de Nardi, como los episodios de martirios y las efigies santas vírgenes que este realizó hacia 1620 para el retablo mayor del monasterio de las Bernardas, en Alcalá de Henares.[32] Al igual que en aquellas piezas, el ciclo de San Pedro combina un marcado gusto por la descripción de ciertos detalles táctiles en los ropajes y joyas, rasgo quizá heredado de la tradición toscana, junto con su interés por el paisaje y los efectos de claroscuro, todo lo cual apunta hacia un incipiente naturalismo, asociado con la búsqueda de verosimilitud. Esto último deja entrever aquí un componente veneciano, quizá asociado con la popularidad indeclinable de los Bassano y su círculo en España desde principios del siglo XVII, fenómeno que tuvo conocidas repercusiones en la evolución de la pintura limeña.[33]

El hermano Diego de la Puente y su estela en Lima

Sugerente contrapunto de aquellos lienzos europeos es otra breve serie de santas mártires de medio cuerpo, ejecutada localmente y concebida, según parece, como complemento del ciclo madrileño. La iniciativa permitió agregar algunas figuras como *Santa Tecla, Santa Marta, Santa Inés* y *Santa Lucía*, pero curiosamente ha sido repetida la de *Santa Águeda*. Esta





▲ Fig. 18. Diego de la Puente (atribuido). *Santa Tecla*, circa 1630/1640. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 19. Diego de la Puente (atribuido). *Santa Águeda* o *Santa Ágata*, circa 1630/1640. Óleo sobre lienzo.

última describe la amputación de los pechos con mayor crudeza que la versión peninsular. Se advierte, en general, un verismo algo ingenuo, que se apoya en un tímido claroscuro, así como en los efectos satinados de los paños, todo lo cual pudiera evocar lejanamente tanto a los caravaggescos nórdicos como al primer Rubens. Aunque estas pinturas permanecen clasificadas como anónimas, sus características de estilo permiten proponer aquí su atribución a Diego de la Puente, hermano jesuita flamenco activo en el Perú durante más de cuarenta años, considerado tradicionalmente como el sucesor de Bernardo Bitti en las funciones de pintor oficial de la provincia. En ese sentido, si la personalidad del hermano italiano quedó estrechamente relacionada con la decoración del segundo templo, de la Puente resulta indesligable de la tercera iglesia y de su enriquecimiento pictórico, aunque su trayectoria individual ha sido bastante menos estudiada y reconocida que la de su predecesor.[34]

Es probable que el hermano de la Puente, natural de Malinas, proviniese de una familia tradicionalmente dedicada a algún tipo de labores artesanales o artísticas. Su nombre de nacimiento debió ser castellanizado al pasar a España, donde se enroló en la Compañía antes de trasladarse al Perú. Algunos autores han especulado que pudo haberse llamado originalmente Theodoricus Verbrugghen o Jacques van der Bruggen;[35] sin embargo, según consta en la partida de bautismo asentada en su ciudad natal, recientemente dada a conocer, fue registrado en ese momento bajo la variante francesa de Jacques Dupont.[36] Ante la carencia de datos concretos sobre su formación artística, los rasgos de estilo coexistentes en su obra mueven a pensar que conocía el trabajo de los imitadores nórdicos de Caravaggio y que, antes de trasladarse a América, debió tener algún contacto con los primeros modelos de Rubens y su escuela, además de vincularse, en España, con las manifestaciones tempranas del naturalismo andaluz.





◀ Fig. 20. Diego de la Puente (atribuido). *Santa Marta*, circa 1630/1640. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 21. Diego de la Puente (atribuido). *Santa Lucía*, circa 1630/1640. Óleo sobre lienzo.

Poco después de su ingreso a la orden, el nombre de Diego de la Puente figura en una nómina de pasajeros a Indias a comienzos de 1617, al embarcarse en Sevilla hacia el Perú como miembro de la expedición dirigida por el P. Juan Vázquez, en la que viajaban más de treinta religiosos y criados.[37] Durante el lapso de espera, seguramente tuvo ocasión de entrar en contacto con el ambiente artístico de la urbe hispalense, lo que se evidenciará luego en su trabajo. Por ejemplo, el *Martirio de san Ignacio de Antioquía*, su obra más conocida en Lima, adopta un esquema usual en la pintura religiosa sevillana durante el primer tercio del siglo XVII, al dividir la composición en dos registros o niveles claramente diferenciados. Incluso es posible conjeturar que de la Puente se hubiera inspirado en un cuadro concreto, la *Circuncisión* (1604) de Juan de Roelas, que preside el retablo mayor de la iglesia jesuita de la Anunciación de Sevilla. Esa obra incluye, en primer plano, a un san Ignacio de Antioquía, cuyo tipo físico y postura son muy similares a los del lienzo limeño.[38] Al mismo tiempo asoman ciertos ecos de la tradición veneciana, tan presente en Roelas, manifiestos aquí sobre todo en la poblada corte celestial.

Esta obra fue fechada en 1630 y al pie se leen las iniciales IHS, para indicar que fue realizada por un miembro de la orden. Siguiendo el ejemplo de su predecesor italiano, de la Puente habría optado por no dejar huella de su nombre, en señal de humildad. El lienzo formaba parte de una campaña decorativa emprendida el año indicado, cuando la construcción del tercer templo seguía en marcha, pero ya contaba con algunas capillas terminadas.[39] Su temática revestía particular importancia simbólica, pues representa al patrono del fundador, cuya vida se desarrolló en los primeros tiempos del cristianismo y parecía anticipar algunos rasgos de la espiritualidad ignaciana. De acuerdo con su relato hagiográfico, el santo es

visto de rodillas y semidesnudo, al momento de ser atacado por tres leones en la arena del coliseo romano; a sus pies yacen el báculo y la mitra que lo identifican como obispo de Antioquía. La posición de sus manos y su mirada aluden a su sacrificio en nombre de la fe, corroborado por las palabras que salen de su boca a manera de filacteria, extraída de su epístola a los romanos: "Trigo soy de Dios, molido por los dientes de las fieras, y convertido en pan puro de Cristo". El pecho del mártir, en efecto, está empezando a ser desgarrado por las fieras y su corazón sangrante ofrece una señal patente de caridad.

En el nivel superior se pone en escena el ingreso a la gloria, mediante una abigarrada multitud que contrasta con la soledad del mártir. Entre nubes, unos angelillos volantes derraman rosas sobre él, mientras otro, le ofrecen palmas y coronas simbólicas de su triunfo sobre la muerte; la Virgen y un ángel de apariencia femenina son los intercesores ante una Santísima Trinidad antropomorfa, entronizada en lo más alto de la tela. De rodillas ante las tres personas divinas, María les muestra las cartas escritas por el obispo durante su traslado de Siria a Roma, mientras el ángel presenta como ofrenda una bandeja con un pan, en alusión al alma de Ignacio que adopta el símil eucarístico de "pan puro de Cristo". Pero sin duda el detalle más original es la figura del Espíritu Santo que, emplazada al centro, derrama lenguas de fuego –en recuerdo de Pentecostés– sobre el santo, para subrayar así su misión apostólica. No asume el aspecto de una paloma, según la fórmula ortodoxa, sino el de un adolescente imberbe y andrógino, con túnica y manto blancos, que contrastan con los ropajes carmesíes del Padre y el Hijo. Se trata de una audaz y rara variante iconográfica, que encuentra escasos paralelos en el arte europeo. En ese sentido, de la Puente se anticipaba a la visión del Espíritu Santo revelada por una terciaria franciscana, santa Crescencia de Kaufbeuren (1682-1744), cuya representación gráfica logró cierta difusión a principios del siglo XVIII, plasmada en una estampa francesa, pero sería finalmente prohibida por un Breve del papa Benedicto XIV en 1745.[40]

Existe además una cantidad considerable de lienzos relacionados con la manera de Diego de la Puente y con su círculo de influencia, pues todo hace suponer que comandó un activo taller en el Colegio de San Pablo. No obstante, resulta difícil datar estas piezas debido a la falta de información precisa sobre las estancias del hermano pintor en Lima, pues se sabe que este recorrió toda la provincia peruana decorando sus principales templos, desde Trujillo hasta Juli y Chuquiabo (La Paz), en la Audiencia de Charcas, pasando por el Cusco y el sur andino. Aparte del *Martirio de San Ignacio de Antioquía*, Vargas Ugarte le atribuyó el *Cristo Salvador del Mundo* y la *Virgen Inmaculada* que flanquean

▼ Fig. 22. Diego de la Puente y taller. *Jesús Salvador del Mundo*, circa 1655/1660. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 23. Diego de la Puente y taller. *Inmaculada Concepción*, circa 1655/1660. Óleo sobre tela.

▶ Fig. 24. Diego de la Puente. *Martirio de san Ignacio de Antioquía*, 1630. Óleo sobre lienzo.








25


26


27


28

la conocida *Coronación de la Virgen* por Bernardo Bitti, en el testero de la sacristía. Son dos figuras de aliento monumental que emergen de un fondo oscuro, con un aire mayestático que les confiere la apariencia de "veras efigies". Ello ciertamente deriva de aquella iconografía historicista del seiscientos que buscaba representar a Cristo y la Virgen "como anduvieron por el mundo". Ambos han sido muy retocados a lo largo del tiempo, debido a los daños sufridos por la estancia a consecuencia de los terremotos de 1687 y 1746, pero es posible reconocer algo de la manera del hermano pintor. Así lo sugieren el plegado lineal de los paños y las figuras de los angelillos volantes que descorren cortinajes en la parte superior, con el fin de remarcar la sacralidad de ambos personajes. Su ejecución se presume tardía y podría situarse en torno a 1659/1660, cuando se terminó la sacristía del tercer templo. Esta época coincide con un momento de acentuado fervor inmaculista, lo que explicaría la inclusión de la aureola de estrellas que rodea la cabeza de María y de la media luna a sus pies. No viste todavía la túnica blanca de la iconografía concepcionista renovada sino roja, siguiendo la fórmula antigua. en marcado contraste con el azul intenso del manto, cuyo vivo cromatismo sugiere la intervención del taller.

Otras dos series, relacionadas con el hermano flamenco, permanecen aún sin identificar. La primera corresponde a las santas mártires mencionadas antes y la segunda a la vida de san Francisco Javier, esta última hoy repartida entre la capilla de San Estanislao y la del propio San Francisco Javier, en la nave del evangelio. Al representar a las mártires, el pintor introduce tupidas orlas de flores "a la flamenca" alrededor, elemento decorativo que obtendría carta de ciudadanía en la pintura andina. Su empleo en el Cusco se registra a partir de la década de 1660, cuando Juan Espinosa de los Monteros ejecutó el ciclo hagiográfico de santa Catalina de Siena, pero todo mueve a pensar que este recurso decorativo había sido introducido tiempo antes en Lima por el hermano de la Puente.

El ciclo de san Francisco Javier consta de ocho pinturas narrativas de su vida. Las dos mayores componen la *Aparición de la Virgen a san Francisco Javier* dividida en dos partes: una representa a la Virgen con el Niño y la segunda al santo de rodillas, extático frente a la visión mística y asistido por un ángel. Su composición reitera de modo literal un grabado abierto en 1629 por Paul Pontius, siguiendo el original pictórico de Gerard Seghers, uno de los más cercanos imitadores de Rubens. Esta estampa procedía de las prensas de Amberes y de la Puente tuvo que conocerla ya en el Perú, donde debió llegar como parte de un novedoso repertorio iconográfico. Tanto en Lima como en la región altiplánica, de la Puente merece considerarse entre los primeros usuarios de las estampas que reproducían composiciones del barroco rubensiano, triunfante en la Europa católica.

Completan el conjunto otros seis episodios, de formato menor pero de fina factura y contrastante colorido, que quizá puedan relacionarse con el taller del hermano de la Puente o con algún seguidor avanzado. Destacan los que representan a *San Francisco Javier disciplinándose, Aparición del apóstol san Pedro*, *San Francisco Javier camino a Meaco* y *San Francisco Javier protector de los navegantes*.[41] Finalmente habría que situar dentro de este grupo, aunque con reservas, a una *Virgen Dolorosa* y un *San Juan evangelista* de cuerpo entero, hoy en los muros de la capilla del Cristo de la Contrición, que es posible en algún momento se colocaran flanqueando dicha escultura, para componer así la escena del Calvario. La figura doliente de María al pie de la cruz se inspira en un modelo español, quizá derivado a su vez de la conocida *Dolorosa de las manos juntas* pintada por Ticiano para El Escorial, actualmente en el Museo del Prado. El *San Juan evangelista*, por su parte, asume una gestualidad teatral que lo asocia de modo más directo con los prototipos del pleno barroco español.


29


30

◀ Fig. 25. Diego de la Puente (atribuido) *Virgen con el Niño*, circa 1650. Óleo sobre tela.

◀ Fig. 26. Diego de la Puente (atribuido). San Francisco Javier asistido por un ángel, circa 1650. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 27. Seguidor de Diego de la Puente. *San Francisco Javier camino a Meaco*, circa 1660. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 28. Seguidor de Diego de la Puente. *San Francisco Javier disciplinándose*, circa 1660. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 29. Seguidor de Diego de la Puente (atribuido). *Virgen Dolorosa*, circa 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 30. Seguidor de Diego de la Puente (atribuido). *San Juan evangelista al pie de la cruz*, circa 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

Los inicios de una tradición local

En paralelo con el hermano de la Puente y su círculo, al promediar el siglo XVII se iba consolidando en Lima una actividad pictórica sostenida. Había un nutrido núcleo, conformado por no menos de treintaidós maestros españoles y criollos, incluyendo encarnadores y doradores. Todos ellos lograron agruparse en 1649, con la intención de fundar un gremio regido por normas similares a las que controlaban la práctica del oficio entre sus colegas sevillanos. Esta iniciativa respondía a la necesidad de combatir la competencia desleal, representada por la proliferación en la ciudad de obradores establecidos con propósitos estrictamente comerciales, en los que se ejercía la profesión de manera informal. El detonante de esta vigorosa reacción fue, precisamente, un taller dirigido por el clérigo Diego Calderón, donde un grupo de oficiales trabajaba a destajo en las obras decorativas de San Pablo. Según los denunciantes, el religioso "se dedicaba al arte de la pintura y hacer sacar copias de cuadros para venderlos, poniéndolos en el comercio, ayudándose para ello de cuatro oficiales y de un carpintero que le hacía los marcos y bastidores".[42]

En ese momento, el grupo de pintores que promovía la agremiación estaba relacionado en su mayoría con el ambiente artístico andaluz, cuya mayor novedad era el naturalismo. La



31



32

intervención de alguno de aquellos maestros es altamente probable en el caso del retablo del Niño Jesús de Huanca, ensamblado por Asensio de Salas en 1662.[43] Estas pinturas deben datar de fecha cercana y marcan un claro punto de quiebre con relación a aquellas otras de gusto italianista que se ven sobre los muros de la capilla. Aunque es evidente que actualmente los lienzos no encajan dentro de sus nichos, ello se debe a que han sido cambiados de lugar dentro del mismo retablo. Estos reacomodos se produjeron por lo menos en dos ocasiones: la primera, al renovar el estilo arquitectónico del primer cuerpo, para adecuarlo al gusto salomónico; la segunda, cuando a fines del siglo XVIII los oratorianos instalaron en la hornacina principal una escultura de Jesús Nazareno, reemplazada al promediar el siglo pasado por la versión neoclásica de la Virgen de la O que permanece hasta hoy.[44]

En un principio, la hornacina principal albergaba el lienzo de la *Circuncisión*, advocación titular, actualmente colocado en el cuerpo alto. Este pasaje evangélico preside el Gesù de Roma, pues se asocia con el nombre de Jesús y con el patrocinio de este sobre la Compañía.[45] No es casual que se eligiese este tema para el nicho central de la capilla donde una cofradía de nativos veneraba al Niño Jesús en figura indígena, imagen que en algún momento pudo incluso vestir de monarca inca como ocurría con su par cusqueño.[46] Además de acreditar la antigua identificación de la elite nativa con la orden jesuita, a cargo de los colegios de caciques, el cuadro evoca el pasaje evangélico de la iniciación de Jesús en el rito judío. El episodio constituía una prefiguración del bautismo cristiano, cuya administración masiva por parte de los primeros doctrineros había hecho posible la conversión de los habitantes del Tahuantinsuyo.

Desde un punto de vista estilístico, esta obra emparenta con la paleta tenebrista y con la religiosidad recogida y amable imperantes en la pintura sevillana del segundo tercio del siglo XVII. Su iconografía se ajusta igualmente a las recomendaciones del tratadista Francisco Pacheco para representar la historia sagrada, al reelaborar para ello una estampa

de H. Wierix inserta en la *Historia Evangelica* de Jerónimo Nadal.[47] Pero sin duda el detalle más interesante de esta obra es imposible de apreciar en su actual emplazamiento. Se trata de los retratos en busto de los tres indígenas donantes del retablo y sus esposas, simétricamente distribuidos en la parte inferior de la tela. Mientras las mujeres visten el traje distintivo de su ancestro prehispánico, sus esposos –quizá mestizos– lucen bigotes y atuendos más bien "hispanizados". De parecida factura son una *Santa Inés*, emplazada en la calle izquierda, y quizá también los bustos de dos santas reinas colocados en los muros de la capilla, lienzos recortados cuya identificación precisa resulta difícil por la ausencia de atributos.

De aquella época data otro grupo de pinturas en la nave del evangelio, aunque ciertamente de menor calidad. Su factura adocenada y su hibridez estilística combinan resabios italianistas con un claroscuro que deriva del tenebrismo andaluz, aunque exento de cualquier alarde naturalista. Los cuadros más grandes de este conjunto representan *La oración en el huerto* y *El prendimiento de Jesús*, dos escenas basadas en estampas de una publicación jesuítica sobre la Pasión que complementa la obra de Jerónimo Nadal. Se ubican en la capilla del *Señor de la Contrición*, en relación directa con los temas pasionarios que despliegan los cuerpos del retablo. Aunque sería aventurado asignarlos a un taller en particular, se trata de piezas representativas de una época marcada por la rivalidad gremial. Pese a sus inconsistencias técnicas, estos lienzos revisten indudable interés histórico, pues constituyen una suerte de "eslabón perdido" dentro de la evolución de la pintura limeña del seiscientos.

◀ Fig. 31. Anónimo limeño. *Prendimiento de Jesucristo*, circa 1640/1660. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 32. Anónimo limeño. *La oración en el huerto*, circa 1640/1660. Óleo sobre lienzo.

▼ Fig. 33. Anónimo limeño. *Santa reina*, circa 1660/1665. Óleo sobre lienzo.

La galería de santos fundadores y el libro del P. Estienne Binet

En la sacristía, concluida hacia 1659, se despliega una galería compuesta por veintiún efigies de santos fundadores de órdenes religiosas, ejecutada seguramente en los años siguientes. Ocupa ambos muros laterales, encima de la cajonería, enmarcada por retablillos dorados y barrocos. Sin lugar a discusión, se trata del conjunto más completo de este género existente en la ciudad (figs. 34a, b, c, d, e, f), y sin duda la decisión de colocarlo aquí obedecía al propósito de situar a la Compañía de Jesús y a su fundador en relación de paridad con las comunidades religiosas más antiguas de la cristiandad, incluso aquellas fundadas por los primeros santos eremitas. Esta idea ha sido reforzada subliminalmente por medio de un formato uniforme que combina el carácter de la "vera efigie" con un marco fingido en forma de cartelas o molduras de aspecto marmóreo. El modelo compartido proviene de la serie estampada en 1590 por Cornelis Galle el viejo (1576-1650), miembro de una extensa familia de grabadores flamencos al servicio de la Compañía de Jesús.[48] Estos retratos se basaban, a su vez, en una extensa serie existente en el coro de la abadía benedictina de San Lamberto en Haynot (Francia), destruida en su mayoría durante la Revolución Francesa. Galle trabajó este conjunto de láminas para ilustrar el libro del jesuita Etienne Binet (1569-1639), cuyas primeras ediciones aparecieron en 1630 y 1634, donde se reseñan las vidas de los fundadores de las órdenes religiosas.[49]



Pese a su fidelidad frente a los modelos de Galle, el pintor local optó por modificar algún detalle ocasionalmente, a fin de hacer más reconocible cada efigie. Así, por ejemplo, a *San Agustín* le fue añadida su característica mitra, ausente en la estampa original, que lo identifica como obispo de Hipona. Entre las representaciones de factura antigua, quizá las de mayor calidad correspondan a *San Basilio*, *San Pablo Ermitaño*, *San Pacomio*, *San Norberto*, *San*


34a


34b


34c



34d



34e



34f


35a



35b

▲ Figs. 34a, b, c, d, e, f. Anónimo limeño. Serie de patriarcas y santos fundadores, circa 1660/1680. *San Basilio*, *San Agustín*, *San Norberto*, *San Pablo ermitaño*, *San Guillermo* y *Santa Clara de Asís*. Óleo sobre lienzo.

◀ Figs. 35a, b. Anónimo limeño. Serie de santos fundadores, circa 1800/1850. *San Camilo de Lelis* y *San Felipe Neri*. Óleo sobre lienzo.

Benito y *Santa Clara*, fundadora de las clarisas, la única figura femenina incluida. Seguramente tras la expulsión fue retirado el cuadro correspondiente a *San Ignacio de Loyola*, repuesto mucho después, por medio de un lienzo de factura claramente decimonónica. El fundador de los jesuitas es acompañado por las personificaciones alegóricas de Europa y las Indias, para recordar las labores misionales de la orden en el Nuevo Mundo. Son igualmente añadidas en el siglo XIX las efigies de *San Camilo de Lelis*, patriarca de los hospitalarios de la Buena Muerte, y *San Felipe Neri*, fundador de los oratorianos, quienes administraron las instalaciones de San Pablo tras la expulsión. Por encima de su calidad desigual, estas obras permiten intuir las tensiones y rivalidades que enfrentaron a las órdenes religiosas en diversos momentos y el valor simbólico asignado a sus figuras históricas.

Lima y el auge de los modelos hispanos

En coincidencia con el esplendor de la ciudad barroca, la tradición pictórica limeña alcanzó un primer periodo de apogeo durante el último tercio del siglo XVII. Su logro mayor fue el ciclo narrativo de San Francisco de Asís, dirigido por el limeño Francisco de Escobar, que decora el claustro principal de su convento. Por entonces, una nueva generación de maestros criollos intentaba emular los prestigiosos arquetipos del barroco hispano. Ello se hace evidente en piezas como una *Inmaculada Concepción*, de autor anónimo y cuidada factura, en el muro de pies de la sacristía (fig. 36). Con toda probabilidad, esta obra se asocia con las celebraciones por el breve a favor de la Inmaculada Concepción, promulgado en 1662 por el papa Alejandro VII, como consecuencia de la embajada especial enviada a Roma por Felipe IV, cuyas gestiones lograron revertir decretos anteriores contrarios a la doctrina concepcionista. Era un resonante triunfo político para la monarquía y la diplomacia españolas, que tendría inmediatas repercusiones a ambos lados del Atlántico. Esta versión debe datar de esos años, lo que explicaría la presencia de un par de angelillos volantes en movidos escorzos que portan la corona imperial de los Habsburgo, para identificar así a la Casa de Austria con la defensa de aquella devoción mariana. En todo el proceso, la intervención de la Compañía sería decisiva, por lo cual se convirtió en principal promotora de aquella iconografía triunfalista. Al componer su versión, el pintor limeño evoca la influyente tipología iniciada por Angelino Medoro, pero lo actualiza fusionándolo con prototipos andaluces más recientes, como lo sugieren la agitación de los paños, la postura de las manos y el horizonte costero en la parte baja que pudiera evocar el puerto de Sevilla; sin embargo, la media luna figura todavía con los cuernos orientados hacia arriba, ajeno las más recientes recomendaciones del padre Luis del Alcázar, recogidas por Francisco Pacheco, que proponía colocarlos en sentido inverso, con argumentos basados en la astronomía contemporánea.[50]

Por demás elocuente resulta comparar esta obra con otra *Inmaculada* más tardía, en la antigua Portería del colegio (fig. 37). La segunda responde a un prototipo de gran arraigo en la ciudad, pues se conocen no menos de cinco versiones, de las cuales la que preside la sala capitular de la catedral podría ser considerada cabeza de serie.[51] Algunos autores la han denominado *Virgen del Buen Aire* por el movimiento arremolinado de su manto y el mar turbulento a sus pies, que correspondería al puerto de Sevilla. La urbe hispalense se presentaba así como una "nueva Jerusalén", identificada con el culto mariano, según proponía Pacheco.[52] Al lado opuesto se aprecia la escena de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, en alusión al pecado original inherente a la humanidad que contrasta con la "nueva Eva", exenta de toda mácula. Esta vez la corona del sacro imperio romano germánico la lleva puesta y rodean su cabeza doce estrellas,

Página 230:
▶ Fig. 36. Anónimo limeño. *Inmaculada Concepción*, circa 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

Página 231:
▶ Fig. 37. Anónimo limeño. *Inmaculada Concepción*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.



según la visión del Apocalipsis de San Juan, mientras que los cuernos de la luna estás dirigidos hacia abajo, a diferencia de la obra anterior. La datación de esta pieza corresponde a fines del siglo XVII y acaso podría relacionarse con el afamado Cristóbal Daza, madrileño establecido en México un tiempo antes de pasar a Lima, donde el cronista Francisco de Echave y Assu escribía hacia 1680 que, gracias a sus celebradas obras, "mira sin envidia el Perú los más esclarecidos primores de los Herreras y Murillos modernos".[53]



En Lima, los temas zurbaranescos obtuvieron gran aceptación desde el segundo tercio del siglo XVII y su vigencia se prolongó durante buen tiempo, por obra de numerosos imitadores locales. Se sabe que hubo pintores limeños especializados en la copia de sus series más populares. Entre ellos figura Juana de Valera y Escobar, una de las escasas mujeres que ejercieron ese arte, cuyo inventario de bienes, datado en 1667, comprendía decenas de *Ángeles*, *Tribus de Israel* e *Infantes de Lara*, variantes de los apreciados ciclos de exportación que salían del obrador de Zurbarán con destino al Nuevo Mundo.[54] Por ello, aunque no haya aquí piezas atribuibles al maestro de Fuente de Cantos o a su círculo inmediato de seguidores, su influencia se deja sentir en algunas obras de factura limeña. Es el caso de la serie dedicada a las Virtudes, en la capilla de la Virgen de la O (págs. 96, 97; figs. 24a, b, c, d, e), cuyo estilo enlaza con la producción tardía del obrador de Zurbarán y con la de algunos continuadores suyos, como Bernabé de Ayala o los hermanos Francisco y Miguel Polanco.[55]

A falta de documentación que acredite el origen de estas piezas, podría inferirse que fueron realizadas en fecha cercana a la instalación del nuevo retablo de la capilla de la O, en 1663, y han permanecido siempre vinculadas a esta congregación.[56] Originalmente era un total dieciséis lienzos, según se desprende de los inventarios practicados en 1767 y 1818.[57] Su evidente vinculación con las cualidades marianas sugiere que cumplían la función de "espejos de virtudes", pues



38

▲ Fig. 38. Anónimo cusqueño. *San Ignacio de Loyola misionero*, circa 1660/1680. Óleo sobre lienzo.



39

▶ Fig. 39. Anónimo cusqueño. *San Francisco Javier misionero*, circa 1660/1680. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 40. Anónimo limeño. *Conversión de Baltasar de Loyola Méndez*, circa 1680/1700. Óleo sobre lienzo.

incitaban a la imitación de la Virgen entre los miembros de su congregación. Según precisa el documento de 1818, estas pinturas se hallaban distribuidas en la parte alta de los muros laterales, ocupando los vacíos que quedaban entre una tribuna y otra.[58] Actualmente solo se conservan cinco de estas virtudes: *Paz*, *Caridad*, *Continencia*, *Gozo en el Espíritu Santo* y *Modestia*. Son personificadas por jóvenes mujeres con túnicas y mantos "a la antigua". *Modestia* guarda gran parecido en su postura con la *Santa Margarita* de Annibale Carracci, lo que sugiere una fuente gráfica compartida. Por lo demás, la calidad del conjunto resulta bastante desigual, por lo que debieron ser producciones algo impersonales, salidas de algún taller limeño afiliado al persistente gusto por los prototipos andaluces.

Se hallan también vinculadas con el modo zurbaranesco dos representaciones de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*, en la capilla de San Francisco de Borja. Ambos se muestran en medio de paisajes abiertos, llevando bordones o bastones de caminantes, para subrayar de ese modo su faceta misional. El segundo recuerda a un *San Francisco Javier* autógrafo de Zurbarán en el Museo Romántico de Madrid, cuya composición se aprecia aquí en sentido inverso, lo que sugiere la mediación de una estampa. Su estilo evoca la manera europeizante surgida en el Cusco durante los años que siguieron al gran terremoto de 1650, una época de intenso intercambio con la capital. Alentados por las obras de reconstrucción de la ciudad, por entonces se trasladaron al interior andino maestros como Francisco Serrano y Juan de Calderón, cuyo trabajo lograría adaptarse a las exigencias del gusto regional. De hecho, estas obras dejan entrever la rápida transformación de los modelos irradiados desde Sevilla en manos de los pintores activos en los Andes, quienes tendían a abandonar los rasgos naturalistas del maestro extremeño para adaptarlos a las convenciones idealizantes propias de las tradiciones virreinales.

A un registro bien diferente pertenece una obra suelta de fines del siglo XVII que podría guardar relación con un seguidor tardío de la manera pictórica de Francisco de Escobar. Se trata de la *Conversión de Baltasar de Loyola Méndez*, cuadro de grandes dimensiones que recoge la historia de uno de los jesuitas más famosos en su tiempo, que había motivado una comedia de Calderón de la Barca. La obra tiene como protagonista a Mohamet, hijo del rey de Fez (1631-1667), hecho prisionero por un barco portugués y luego rescatado por su padre. Mientras viajaba de regreso a Marruecos en un galeón, el príncipe islámico tuvo una visión de la Virgen, quien le mostró las llamas del infierno que le esperaba si no se hacía cristiano; ello lo movió a pedir su inmediato traslado a Malta para bautizarse e ingresar a la Compañía bajo el nombre de Baltasar de Loyola Méndez, en homenaje a



su captor y al fundador de la orden. Su vida como misionero fue breve, pues murió en Madrid con fama de santidad, a los treintaiséis años de edad, tras convertir a muchos musulmanes. La pintura adopta la forma de una impactante escena naval, cuyo relato histórico se detalla en las extensas leyendas y en la cartela central, sostenida por un par de angelillos. Su autor debió basarse en un grabado español realizado poco después de la muerte de Loyola Méndez, como parte de la campaña propagandística emprendida por la orden para impulsar la causa de su beatificación.[59]

▼ Fig. 41. Anónimo limeño. *Encuentro de Cristo y la Verónica, camino del calvario*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

▼ Fig. 42. Anónimo limeño. *Jesús ante Herodes*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 43. Anónimo limeño. *Cristo y la mujer adúltera*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 44. Anónimo limeño. *Cena en casa de Simón el fariseo*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

Estampas flamencas y temas cristológicos: de los Wierix a Rubens

En la capilla de la Penitenciaría cuelgan dos series limeñas que debieron realizarse en la década de 1670, poco después de concluida la primera capilla de ese nombre, donde se administraba el sacramento de la confesión y la feligresía masculina hacía ejercicios penitenciales. Su edificación fue fomentada por el rector de origen italiano Gerónimo Pallas y, según Vargas Ugarte, el procurador criollo Pedro de Alvarado, natural de Chillán, comisionó poco después las pinturas, en tiempo del rectorado de Ignacio de las Roelas, esto es a partir de 1669.[60] Luego del terremoto de 1687, que había dejado en ruinas la primera capilla, se emprendió la segunda y definitiva, a cargo del alarife limeño Francisco de Sierra, entre 1704 y 1709. La capilla abandonó entonces su ubicación original –sobre los cimientos de la segunda iglesia–, para situarse en sentido paralelo al definitivo templo grande.[61] Al parecer, la distribución del espacio fue pensada para colocar los lienzos preexistentes, según se desprende del estilo de los mismos y de la manera precisa en que sus formatos, rematados en arcos de medio punto, se adaptan a la estructura arquitectónica. Ambos conjuntos recogen episodios centrales de la vida y la Pasión de Cristo. El primero narra parábolas y pasajes evangélicos referentes a la tentación, el castigo divino, el arrepentimiento y el perdón de los pecados; el segundo está centrado en el sufrimiento y la muerte de Jesús como redentor de la humanidad. Tales motivos se ajustan a los consejos de san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*, donde propone meditar sobre la historia sagrada utilizando los medios visuales y la imaginación, para arribar a la recreación mental de tales acontecimientos, proceso que denominaba "composición de lugar".[62]



Es posible distinguir en cada muro la intervención de dos maestros u obradores limeños bien diferenciados, quizá compitiendo entre sí. La serie que cuelga del lado de la epístola, dedicada a la *Vida de Cristo* se inspira en las estampas de los hermanos Wierix –según dibujos originales de los italianos Benardino Passeri y Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri–, insertas en *Imágenes de la historia evangélica*. Escrito por el jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, cercano colaborador de san Ignacio, este libro se publicó por primera vez en los talleres de la casa Plantin, en Amberes, el año 1593, y tuvo desde un inicio numerosas reediciones.[63] Debido a su afán historicista y al decoro narrativo de sus escenas, la obra ilustrada tuvo gran difusión y se convirtió rápidamente en un obligado referente para la Europa católica. De hecho, el libro de Nadal figura constantemente citado por Francisco Pacheco en las recomendaciones que hacía a sus colegas para la adecuada representación de los temas piadosos en las páginas de su *Arte de la Pintura*.[64]



El ciclo de la *Pasión* que adorna la nave izquierda se hizo, en cambio, a partir de estampas sobre composiciones de Rubens y su círculo. Estos prototipos datan de fechas más avanzadas –primer tercio del siglo XVII–, aunque igualmente proceden de las prensas amberinas. Sus composiciones se reiteran de manera literal, con evidentes durezas de dibujo y una



paleta más bien sombría, ajena a la efusión cromática del maestro flamenco. De mano distinta, sin duda más hábil, pudiera ser *La elevación de la cruz*, que hace las veces de retablo mayor, y reproduce el gran tríptico que Rubens realizó en 1610-1611 para la iglesia de Santa Walpurgis de Amberes, obra que sintetiza su admiración por la estatuaria clásica, la estética miguelangelesca y el claroscuro de Caravaggio, luego de un decisivo viaje artístico a Italia.[65] La composición se ve aquí dispuesta en sentido inverso con relación al original, debido ciertamente al uso de un grabado de segunda mano, como era habitual entre los pintores del virreinato.

En suma, las *Historias evangélicas* resultan de bastante mayor calidad e inducen a situar a su anónimo autor dentro del círculo de un maestro como Francisco de Escobar. Su marcado estilo europeizante –con una equilibrada mezcla de rasgos venecianos, flamencos y españoles– confirma la orientación ecléctica que iba caracterizando el trabajo de los pintores capitalinos de primera fila.[66] Por lo demás, el dominio compositivo y la brillantez cromática desplegados aquí revelan una destreza comparable con los alardes de virtuosismo presentes en la famosa serie franciscana, concluida en 1671. Ello se advierte sobre todo en las logradas escenas de *Cristo y la mujer adúltera*, *La cena en casa de Simón el fariseo* o la *Parábola del buen samaritano*. Sus tipos humanos idealizados, en armonía con un canon anatómico esbelto, se conjugan en todas estas obras con un ingenioso aliento narrativo, a menudo impregnado de convincente dinamismo. El pintor no solo acredita conocimiento de las fuentes impresas sino un sorprendente dominio de la perspectiva pictórica y de las teorías más avanzadas sobre el uso del color, acordes con las fórmulas de la gran tradición europea del momento.



Vera efigie javeriana

Entre la vasta iconografía javeriana guardada aquí destaca una pintura limeña de fines del siglo XVII, tan ambiciosa como escasamente conocida, que asume la convincente apariencia de una vera efigie. Se trata de una representación detallada del monumental *Sepulcro de San Francisco Javier*, erigido en la basílica del Buen Jesús de Goa (India) (pág. 151; fig. 15). En medio de un gran catafalco se ve el cadáver incorrupto del santo revestido con ropajes litúrgicos y bonete negro de clérigo, expuesto a la veneración, dentro de un arca de plata realizada por artífices indios entre 1636 y 1637.[67] El artista empleó una estampa austriaca por Melchior Haffner –según dibujo de Philipp Puecher–, inserta en el libro *Vita iconibus*..., publicado en Innsbruck el año 1691, o en la *Vita thesibus*, aparecida en Viena



► Fig. 45. Anónimo limeño. *Elevación de la cruz*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.


BEDIENS VSQ
VE ADMORTIEM AVTEM CAVE

▼ Fig. 46. Anónimo limeño. *Virgen de la Misericordia del Callao*, circa 1675/1680. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 47. Anónimo italiano. *Virgen de la Anunciación*, circa 1600/1630. Óleo sobre cobre.

▶ Fig. 48. Anónimo limeño. *Virgen de la Divina Providencia*, circa 1740/1780. Óleo sobre cobre.

el año precedente.[68] Ambos grabados muestran el aspecto del sepulcro antes de la colocación del mausoleo definitivo, instalado en 1698 por encargo del gran duque de Toscana Cosme III.[69] En auténtico alarde de virtuosismo, la pintura logra recrear en gran formato la tumba del santo, a manera de "verdadero retrato" o sustituto afectivo, con el fin de erigirse en un poderoso apoyo visual para sus devotos locales. De hecho, es probable que el lienzo sirviera al culto corporativo de los miembros del colegio y ocasionalmente se exhibiese a la veneración pública en las grandes festividades conmemorativas del "apóstol de las Indias".

"Imágenes de piedad"

De muy distinto carácter son las "imágenes de piedad", género promovido activamente por la Compañía. Esta modalidad fue introducida en Lima por Mateo Pérez de Alesio, sobre todo a través de su *Virgen de Belén* o *de la Leche,* pieza fundacional de la pintura en Sudamérica.[70]



En San Pedro existen dos copias literales, aunque muy tardías, de este arraigado icono, además de variantes menores. Pero lo más destacable en este campo es una versión antigua de la *Virgen de la Misericordia*, cuyo original se veneraba en el templo jesuita del Callao. Según la tradición, aquella pintura –desaparecida en 1746– alcanzó fama de milagrosa por haberse manifestado sudando y llorando ante sus devotos el 29 de setiembre de 1673, día de san Miguel Arcángel. De inmediato se multiplicaron las copias que permitieron difundir su culto por todo el país, y una de ellas fue destinada al Colegio Máximo de San Pablo, donde permanece hasta hoy en la capilla de los Remedios.[71]

La *Virgen de la Misericordia* deriva de una de los más populares creaciones de Giovanni Battista Salvi, *il Sassoferrato* (1609-1685). Este maestro toscano fue el más célebre representante seiscentista de aquella iconografía surgida al calor de la Contrarreforma y orientada al fomento de la devoción personal. En este tipo de obras, Sasoferrato solía recrear las madonas de Rafael Sanzio, por lo que lograría conectar fácilmente con la prolongada preferencia que gozaba este género en el virreinato. Como suele ocurrir con las "veras efigies", la versión de San Pedro incluye una leyenda –reescrita posteriormente– que explica los prodigios atribuidos al original. Alrededor del icono mariano se despliega una orla de flores a la manera flamenca, detalle decorativo que, no obstante haber tenido

sus primeras manifestaciones en la capital, alcanzaría mayor desarrollo entre los pintores del Cusco y el sur andino.

Indicio revelador acerca de la gran devoción suscitada por esta pintura es la cantidad de aplicaciones preciosas y joyas que la cubrían en el siglo XVIII, aunque nada se conserva de aquellas alhajas, donadas a manera de exvotos por la feligresía. Según consta en el inventario practicado en 1767, al tiempo de ejecutarse la orden de expulsión el lienzo de la *Virgen de la Misericordia del Callao* en este templo de Lima lucía sobrepuestas "doce estrellas" de oro, "con cuarentaiocho diamantes y treintaiséis perlas menudas en un hilo que le sirve de gargantilla y quince esmeraldas engastadas en las referidas piezas, la que estaba colocada en el altar de San Francisco de Borja".[72]

Otros iconos marianos, muy venerados en su tiempo, han desaparecido por completo. Entre los más notables se cita una copia antigua de la *Virgen del Popolo* o *del Populo*, que en realidad se basaba en la *Virgen de Santa María la Mayor* o *de las Nieves.* El original era una tabla medieval, considerada entre las más antiguas representaciones pictóricas de María, que la tradición piadosa atribuía al propio evangelista san Lucas. Se afirma que habría sido el general de la orden san Francisco de Borja quien la mandó copiar en la basílica romana de Santa María la Mayor para obsequiarla al Colegio de Lima.[73] Tampoco existe hoy la pintura de *Virgen de las Lágrimas* o *del Aviso,* que recibía culto al pie del *Cristo de la Contrición*, como intercesora contra los movimientos sísmicos.[74]

Aunque menos conocidas, merecen mencionarse finalmente dos láminas de cobre, representativas de sendas devociones marianas promovidas por la Compañía, que se conservan en el claustro, para devoción de los religiosos. La *Virgen de la Anunciación* es obra italiana de ejecución preciosista, asociada con el arte *sacro* romano de comienzos del siglo XVII. A su vez, la *Virgen de la Divina Providencia*, con el Niño Jesús dormido en brazos, es un tipo iconográfico de origen italiano, pero su factura podría ser limeña dieciochesca. Se basa en una estampa del italiano Francesco Bartolozzi, según original perdido del Sassoferrato.[75] Debido al amplio predicamento social de la Compañía en la sociedad criolla, este tipo de obra tendría una gran repercusión, a juzgar por la gran cantidad de copias y variantes que se hicieron para destinarlas al culto doméstico.


47


48

Valdés Leal y el barroco andaluz: la serie de San Ignacio de Loyola

Hacia fines de la década de 1670, al tiempo que el templo empezaba a renovarse interiormente adoptando la columna salomónica en sus retablos, debió llegar desde Sevilla un ciclo pictórico característico del barroco andaluz en su época de madurez. Está conformado por seis grandes lienzos que narran, con una factura tan brillante como efectista, episodios centrales de la vida de san Ignacio de Loyola. Todos son de mano de Juan de Valdés Leal (1622-1690), considerado el más talentoso rival de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1689), con quien llegaría a establecer un nítido contrapunto. Distante de la tónica amable y sentimental de Murillo, cuya producción era crecientemente apreciada en los virreinatos, Valdés Leal debió ser elegido para este importante encargo en razón de la gravedad dramática predominante en sus cuadros. El diestro uso del claroscuro y el énfasis en lo gestual, tan característicos de Valdés Leal, iban de la mano con un tratamiento pictórico sintético, vibrante y audaz, al servicio de una concepción triunfalista de la experiencia mística. En más de un sentido, todo ello sintonizaba con la modernidad



▲ Fig. 49. Juan de Valdés Leal. *Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola*, circa 1674/1675. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 50. Juan de Valdés Leal. *Muerte de San Ignacio de Loyola*, circa 1674/1675. Óleo sobre lienzo.

estética propia de los jesuitas, pero además con aquella búsqueda de cierta teatralidad afín al gusto de la orden.

En principio, la serie ignaciana limeña se hacía eco de otro conjunto similar que acometió Valdés Leal hacia 1660/1665, por encargo de los jesuitas de Sevilla, con destino al patio principal de su Casa Profesa. Lo integraban diez lienzos –ocho de los cuales se conservan en el Museo de Bellas Artes de aquella ciudad–, clasificados entre las producciones más desiguales del maestro. En aquella ocasión, Valdés habría delegado parte importante del trabajo en los oficiales de su taller, y su calidad pictórica también se vería resentida por una larga exposición a la intemperie. En cambio, los cuadros de San Pedro, fechables alrededor de 1674-1675, son tenidos de manera unánime como reelaboraciones mucho más convincentes y cuidadas de similares temas. Ni su ejecución ni su arribo a Lima figuran registrados en las Cartas anuas, pero seguramente obedecieron a las gestiones de algún procurador del colegio radicado en Europa, deseoso de remitir un ciclo narrativo de la vida del fundador similar al que existía en la casa sevillana.

A diferencia de lo acostumbrado en las comunidades regulares, cuyas historias de los fundadores solían colocarse en torno a sus claustros principales, esta *Vida de san Ignacio* se emplazó en el templo, sobre los arcos que separan las capillas laterales de ambas naves, a vista permanente de la feligresía. Aunque no se conoce hasta hoy ninguna mención explícita de época sobre la presencia de estas pinturas en Lima, es claro que ellas gozaron de aprecio, si se considera la existencia de varias copias locales, o el evidente influjo que ejercieron



sobre los pintores limeños del siglo XVIII. La revelación moderna de su autoría correspondió inicialmente al marqués de Lozoya, atribución que luego sería confirmada parcialmente por Mesa–Gisbert y ratificada de manera categórica por el historiador norteamericano Duncan Kinkead, quien dedicó un primer estudio monográfico a la serie completa en 1989.[76] A partir de entonces, los Valdés Leal de Lima han sido invariablemente incorporados a los catálogos razonados del artista, y comprendidos entre lo más notable de su madurez pictórica.[77]

Tanto en el ciclo sevillano como en su par limeño, Valdés Leal debió tomar como punto de partida las láminas de Theodorus Galle que ilustran la biografía de san Ignacio escrita por el P. Pedro de Ribadeneyra y publicada por primera vez en Amberes, al año siguiente de su canonización.[78] Para la serie hispalense, el pintor planteó composiciones de formato vertical, que al abordar las versiones limeñas transformaría, con mayor fortuna, en cuadros apaisados. Estos evidencian eficacia dramática, así como gran destreza en el tratamiento de los fondos arquitectónicos y de paisaje, lo que permite vincular distintos planos espaciales de un mismo cuadro con momentos sucesivos de la historia. Tal recurso narrativo es particularmente acertado en la *Aparición de la Virgen con el Niño a san Ignacio en Pamplona*. Por otra parte, resulta sugerente el paralelismo entre el *Trance de san Ignacio en el hospital de Manresa* y la *Muerte del santo*. Ambas escenas aluden al fin de la vida como tránsito místico, en sintonía con la religiosidad barroca. Ello se deduce del gesto arrobado de Ignacio, mientras su alma, en figura etérea y desnuda, es transportada por los ángeles hacia la gloria. Pero quizá los lienzos más relevantes para la historia de la orden sean la



▲ Fig. 51. Anónimo italiano. *Rosa mística*, circa 1700/1750. Pastel sobre tela.

▶ Fig. 52. Anónimo italiano. *Virgen Dolorosa*, circa 1720/1750. Óleo sobre cobre.

▶ Fig. 53. Anónimo italiano. Apostolado: *San Pablo*, circa 1720/1750. Óleo sobre cobre.

▶ Fig. 54. Anónimo limeño. *San Pedro Nolasco*, siglo XVIII. Óleo sobre cobre.

Aparición de Cristo a san Ignacio camino de Roma (pág. 39; fig. 3), que perenniza la revelación del emblema de la Compañía por el propio Jesús camino del calvario, *y La aprobación de las constituciones de la Compañía por el Papa Paulo IV* (pág. 40; fig. 4), acontecimiento simbólico de la universalidad de la orden y de la fidelidad directa de sus miembros al pontífice romano, ante cuyo trono están, humildemente postrados, los padres fundadores.

"Láminas romanas" y pintura italiana dieciochesca

Hacia mediados del siglo XVIII, los jesuitas de Lima impulsaron en la arquitectura de retablos un retorno al modo romano, apelando al empleo de columnas salomónicas lisas y gigantes. Ello se constata en la capilla de San Ignacio de Loyola, erigida sobre el brazo izquierdo del crucero, que en su tiempo debió significar una importante innovación estilística. Su diseño reelabora en madera oscura una idea del P. Andrea Pozzo (1642-1709) para la capilla de San Luis Gonzaga, en el templo de San Ignacio de Roma, que figura inserta en el segundo tomo de su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700).[79] Complemento decorativo principal de esta máquina barroca son doce pinturas romanas sobre cobre que flanquean la hornacina principal, donde se venera una efigie del fundador.[80] Según anota Clara Bargellini, la altura en que se encuentran estas pequeñas pinturas no permite verlas como piezas individuales, ni mucho menos apreciar sus detalles.[81] Ellas aportan sobre todo una decisiva nota de color y de sentido suntuario al conjunto, pues tales obras, a menudo importadas de Europa, eran particularmente valoradas como objetos preciosos, en los que confluían tanto la riqueza intrínseca del soporte como el virtuosismo de su ejecución pictórica. Por ello la estructura monumental de este retablo, en armonía con sus llamativas "láminas romanas", ayudaba a remarcar a ojos del visitante el cosmopolitismo de la Compañía y sus vínculos directos con el centro indiscutido de la cristiandad universal.

En la actualidad, los cobres adosados al retablo son once y resulta probable que originalmente fueran más. Efectivamente, todo indica que una duodécima pintura sobre vidrio, que representa a San Juan evangelista, se colocó aquí con posterioridad, tal vez para reemplazar un cobre europeo perdido. Se trataría de una pieza de procedencia quiteña –basada en una estampa de los Klauber–, representativa de una producción que cobró auge y se difundió en gran parte de Sudamérica durante el último cuarto del siglo XVIII. El resto de las pinturas conforman un conjunto de estilo romano, compuesto por ocho figuras del Apostolado, además de un *Cristo Salvador del Mundo* y una *Virgen María*, todos de medio cuerpo y de similar factura. Aparecen sobre fondos de cielos diáfanos en los que, a veces, se vislumbra algún fragmento de ruina clásica. Completa el conjunto otro cobre, igualmente de estilo italiano aunque de mano distinta, que presenta a una *Dolorosa* de cuerpo entero,

emplazada delante de un paisaje emblemático donde se distinguen con claridad el monte Calvario y las murallas de Jerusalén.

Este tipo de series era ejecutado en talleres romanos que producían masivamente, en función de la incesante demanda de los mercados de exportación. Parte de su clientela estaba conformada por viajeros devotos con intereses artísticos, o por representantes de diversas órdenes religiosas de paso por la ciudad papal, siempre en busca de piezas para enviar a los templos de sus lugares de origen. Debió ser ese el caso del jesuita limeño Juan Francisco de Castañeda (1682-1761), ex rector del noviciado de San Antonio Abad, quien desempeñó el cargo de procurador general de la Indias ante la corte de Madrid entre 1718 y 1730, y posteriormente en Sevilla, desde 1736 hasta 1750. Es sabido que los procuradores emprendían constantes viajes a Italia, en particular a Roma, Nápoles, Génova y Sicilia, donde adquirían obras de arte, curiosidades y diversos objetos considerados como "cosas de devoción". Sería lógico que fuera el propio procurador Castañeda, u otro religioso por encargo suyo, quien adquiriese estas pinturas sobre lámina cobre para enriquecer el nuevo retablo dedicado al culto del santo fundador. La influencia de este tipo de obras entre los pintores locales se verá reflejada en piezas que no solo adoptan un soporte similar sino que emulan la factura preciosista de los apreciados cobres italianos o flamencos. Es el caso de un *San Pedro Nolasco* de factura virreinal dieciochesca, lámina suelta de un probable conjunto disperso de patriarcas o santos fundadores.


52

Entre las obras de procedencia italiana se encuentra una madona dieciochesca, identificada como *Rosa Mística* por la leyenda bordada al pie, pero también por las tonalidades que la definen. Se trata de una pintura al pastel que recrea una madona del Sassoferrato, popularizada como *Mater Dolorosa*. Es probable que se eligiera la advocación de la Rosa Mística por asociarse con Rosa de Lima, máxima figura de la santidad criolla. Según Vargas Ugarte, esta efigie recibía culto en la antigua capilla de la Virgen de la O, emplazada por entonces a un lado del presbiterio.[82] Hoy se encuentra adornando una suerte de pequeño sagrario en el muro testero de la sacristía, debajo de la *Coronación de la Virgen* de Bitti. Destaca por el preciosismo de su factura, habitual en las "imágenes de devoción", manifiesto en la intensa expresividad de la Virgen que dirige la mirada al espectador mientras posa ambas manos entrecruzadas sobre el pecho. El platero limeño José María Morillo enriqueció el lienzo con ricas aplicaciones metálicas. Aún se conservan los resplandores de oro, la cruz del mismo material sobre el manto, así como un collar de perlas y otra cruz colgante, todo lo cual deja entrever la preferencia que gozó en el pasado entre las imágenes de este género.[83]


53

El *San Juan Nepomuceno* que se guarda ahora en una dependencia del claustro es también obra italiana de mediados del siglo XVIII, y ofrece un testimonio revelador sobre la devoción de los jesuitas por esta figura y su patrocinio sobre el ministerio sacerdotal. Se muestra al santo con su clásica expresión de arrobamiento místico, aferrándose al crucifijo que lleva sobre el pecho, acompañado por un ángel que le entrega la palma de martirio mientras pone el dedo sobre sus labios en señal de silencio o secreto, para aludir así a la causa de su inmolación. La belleza idealizada de los rasgos de ambos personajes y la suavidad del colorido son propios de un género de pintura religiosa influido por los cánones del academicismo europeo dieciochesco.


54

Habría que mencionar, finalmente, una *Negación de San Pedro*, de marcado estilo caravaggiesco. No guarda mayor relación con el lienzo homónimo de Miguel Ángel Merisi da


55


56

Caravaggio (1571-1610), hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, compuesto solo por tres personajes. En cambio, se ve aquí a una decena de figuras de medio cuerpo, en el preciso momento en que Pedro niega por tercera vez a su maestro, ante la persecución de los soldados romanos. Como es habitual entre los imitadores del Caravaggio, los personajes emergen de la oscuridad y asumen el aspecto de tipos populares contemporáneos. La obra podría datarse a fines del siglo XVII o principios del siguiente y debió formar parte de las compras hechas por los procuradores de la provincia peruana, lo que prueba una vez más la intención de sintonizar con el gusto culto de Roma. Se trata de una pieza escasa en el contexto virreinal pues, en términos generales, las obras de Caravaggio y su círculo no tuvieron influencia directa ni gozaron de mayor aprecio en el Nuevo Mundo. Su presencia en el Colegio de San Pablo se halla documentada en el inventario practicado al momento de la expulsión, donde se menciona que colgaba en un muro de la sacristía, "encima de la puerta que va a la iglesia".[84]


57

Cristóbal Lozano y el resurgimiento de la pintura limeña en el siglo XVIII

En paralelo con las últimas importaciones de Europa, un grupo de pintores limeños trabajaba intensamente para el Colegio de San Pablo a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Sus labores estaban dirigidas a renovar la decoración de varias capillas laterales, sobre todo en la nave de la epístola, así como en la sacristía del templo. Esa actividad respondía, en un primer momento, a la intención de reforzar el culto a los santos jesuitas –incluyendo a los más recientes– y, posteriormente, a la urgencia de reparar los daños ocasionados por el terremoto de octubre de 1746. Aunque la historiografía vigente no ha dedicado atención a este periodo, y tampoco existe mayor documentación al respecto, es evidente que las nuevas obras decorativas promovidas aquí constituyeron un factor decisivo para el resurgimiento de la pintura limeña –retraída frente al auge exportador de los talleres cusqueños–, que ingresaba de este modo a un segundo periodo de apogeo, signado esta vez por una búsqueda de racionalidad en la representación y por un retorno actualizado a los cánones de la gran tradición europea.

El pintor más importante de aquel periodo, y el único identificado hasta ahora, es el limeño Cristóbal Lozano (1705-1776), cuyo trabajo para San Pablo permanecía virtualmente

ignorado. En efecto, la vinculación de Lozano con el patrocinio de la Compañía solo era acreditada hasta tiempos recientes por una obra de madurez, la *Inmaculada Concepción con santos jesuitas,* pintada en 1764 para el noviciado de San Antonio Abad.[85] Ejecutada tres años antes de la expulsión, esta pintura exalta el protagonismo del creciente elenco de los santos jesuitas en la historia de la Iglesia, con clara intención propagandística. Desde entonces, la ambiciosa composición de Lozano fue apreciada como uno de sus máximos logros. Sin embargo, nada se sabía sobre el papel decisivo que, desde mucho tiempo atrás, había ejercido el Colegio de San Pablo dentro de la formación del artista, cuya personalidad llegaría a dominar la actividad pictórica limeña al promediar el siglo XVIII. Su obra emergía marcada por el signo del cosmopolitismo y por el nuevo espíritu de la Ilustración, a contracorriente del auge comercial que experimentaba contemporáneamente la pintura cusqueña de exportación. Al cabo del tiempo, la influencia determinante que Lozano ejerció sobre sus contemporáneos le otorgaría el rango de auténtico jefe de escuela.

En efecto, la reciente identificación de obras juveniles suyas en San Pedro logró evidenciar que el contacto de este artista con la Compañía fue bastante temprano y que su familiaridad con las colecciones pictóricas de la casa matriz de los jesuitas debió resultar crucial dentro de su evolución como pintor. Durante las obras de restauración de la capilla de San Luis Gonzaga efectuadas en 2007 por el taller de San Pedro, se descubrió la existencia de al menos dos grandes lienzos de Cristóbal Lozano, gracias al hallazgo de una inscripción de época colocada en el reverso de uno de ellos.[86] A partir de ese descubrimiento, un estudio comparativo nos ha llevado a atribuirle con certeza un apreciable conjunto de obras inéditas que se dan a conocer aquí. Ello amplía notablemente el corpus pictórico de Lozano y permite formarse una idea bastante más clara acerca de la compleja evolución de su manera personal. En estas piezas es posible percibir cómo nuestro artista lograría desprenderse progresivamente de ciertas convenciones arraigadas en la pintura de su tiempo, para arribar a un lenguaje ecléctico e internacional que configura una suerte de academicismo endogámico, generado por iniciativa de un maestro cuya experiencia y formación eran exclusivamente locales.

En torno a la presencia de Lozano en San Pablo, la única referencia cronológica cierta es el año 1730, inscrito con claridad en el lienzo de *La entrada de San Luis Gonzaga al seminario jesuita*. Lozano tenía entonces veinticinco años y la decoración de esta nueva capilla debió ser su primer encargo de importancia. Ello suponía un temprano reconocimiento consagratorio a su talento, justamente cuando la pintura cusqueña empezaba a ocupar espacios importantes en los conventos regulares de la ciudad. Alentado por los jesuitas, el joven Lozano intentará retomar las fórmulas del barroco hispano, influido por los lienzos que podía contemplar aquí, en particular por la serie ignaciana de Valdés Leal. De hecho, tanto *La entrada al seminario* como el de *San Luis ante la Virgen del Buen Consejo* asumen un formato y un aliento narrativo bastante ambiciosos, cuya empatía con las telas del maestro sevillano revelan un cierto espíritu de emulación frente a los ejemplos peninsulares. Es interesante, además, comparar estas dos pinturas con aquellas sobre la vida de San Francisco de Borja, en la capilla adyacente, ejecutadas por un maestro limeño no identificado, contemporáneo de Lozano, quizá en abierta competencia con este.

En el primer lienzo, *San Luis ante la Virgen del Buen Consejo*, el pintor interpreta con eficacia el tópico jesuita del diálogo íntimo entre el creyente y la imagen sagrada. El adolescente Gonzaga destaca, aislado y orante, en medio de un escenario arquitectónico que procura recrear el interior del templo madrileño de San Pedro y San Pablo, antes de convertirse en



◀ Fig. 55. Anónimo italiano. *San Juan Nepomuceno*, circa 1720/1750. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 56. Anónimo caravaggesco. La negación de San Pedro. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 57. Probable autorretrato de Cristóbal Lozano (detalle del cuadro de San Luis Gonzaga ingresa al seminario jesuita), 1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 58. Cristóbal Lozano. Detalle, *San Luis Gonzaga ante la Virgen del Buen Consejo*, 1730. Óleo sobre lienzo.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 59. Cristóbal Lozano. *Ingreso de san Luis Gonzaga al noviciado*, 1730. Óleo sobre lienzo.









▲ Fig. 60. Cristóbal Lozano. *San Luis Gonzaga duerme en el suelo*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 61. Cristóbal Lozano. *Muerte de san Luis Gonzaga*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

colegio imperial. Es allí donde sus biógrafos afirman que Luis recibió milagrosamente la llamada vocacional, por boca de una efigie italiana de la Virgen con el Niño venerada en uno de sus altares. Aunque se afirma que este hecho habría ocurrido al momento de recibir la comunión, Gonzaga es visto solo, de rodillas ante un retablo lateral, teniendo como fondo el altar mayor presidido por una escultura de Cristo Salvador. En ese momento, el futuro santo escucha una voz sobrenatural que le ordena: "Entra en la Compañía de mi hijo IHS". La frase se ve salir de la imagen mariana y está colocada a manera de filacteria, con los caracteres escritos al revés para enfatizar así la comunicación directa e íntima entre la madre de Dios y el futuro santo.

Esta obra trasluce un marcado interés por la perspectiva arquitectónica, seguramente apoyado en el uso de estampas, que Lozano desarrolla sobre el lienzo con las obvias dificultades de un artista joven, que atravesaba un arduo proceso formativo. Pero, por encima de sus explicables tanteos, la obra anuncia ya el surgimiento de una personalidad singular, que empezaba a despuntar con nitidez dentro de la raleada producción artística limeña. Ello debió ser prontamente reconocido, a juzgar por la inscripción descubierta en la ocasión indicada sobre el reverso de esta tela: "El Mro. Lozano/ Un amygo". Dado que el pintor aún no solía firmar sus obras, tal vez motivado por un prurito de piadosa modestia, en este caso un "amigo" anónimo –no queda claro si fue un colega del oficio, algún religioso de la Compañía o quizá el *alter ego* retórico del propio artista– lo hizo por él, colocando el nombre del "maestro Lozano" en un lugar normalmente inaccesible al espectador. Se quiso dejar así constancia de su autoría con miras a una lejana posteridad, como efectivamente llegaría a constatarse casi tres siglos después.

Pero no hay duda de que la escena siguiente, *El ingreso al noviciado*, merece considerarse lo mejor del conjunto. Narra el momento en que Luis ingresa al seminario jesuita de San Andrés del Quirinal (Roma), contra la tenaz oposición de su padre, el marqués Ferrante de Gonzaga. El rector del noviciado se inclina para acoger al aspirante con paternal abrazo, en contraste con los criados de la casa de Gonzaga, quienes intentan impedir, llorosos y con gestos desesperados, esa decisión. A los pies del futuro santo yacen abandonados la corona y el cetro del marquesado de Gonzaga, junto con un orbe, para simbolizar el abandono de la vida mundana y la renuncia a los privilegios que le deparaba su nacimiento aristocrático. Luis había cedido la sucesión del marquesado a su hermano menor Rodolfo, quien debe ser el personaje pensativo sentado en primer plano, al extremo izquierdo de la composición. Ello se deduce del parecido entre ambos, así en los rasgos como en la vestimenta "historicista"; pero también de la actitud melancólica del segundo, separado de la acción central por una balaustrada, mientras observa en el suelo los símbolos de su alto linaje abandonados por Luis, que él pronto heredará, tal vez meditando sobre las palabras pronunciadas por su hermano al cedérselos: "¿Quién de los dos es más feliz? Ciertamente, yo".[87]

En un sorprendente alarde de virtuosismo, Lozano logra alternar en esta obra dos fórmulas distintas de representación: por un lado, las figuras sacras convencionales, al modo de la pintura devota al uso, dominada por la copia de grabados europeos y por la influencia estilística de los obradores cusqueños; por otro, un logrado conjunto de fisonomías hábilmente tomadas del natural, que recogen la apariencia de personajes contemporáneos, en los que asoma el talento del futuro retratista. En el primer grupo están el santo y su hermano, así como los criados, todos los cuales comparten el carácter genérico e impersonal de sus rasgos. Ello contrasta con el verismo patente en la comunidad jesuita, que seguramente sirvió a Lozano como pretexto para retratar a los sacerdotes por entonces a cargo del Colegio

limeño de San Pablo.[88] Otro tanto podría afirmarse de los personajes laicos que ocupan el extremo derecho de la composición. Se ve allí a un hombre con elegante traje de corte a la moda, emplazado en primer plano, dirigiendo la mirada al espectador mientras extiende su mano derecha para mostrarle la escena. Este individuo algo maduro, ancho de rostro y con un lunar visible en la mejilla izquierda no es el pintor, como se ha creído, sino el donante o patrocinador de la obra. Lo acompaña otro hombre más joven con aire de familia y vestimenta similar, probablemente su hijo o hermano menor. Discretamente situado detrás de ellos, un personaje criollo vestido con sobrio traje pardo, capa del mismo color y larga cabellera, dirige su mirada al donante, para enseñarle a su vez el acontecimiento central con gesto que sugiere tímido asombro: todo indica que sería este el autorretrato de Lozano, quien habría querido subrayar así la importancia de esta temprana obra maestra.

Si bien ambos lienzos acaban de incorporarse al catálogo de obras de Lozano, permanecía sin identificar el resto del programa iconográfico que decora la capilla de San Luis. Una detenida observación permite concluir con certeza que todo es de mano del mismo maestro, y que se trata de uno de los pocos conjuntos de este tipo que, al parecer, se han mantenido inalterados en su emplazamiento de origen. Las pinturas de Lozano comprenden cuatro escenas más sobre la vida del santo, todas en formatos menores que las antes comentadas, cuatro bustos de igual número de santos jesuitas, así como representaciones alegóricas del Niño Jesús y de san Juanito. Estas últimas aluden a la conocida devoción de san Luis por la infancia de Jesús, pero también hacen referencia al patrocinio asignado a Gonzaga sobre la niñez, la juventud y los estudiantes católicos.

Los episodios restantes muestran algunos momentos centrales del relato hagiográfico de Gonzaga, como cuando *Duerme en el suelo* o *Adora la eucaristía*, hasta llegar a *La muerte de san Luis*, el año 1591, a causa de la peste en Roma. Está finalmente *La visión de santa María Magdalena de Pazzi,* monja carmelita florentina que al orar ante el altar tuvo una visión mística de tres coronas en las cuales se prefiguraba la gloria de Luis Gonzaga. Todas son piezas de transición que evocan por momentos las soluciones un tanto "arcaicas" y escasamente naturalistas de las primeras obras conocidas de Lozano, en particular la serie de la vida de la Virgen en el monasterio del Carmen, fechable unos cinco años antes. Mayor soltura se evidencia en los medallones del *Niño Jesús dormido* y *San Juanito dormido* –uno sobre un cráneo y otro sobre el cordero místico–, que los presenta soñando premonitoriamente su papel en la historia evangélica. Hay un tercer *Niño Jesús dormido*, de mayor tamaño, en la contigua capilla de Huanca, directamente relacionado. Todos ellos remiten a ejemplos del barroco italiano y sevillano de mediados del siglo XVII. Lozano introduce así la veta "murillista", que constituirá en adelante un factor clave para la evolución de su estilo personal. Finalmente, los bustos de santos jesuitas contribuyen a subrayar que el ingreso del novicio Luis Gonzaga en el elenco de las grandes figuras históricas de santidad era un gran triunfo corporativo. Presididos por el fundador, *San Ignacio de Loyola*, figuran *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja* y el futuro *San Juan Francisco Regis*, este último todavía en condición de beato, pues solo llegaría a ser canonizado oficialmente en 1736. Se trata, en todos los casos, de efigies bastante estandarizadas y de apariencia más bien esquemática, seguramente logradas a partir de estampas de devoción que recogen los rasgos y atributos esenciales de cada uno de los jesuitas célebres por sus virtudes heroicas.

A partir de la observación de la serie de san Luis Gonzaga, no resultará difícil descubrir otras obras tempranas de Lozano, distribuidas en distintos lugares del templo. Sobre el muro testero se aprecia una llamativa versión suya de *El lagar místico con santos jesuitas*,





▲ Fig. 62. Cristóbal Lozano. *San Luis Gonzaga adora la Eucaristía y hace voto de castidad*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 63. Cristóbal Lozano. *La visión de santa María Magdalena de Pazzi*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.


64


65


66


67


68


69

composición alegórica del misterio eucarístico que se basa en una estampa bien conocida de Hieronymus Wierix donde Cristo flagelado pisa las vides el día de su sacrificio en la cruz, acompañado por la Dolorosa y por los apóstoles Pedro y Juan. El Padre Eterno acciona la cruz–prensa, mientras el Espíritu Santo en forma de paloma sobrevuela la escena para completar el dogma teológico de la Trinidad. Jesús elabora el vino mezclando su propia sangre con las vides, para simbolizar así el misterio de la Transubstanciación. Lozano reelabora la composición flamenca y le confiere una tónica jesuítica, colocando en primer plano a seis santos de la orden, incluso el recientemente canonizado Luis Gonzaga. Al centro, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, revestidos con casullas de oficiantes, sostienen el cáliz con el que recogen el vino sacramental. Simultáneamente, los tres medallones de la parte superior, que enmarcan las efigies de san Joaquín y santa Ana, padres de la Virgen, así como de su esposo, el patriarca san José, presta a la obra un claro sentido mariano. Otra pieza de Lozano en el mismo muro representa a *Santo Tomás de Aquino*, padre de la escolástica, dentro de un medallón elíptico. Su figura de medio cuerpo hace pareja con un *Santo Domingo de Guzmán*, aunque la factura esquemática de este último –anónimo y de filiación cusqueña– establece un elocuente contrapunto con la de su colega capitalino. El obvio parentesco formal de estas dos piezas inéditas del pintor limeño con la serie de san Luis Gonzaga permite situar su ejecución en torno a 1730.

Parte importante del periodo formativo de Lozano estuvo constituida por la realización de copias y reelaboraciones de maestros europeos, que combinan el uso de prototipos grabados con el estudio de los originales que poseían las congregaciones religiosas y ciertas casas principales de la ciudad. Su *Liberación de san Pedro*, en la sacristía de la iglesia de San Agustín, fechada en 1741, reitera una famosa composición de José Ribera, el Españoleto, y deja entrever su interés por aproximarse al lenguaje pictórico del siglo de oro español. En San Pedro hay dos grandes lienzos de este tipo, cuya atribución a Lozano proponemos aquí. Fueron añadidos en el siglo XVIII en la capilla del Niño de Huanca, situada en la nave de la epístola. Se trata de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los reyes*, episodios evangélicos asociados a la Natividad y al culto del Niño Jesús, concentrado en este sector del templo. El primer lienzo copia la conocida *Adoración*

▲ Fig. 64. Cristóbal Lozano. *San Ignacio de Loyola*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 65. Cristóbal Lozano. *San Juan Francisco de Regis*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 66. Cristóbal Lozano. *San Francisco de Borja*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 67. Cristóbal Lozano. *San Francisco Javier*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 68. Anónimo cusqueño. *Santo Domingo de Guzmán*, circa 1750. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 69. Cristóbal Lozano. *Santo Tomás de Aquino*, circa 1730/1735. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 70. Cristóbal Lozano. *El lagar místico con santos jesuitas*, circa 1730/1735. Óleo sobre lienzo.



de Jacopo Bassano, grabada por Jan Saleder I (1599), ampliamente difundida en el Nuevo Mundo desde el siglo anterior en los obradores del Cusco y Lima.[89] El propio Lozano había empleado este esquema antes, en uno de los cuadros del monasterio del Carmen, aunque de un modo simplificado y con un estilo bastante más "primitivo". Esta pieza se situaría unos quince o veinte años después y daría cuenta del salto evolutivo experimentado por el artista limeño. Lo mismo podría decirse de la *Adoración de los reyes* que reitera la composición de Peter Paul Rubens cuyo original se encuentra en Liyon y fue grabado, entre otros, por Paul Vosterman. Si bien el pintor utiliza una fuente italiana del siglo XVI y otra flamenca del XVII, les impone una manera similar, que no solo se apoya en su propia personalidad artística sino en una modalidad ecléctica que tiene como referente principal la tradición barroca sevillana y los tipos "murillescos", lo que se hace evidente en ambos cuadros, sobre todo en la figura de san José.

De un momento más avanzado, posterior al gran terremoto de 1746, datan dos obras inéditas que denotan la plenitud estilística de Lozano. Una de ellas es la *Virgen con el Niño*, colocada a modo de medallón rectangular en una sobrepuerta de la sacristía, seguramente al concluirse las obras de reconstrucción de este recinto, cuya bóveda había colapsado a causa del sismo.

▼ Fig. 71. Cristóbal Lozano (atribuido) *Adoración de los reyes magos* (copia de Rubens), circa 1740/1750. Óleo sobre lienzo.



▼ Fig. 72.Cristóbal Lozano (atribuido) *Adoración de los pastores* (copia de Bassano), circa 1740/1750. Óleo sobre lienzo.











◀ Fig. 73. Cristóbal Lozano. *Niño Jesús dormido*, circa 1730/1740. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 74. Cristóbal Lozano. *Niño Jesús dormido*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 75. Cristóbal Lozano. *San Juanito dormido*, circa 1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 76. Cristóbal Lozano. *Virgen con el Niño*, circa 1750. Óleo sobre lienzo.

Es una típica pintura de devoción, acorde con los nuevos canones internacionales promovidos en el contexto de la "piedad ilustrada" dieciochesca. Son rasgos propios del artista la disposición del cortinaje rojo en el fondo y los llamativos efectos de claroscuro en las cabezas aladas de los querubines que planean a ambos lados. La segunda pieza identificada es el retrato póstumo del padre *Francisco del Castillo*, comisionado como parte de las campañas propagandísticas que los jesuitas de Lima emprendieron para impulsar su proceso de beatificación. El venerable criollo es visto en un plano elevado con respecto al escenario urbano que sirve de fondo, presidido por el templo de los Desamparados o Casa de Probación y el arco del puente que abría paso al camino del norte o de Trujillo. Esta disposición anticipa en cierto modo el retrato del virrey conde de Superunda, su obra maestra como pintor de corte, fechada en 1758. El personaje, con la "cruz del Baratillo", se halla frente a una visión mística de la Virgen de los Desamparados, titular del templo donde desarrolló su labor misional y catequística. Es probable que este lienzo estuviera originalmente en aquella iglesia, desaparecida de manera definitiva en la década de 1930. La representación minuciosa de los confines urbanos de la capital del virreinato no es gratuita y se complementa con el texto de la leyenda colocada al pie, donde se afirma que el venerado sacerdote era ya tenido por "varón apostólico en la ciudad de Lima, su patria".


77


78


79


80

▲ Fig. 77. Anónimo limeño. *San Francisco de Borja en la campaña de Provenza*, sigloXVIII. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 78. Anónimo limeño. San Francisco de Borja ante su padre, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 79. Anónimo limeño. *San Francisco de Borja ante el cadáver de la reina Isabel de Portugal*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

Pintores limeños de la época de Lozano

Varios artistas contemporáneos de Cristóbal Lozano trabajaron simultáneamente al servicio del Colegio de San Pablo a lo largo de este fructífero periodo, que abarca los dos primeros tercios del siglo XVIII. No ha sido posible identificarlos aún, debido a la carencia de información documental, pero tampoco es difícil señalar algunas obras y personalidades de interés. Entre los más relevantes pintores de aquel grupo se encuentra el anónimo autor de la serie hagiográfica de san Francisco de Borja en su capilla, contigua a la de Gonzaga. Todo permite suponer que era coetáneo de Lozano, y por tanto resulta inevitable la comparación con los lienzos de su famoso colega, sobre todo *San Ignacio recibe al duque de Gandía*, debido a sus paralelismos con la escena análoga en el ciclo de Gonzaga. A diferencia de Lozano, este pintor no incluye ninguna fisonomía captada del natural, y



▲ Fig. 80. Anónimo limeño. *San Ignacio de Loyola recibe al duque de Gandía*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

apela a un lenguaje narrativo más convencional. Sus personajes laicos alternan trajes de la corte del último rey Habsburgo con otros que visten a la moda borbónica, lo que sitúa la ejecución de esta pintura dentro de esa larga transición experimentada por la cultura material del virreinato en los años que siguieron al cambio de dinastías. Por contraste, la escena bélica de *Francisco de Borja en la campaña de Provenza* –escena referida a la época del emperador Carlos V, en pleno siglo XVI– muestra ya a todos los personajes en traje dieciochesco temprano. Desde el punto de vista estilístico, su autor evidencia cierta cercanía con la tradición pictórica cusqueña de fines del siglo XVII, particularmente en el escorzo de la figura ecuestre del santo, con sombrero emplumado y bastón de mando de general, mientras al fondo se aprecia el asalto a la torre de Mull envuelta en llamas.

Otros episodios de la historia del santo se ven plasmados sobre telas más pequeñas, dentro de los nichos del retablo. Sobresale entre ellos el encuentro con el cadáver de la empera-



81



82

triz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, hecho que potenció su vida espiritual y lo llevaría a prometerse que "nunca más he de servir a señor que pueda morir". Pasaje notable es su diálogo con un Crucifijo, dividido aquí en dos pinturas diferentes (pág. 146; fig. 8). El acontecimiento se produjo en 1545, cuando la duquesa de Gandía, esposa de Francisco de Borja, enfermó gravemente y este oraba por su salud ante el Cristo. Este le dijo que la supervivencia de su esposa no convenía para el desarrollo de su vocación religiosa, pero "a tu voluntad lo dejo". En el cuadro siguiente se ve a Francisco respondiéndole al Cristo, conmovido: "Eso no, Señor". Otro lienzo lo muestra ya viudo, despidiéndose de sus hijos antes de ingresar a la Compañía y abandonar la vida mundana. Todas estas piezas se deben a un maestro limeño hábil, pero influido aún por las fórmulas narrativas de los pintores cusqueños. Así lo sugieren el tratamiento estereotipado de las figuras y el gusto por ciertos elementos ornamentales como los coloridos tapices, por lo general vistos desde arriba, apelando para ello a perspectivas irreales.

▲ Fig. 81. Anónimo limeño. *San Ignacio de Loyola redacta las Constituciones de la Compañía de Jesús*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 82. Anónimo limeño. *San Ignacio de Loyola en prisión*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 83. Anónimo limeño. *Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola*, circa 1740/1760. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 84. Anónimo limeño. *Aparición de San Pedro apóstol a San Ignacio de Loyola*, circa 1740/1760. Óleo sobre lienzo.

En la sacristía se aprecian hasta tres series de la vida de san Ignacio de Loyola, todas de pintores limeños. Dos de ellas se ejecutaron sobre lienzo y cuelgan en la parte alta de los muros laterales, encima de las hornacinas con la serie de fundadores y patriarcas. Ambas fueron ejecutadas en momentos diferentes, pero se basan en las estampas flamencas que ilustran la biografía de Loyola por el P. Pedro Ribadeneyra, publicada por primera vez en 1610. El conjunto más antiguo pertenece a un pintor de estilo bastante "ingenuo", que recuerda la manera del primer Lozano en la década de 1720. Incluye, entre otras escenas, *La prisión del santo en Alcalá de Henares* y *La primera misa de san Ignacio*, o el lienzo donde el fundador *Escribe las constituciones de la orden*. La otra serie es bastante posterior y su autoría corresponde a un maestro cercano al estilo maduro de Lozano, que evoca en ciertos detalles a Julián Jayo, seguidor del maestro y uno de los autores de la vida de San Pedro Nolasco en el convento limeño de la Merced. Ello se advierte en pinturas como la *Aparición de San Pedro apóstol*, y la *Aparición de la Virgen con el Niño*, cuyos pisos ajedrezados y rompimientos de gloria demuestran un conocimiento técnico sólido y una cierta familiaridad con los tópicos narrativos de la pintura religiosa del siglo de oro. Finalmente, la tercera serie de pinturas ignacianas está realizada sobre los grandes casetones mixtilíneos que decoran el techo plano de madera, colocado después del terremoto de 1746 en reemplazo de la bóveda caída (pág. 123; fig. 22b). Su anónimo autor, de estilo marcadamente arcaizante, recuerda la factura de la primera serie de lienzos. Se basó también en las estampas de Adrian Collaert, Cornellis Galle I, Theodor Galle y Karen van Mallery, insertas en la citada *Vida de san Ignacio*. Este tipo de pinturas cenitales constituye una fórmula decorativa introducida en Lima por los jesuitas, quizá inspirados



83



84

por la experiencia de las misiones en Brasil, que alcanzará su máxima expresión en la bóveda de la capilla de Loreto, dentro del noviciado limeño de San Antonio Abad.

Entre las obras sueltas del periodo debe mencionarse un gran lienzo de abierto sentido propagandístico, que exalta la vocación misional y universalista de la Compañía. En él, Ignacio de Loyola junto con Francisco Javier y Francisco de Borja, erigidos sobre altos pedestales, presiden a un ejército de misioneros que marcha a predicar el evangelio hacia las cuatro partes del mundo. Los continentes se ven personificadas en las alegorías del primer plano, que flanquean a un anciano Atlas soportando el orbe (pág. 140; fig. 1). Asimismo, en primer plano se ve a una multitud de jerarcas de todas las etnias del globo en actitud orante –para señalar así su conversión–, identificables por su diversidad de atuendos, incluyendo a un antiguo monarca inca. El pintor limeño logró reelaborar libremente una composición alegórica cuya idea inicial había quedado plasmada en el frontispicio de la *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, publicada en 1694 por el padre Francisco de Florencia.[90] Ambientada en un fondo de arquitectura clásica, la composición remata en un vasto celaje donde resplandece el sol de justicia con el monograma de Jesús, rodeado por aquellos mártires y santos de la orden cuyas virtudes heroicas iban recibiendo el reconocimiento oficial de Roma. De este modo, la provincia jesuítica peruana se presentaba a sí misma como parte de un proyecto espiritual de alcances planetarios que, sin embargo, reconocía las identidades locales e incorporaba las diferencias étnicas en su afán de construir una cristiandad universal.

Dentro de ese plan de expansión espiritual, las figuras de santidad propias del país cobraban particular relevancia. Es el caso de santo Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima, protagonista de *El milagro de Macate* (pág. 60; fig. 29), pintura que debió ser comisionada por la casa jesuita con motivo de su canonización, en 1726. La obra recuerda un acontecimiento ocurrido en abril de 1594, durante la segunda visita pastoral del arzobispo, que se

▼ Fig. 85. Anónimo misional (¿Japón?). *Cristo entrega el estandarte de la Compañía a San Ignacio de Loyola*, circa 1600/1630. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 86. Anónimo cusqueño. *San Miguel arcángel venciendo al demonio*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 87. Anónimo cusqueño. *Ángel de la guarda*, circa 1670/1690. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 88. Anónimo cusqueño. *El taller de Nazaret*, circa 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 89. Anónimo cusqueño. *El hogar de Nazaret*, circa 1660/1670. Óleo sobre lienzo.

convirtió en su milagro más conocido. Estando en el poblado de Macate, y conmovido por la escasez de agua que sufrían sus pobladores, el prelado golpeó la roca tres veces con su báculo –"cual nuevo Moisés"– para hacer brotar prodigiosamente el agua de inmediato. El lienzo, de autor limeño no identificado, muestra a santo Toribio bendiciendo las aguas junto a su comitiva y a un indígena recién bautizado que conserva su vestimenta nativa con decoración ajedrezada o *uncu d*e tradición incaica. No es casual que este lienzo haya sido colocado en el altar de san Estanislao de Kostka, pues las canonizaciones de este santo y de su compañero de orden Luis Gonzaga ocurrieron el mismo año que la de Mogrovejo.

Pintura misional

Aun cuando el carácter universalista de la Compañía de Jesús se halla expresado de muchas maneras en esta iglesia, no están documentados en ella mayores testimonios acerca de la pintura religiosa producida en las misiones del Extremo Oriente. Por ello resulta excepcional el caso de un lienzo alegórico de grandes dimensiones que representa el momento en el cual *Cristo entrega a san Ignacio el estandarte de la Compañía*. Data de la primera mitad del siglo XVII y podría ser de mano de alguno de los pintores asiáticos formados por jesuitas misioneros, con toda probabilidad en el Japón. Ello se deduce de la rara hibridez de su estilo, cuyas peculiaridades gráficas y cromáticas, así como su concepción del espacio, no corresponden a la temprana pintura colonial. El pintor compone una escena apoteósica en la que Jesús triunfante ofrece una banderola roja con su monograma al fundador de la orden, señalándole su misión evangelizadora en todos los confines de la tierra. Está de rodillas ante Cristo, al igual que san Francisco Javier, quien se ve al otro lado de la composición con el pecho inflamado por el fuego de la caridad. Detrás de este grupo principal se despliega una abigarrada multitud de santos, mártires, obispos y misioneros en diversos atuendos que, a manera de un gran ejército espiritual, marcha a difundir el evangelio por el mundo. En el nivel superior, la figura del Padre Eterno y un grupo de ángeles en escorzos inverosímiles denotan la mano de un pintor no occidental que reinterpreta el tema propuesto, aunque con obvias dificultades formales.



Obradores del Cusco y el sur andino

Debido al gusto cosmopolita predominante en su adorno, San Pablo no sería un espacio receptivo para la pintura cusqueña y surandina en su momento más original. Sin embargo, algunos lienzos de esa procedencia llegarían ocasionalmente, sobre todo en la época de emulación europeísta que caracterizó


86


87


88


89

al gobierno eclesiástico de Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699). En ese momento, la distancia estilística entre Lima y el Cusco no era demasiado grande y ello facilitó el envío de algunas piezas, como consecuencia de la progresiva fama que iban alcanzando sus obradores. Podrían datar de este periodo las representaciones zurbaranescas de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* comentadas antes, así como dos lienzos con escenas de la infancia de Jesús, tomadas de los grabados de Hieronymus Wierix que recogen episodios anecdóticos de los evangelios apócrifos y sirvieron como fuente a Diego Quispe Tito (1611-1681) para algunas de sus populares composiciones sobre la infancia de Jesús. Estos lienzos son *El hogar de Nazaret* y *El taller de Nazaret*, que decoran la capilla de San Francisco de Borja. Quizá sean versiones de un contemporáneo del afamado maestro indígena, tras el éxito de la decoración realizada por este en la parroquia cusqueña de San Sebastián. Detalles como la figura del perro en el interior doméstico o el contrastante colorido de las vestimentas apuntan a un maestro menor de un periodo en el que se consolida la afinidad de los obradores locales con la manera flamenca.

Otros lienzos cusqueños se aprecian en la misma capilla, como un pequeño *Ángel de la guarda* y el *San Miguel arcángel venciendo al demonio*, de agitado movimiento, que le sirve de pareja. En ambas piezas, los caracteres de la emergente escuela regional, que irrumpieron al culminar el siglo XVII, se ven claramente definidos. A ello se suman las cabezas degolladas de *San Juan Bautista* y *San Pablo*, inspiradas en prototipos del barroco español, aunque exentas de la crudeza naturalista propia de aquellos. Se hace evidente también su parecido con piezas de temática similar existentes en el Cusco, atribuidas al pintor criollo Marcos de Rivera.[91] Finalmente, llama la atención un *San Jerónimo penitente* que ocupa un medallón elíptico en el ático del retablo de San Francisco Javier. Es obra cusqueña dieciochesca, caracterizada por una expresiva distorsión de la anatomía, la cual bien pudo ser colocada modernamente en ese lugar, reemplazando a una pintura anterior, pues no guarda mayor relación con el programa iconográfico desplegado en la capilla.

Es interesante comprobar también cómo las pinturas relacionadas con la figura de santa Rosa de Lima, quien fue asidua concurrente a este templo, proceden de obradores del Cusco. Ello quizá obedeció a que, poco después de la esperada canonización, arribaba al Cusco el obispo Mollinedo, quien otorgó renovado impulso a la producción pictórica local,







al tiempo que impulsaba activamente la propagación del culto a la santa criolla. De esa época data una *Santa Rosa orando en la ermita*, colocada a la entrada del templo, composición que deriva de una estampa de Cornelis Galle II (1615-1678), inserta en un libro hagiográfico escrito por el P. Juan del Valle y aparecido en Bruselas con motivo de la canonización, que llegó prontamente al Perú.[92] El ecléctico estilo europeísta de esta obra contrasta con el de otra pieza que ocupa un medallón en la sacristía. Se trata de *Santa Rosa de Lima con el ángel guardián,* que la muestra ante una visión angélica cuando oraba en la huerta de su casa. Si bien el referente gráfico pertenece a la misma serie de Cornelis Galle, esta versión pictórica data de una época bastante más avanzada, quizá mediados del siglo XVIII.

Entre los lienzos dieciochescos cuyo ingreso al templo no se halla documentado, llama la atención uno en forma de luneto que representa la escena ignaciana de *La visión de la Storta*, es decir el momento en que Jesús cargando la cruz se aparece al fundador de la Compañía en su camino a Roma. Tanto el formato de esta pintura como su estilo enlazan directamente con una parte de la serie ignaciana pintada para el templo de la Compañía del Cusco, hacia 1762. Esta obra fue encomendada al maestro indígena Marcos Zapata, en colaboración con Cipriano Gutiérrez, y debía adaptarse a los netos de los arcos de la bóveda, de forma similar a las labores que siete años antes había realizado el propio Zapata en la catedral cusqueña.[93] Es presumible que esta pieza sea de mano del mencionado maestro o de su círculo inmediato –basándose en una calcografía de Cornelis Galle I–, en cuyo caso pudo ser enviada a Lima como testimonio de la renovación artística experimentada por el templo jesuita de aquella ciudad.

Sin embargo, el núcleo mayor de pintura andina ingresó modernamente al conjunto de San Pedro, a través de donaciones efectuadas desde mediados del siglo pasado. Se consolidaba por entonces la revalorización estética de la denominada escuela cusqueña, gracias a la publicación de algunos estudios pioneros que precedieron al interés del coleccionismo y el mercado artístico.[94] Dentro de esos fondos se halla un lienzo de gran formato, *La defensa de la eucaristía*, colocado ahora en el crucero del templo, cuyo estilo remite a un taller alto-

▲ Fig. 90. Marcos *Zapata* y taller. *Visión de la Storta*, circa 1760/1765. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 91. Anónimo cusqueño. *Santa Rosa de Lima con el ángel guardián*, circa 1750. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 92. Anónimo cusqueño. *Santa Rosa orando en la ermita*, circa 1675/1680. Óleo sobre lienzo.





peruano influido por el Cusco. La obra desarrolla una invención iconográfica surgida en la época del obispo Mollinedo que permaneció vigente en los Andes a lo largo del siglo XVIII. Un joven Carlos II, con la espada desenvainada, asume el papel de brazo armado del catolicismo, escoltado por santo Tomás de Aquino, garante de la ortodoxia doctrinal, y por un santa María Magdalena arrepentida.

En otro género de imágenes destaca un *San Gabriel arcángel* en medio de un paisaje idílico, rodeado por una tupida orla de flores. Su estilo e iconografía contrastan con los de sus precedentes europeos, como la serie madrileña de Román conservada aquí mismo. Otras pinturas sueltas de santos cuelgan en los ambientes del antiguo colegio. *San Pedro primer papa* data de mediados del siglo XVII. Su figura de cuerpo entero y el angelillo que sostiene una cartela al pie sugieren una suerte de retrato imaginario, tal vez parte de una secuencia mayor de los fundadores de la Iglesia. El sobrio estilo de esta pieza contrasta con un *San Silvestre papa*, de paleta brillante, realzada por el abundante uso de aplicaciones de oro. Debajo de la imagen principal, que muestra a este pontífice de la temprana Edad Media rodeado por el colegio cardenalicio, se desarrolla una escena diminuta en la que el mismo Silvestre bautiza al emperador romano Constantino.

Dentro del género favorito de las "esculturas pintadas", es decir representaciones sobre lienzo de imágenes escultóricas, hay también ejemplos notables. A veces remiten a famosas devociones peninsulares como la *Virgen de la Soledad* o *de la Paloma*, originaria de

◀ Fig. 93. Anónimo cusqueño. *San Gabriel arcángel*, circa 1700/1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 94. Anónimo altoperuano. *Defensa de la Eucaristía*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.



95


96


97

▲ Fig. 95. Anónimo cusqueño. *Virgen del Rosario de Pomata*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 96. Anónimo cusqueño. *Virgen de la Soledad*, circa 1720/1740. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 97. Anónimo cusqueño. *Virgen de los Remedios*, circa 1730/1750. Óleo sobre tela.

▶ Fig. 98. Anónimo quiteño. *San Marcos evangelista*, circa 1690/1720. Óleo sobre lienzo.

▶ Fig. 99. Anónimo quiteño. *San Simón evangelista*, circa 1690/1720. Óleo sobre lienzo.

Madrid, y servían para replicar en América los grandes cultos de la corte, muchos de los cuales fueron promovidos por el obispo Mollinedo, antiguo párroco de la Almudena, en la villa de Madrid. A su vez, la *Virgen del Rosario de Pomata* era una advocación local de enorme popularidad, venerada en un célebre santuario a orillas del Titicaca. Sus "retratos" pictóricos contribuyeron a consolidar un culto que era objeto de peregrinaciones masivas. Atributo singular eran los grandes penachos de plumas –blancas en este caso– que lucían las coronas de María y su hijo, detalle que hacía recordar la cristianización del antiguo Tahuantinsuyo y al mismo tiempo situaba a los santuarios marianos del Nuevo Mundo en pie de igualdad con relación a sus pares europeos.

A veces, la imagen se mostraba en un contexto celeste, como si se tratase de una aparición sobrenatural. Es el caso de la *Virgen de los Remedios*, entronizada sobre nubes, al lado de angelillos en vuelo que la coronan, y escoltada por los arcángeles Miguel y Gabriel. Parecido entorno rodea a la Inmaculada que se venera en una capilla de la catedral cusqueña, conocida bajo el apelativo afectuoso de *La Linda*. La pintura no la muestra en

su retablo sino en medio de un vasto celaje, teniendo como peana el globo terráqueo. Su rígido manto triangular se recorta con nitidez, mientras los detalles de su vestimenta cobran una apariencia táctil, para remarcar así su naturaleza de imagen de vestir que, incluso al manifestarse como visión milagrosa, conservaba aquellos rasgos materiales que la hacían reconocible.

La *Virgen del Carmen con santos* pertenece a la representación de cultos privados, que cobró fuerza en la pintura cusqueña durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este tipo de pintura, la efigie central se ve rodeada por una constelación de diminutas figuras de santos que constituyen las devociones particulares del comitente. A modo de una selecta corte celestial, refuerzan el papel intercesor de la Virgen carmelita (pág. 318), a quien se atribuía el poder de rescatar las almas del purgatorio. La factura de esta pieza corresponde a la categoría denominada "pintura fina" entre los grandes obradores cusqueños de la segunda mitad del siglo XVIII.


98

Quito y Nueva Granada

La circulación de obras de los demás centros artísticos del continente es un aspecto poco estudiado por la historiografía del arte virreinal, pero resulta evidente que ese intercambio contribuyó de manera importante al enriquecimiento de la tradición artística limeña. En el caso de San Pablo, el flujo más numeroso y constante de pinturas provino de Quito, sede de la Audiencia del mismo nombre que a partir de 1739 se incorporó de manera definitiva al virreinato de Nueva Granada. Aparte de varias piezas sueltas, llama la atención un *Apostolado* del seiscientos, dispuesto sobre los grandes pilares de la nave central, que deriva de una serie homónima grabada por Antón Wierix II. Por mucho tiempo olvidadas en un depósito, estas pinturas fueron "salvadas de su total deterioro" por Vargas Ugarte en la década de 1950.[95] Por razones de iconografía y estilo, ellas se relacionan lejanamente con el ciclo anónimo de los Profetas del templo de la Compañía de Quito, cuya atribución a Nicolás Javier de Goríbar, seguidor de Miguel de Santiago, ha sido materia de interminables polémicas entre los estudiosos.[96] Visto en conjunto, el *Apostolado* reviste calidad desigual, acentuada por antiguas restauraciones empíricas. *San Simón*, *San Lucas evangelista* y *San Matías* quizá sean los lienzos de mayor interés. Cada uno de los discípulos de Cristo se yergue en primer plano, sobre sendas plataformas pétreas, y se distingue por sus atributos tradicionales, además de las pequeñas escenas en lejanía que evocan algún episodio culminante de su historia.


99

Otro grupo representativo de la escuela quiteña son los reyes y profetas, relacionados con otro ciclo similar, también atribuido erróneamente a Goríbar. En el convento dominico de Quito existe una serie de figuras emblemáticas de la historia israelita, extraídas del Antiguo Testamento. Como se ha observado en más de una ocasión, esta temática cobraría renovado vigor al pasar al continente americano, al tiempo que su vigencia declinaba en el arte europeo contemporáneo. En formato de medio cuerpo, los personajes lujosamente ataviados posan en atrevidos escorzos, lo que les confiere una presencia imponente. Se conservan los lienzos de *Zacarías* y *Amós*, que podrían asignarse a un maestro quiteño de inicios del siglo XVIII. Ambos se basan en una serie de estampas barrocas francesas, realizada por distintos grabadores, que tuvo vasta repercusión en la pintura colonial sudamericana.[97] El primero sigue de cerca una imagen grabada por Jerome David (1600-1675), que utilizó también el pintor cusqueño Antonio Sinchi Roca en su serie de profetas.[98] A su vez, el segundo copia una estampa de Francois Polly (1622-1693) igualmente conocida.[99]



100



101



102

Bastante menos gravitante ha sido la eventual presencia de obras ejecutadas en los talleres de Santa Fe de Bogotá. Apenas podría mencionarse un *San Ignacio renuncia al mundo*, pintura de paleta tenebrista, en la que se ve al fundador de rodillas ante la aparición de la Virgen como trono Eucarístico, sosteniendo la custodia y rodeada por la Santísima Trinidad. A los pies de Loyola yacen varios capelos cardenalicios y tiaras, junto con una calavera coronada y una espada, para simbolizar no solo el abandono de las armas y las vanidades mundanas, sino también de honores y privilegios eclesiásticos. Su colorido, inspirado en el ejemplo de la escuela barroca sevillana, así como las peculiaridades de sus tipos humanos, permiten situar a esta obra dentro del amplio círculo de seguidores e imitadores de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), la personalidad más influyente de la tradición pictórica bogotana.

Aportes de los oratorianos. La reforma neoclásica y el siglo XIX

Como en el caso de México, los religiosos de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri pasarían a ocupar los establecimientos principales de la Compañía en la capital, tras ejecutarse la orden de expulsión. Los oratorianos limeños tuvieron como sede el antiguo hospital de clérigos de San Pedro, en los Barrios Altos (actual Escuela Nacional de Bellas Artes). En 1770, al tomar posesión de San Pedro, la comunidad debió llevar consigo algunas obras relativas a la historia del Oratorio y a la figura de su fundador, con el propósito de dejar sentada su presencia en el edificio. Seguramente por entonces trasladaron a su nueva sede el *Éxtasis de San Felipe Neri*, pintura de grandes dimensiones que se atribuyó por mucho tiempo, sin mayor fundamento, al maestro boloñés Annibale Carracci (1560-1609). Es obra italiana de indudable calidad, fechable a mediados del siglo XVII, y su valor artístico fue reconocido por los académicos locales, lo que explica que haya sido incorporado a los fondos del Museo Nacional durante décadas, hasta que se dispuso su retorno al claustro de San Pedro.[100] La obra no representa la aparición de la Virgen con el Niño, que constituye el episodio más popular en la vida del santo, sino una visión de la Santísima Trinidad. Ello alude a la cofradía de ese nombre, además del hospital de *Santa*



Trinitá dei Pellegrini, fundados por Neri en 1545. Su actitud extática y su aspecto maduro derivan de una pintura de Guido Reni, venerada en la iglesia romana de Santa María en Vallicella, fuente favorita de su iconografía oficial.

Poco interés revisten, en cambio, las demás efigies de San Felipe Neri, así como de otros miembros de la orden, repartidas en diversas dependencias. Solo merece ser mencionado, en razón de su interés histórico, el retrato del intelectual criollo Pedro Bravo de Lagunas y Castilla (1703-1762), asesor de virreyes y prominente miembro de la Real Audiencia de Lima, que en 1759 decidió retirarse del mundo e ingresar como sacerdote en la congregación del Oratorio en su local hospitalario de San Pedro, donde falleció. Coleccionista y conocedor de arte, además de influyente protector del maestro limeño Cristóbal Lozano, Bravo de Lagunas es representado aquí con el hábito de clérigo oratoriano en los últimos años de su vida.[101] Esta pintura podría ser obra de un seguidor no identificado de Lozano, pero se encuentra muy alterada a causa de viejos repintes, por lo que su verdadera calidad artística resulta difícil apreciar.

Correspondió a los oratorianos sumarse a la reforma neoclásica, promovida por el arzobispo Juan Domingo González de la Reguera y su principal consejero artístico, el presbítero Matías Maestro (1766-1835), quienes acometieron radicales transformaciones decorativas en la mayor parte de los interiores eclesiásticos de la ciudad. El cambio más notable en San Pedro afectó a la capilla mayor, donde fue erigido un nuevo retablo en 1809, bajo el priorato del padre Manuel Castro, por obra de un seguidor de Maestro. Las labores de pintura y dorado corrieron a cargo de Félix Batlle, por lo que podría atribuirse a este la bóveda móvil del camarín, en la cual los coros angélicos rodean al Agnus Dei y la Santísima Trinidad en actitud de adoración. Otros ángeles volantes pueblan el gran arco que, a manera de bóveda celeste o empíreo figurado, sirve de remate al ático y dialoga con el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen recibida por la Santísima Trinidad. Ambas son pinturas de calidad mediocre y originalmente las complementaba un lienzo del *Sagrado Corazón de Jesús* colocado sobre el tabernáculo, hoy trasladado a la entrada de la nave de la epístola, aunque presenta visibles añadidos de inicios del siglo XX.[102]

◀ Fig. 100. Anónimo neogranadino. San Ignacio de Loyola renuncia al mundo, circa 1680-1700. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 101. Anónimo quiteño. Zacharias, circa 1700/1730. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 102. Anónimo quiteño. Amós, circa 1700/1730. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 103. Anónimo italiano. *Éxtasis de San Felipe Neri*, circa 1620/1650. Óleo sobre lienzo.



104



105





106



107

En fecha cercana a las mencionadas obras de renovación debió colocarse una pintura quiteña anónima de *San Juan Nepomuceno,* dentro de un marco elíptico de diseño neoclásico. En cambio, la composición del lienzo se basa en una estampa rococó de los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, grabadores austriacos que ejercieron gran influencia en la pintura sudamericana desde mediados del siglo XVIII.[103] Como es usual en sus representaciones, el santo confesor de la reina Margarita de Bohemia está desfalleciente, rodeado de ángeles que lo confortan y de símbolos de su martirio en defensa del secreto de confesión. En el borde inferior, una diminuta escena recuerda el hallazgo de su cadáver en las aguas del río Moldava junto a un pez que lleva en su boca un sobre lacrado con la expresión latina *Sub sigillus*, para subrayar así la naturaleza de su sacrificio. Aunque el culto a san Juan Nepomuceno fue impulsado en un comienzo por los jesuitas, razones cronológicas mueven a pensar que la ejecución de esta obra corresponde al periodo de los oratorianos.

Durante esos años se registra la intervención de José del Pozo, pintor sevillano al servicio del presbítero Maestro, quien tuvo a su cargo en 1801, como se dijo antes, la restauración del lienzo de la *Virgen de la O* por Bernardo Bitti. La importancia de esta tarea demuestra la elevada consideración que pesaba sobre la figura Pozo dentro de la escena artística limeña del momento. Al propio maestro hemos atribuido en otro lugar el busto del *Niño Jesús* que ocupa un medallón elíptico en la capilla del Niño de Huanca.[104] Su factura y su estilo corresponden a la hibridez académico que asumió Pozo en Lima al ponerse en contacto con las innovadoras ideas estéticas de Maestro. Constituye una imagen de devoción planteada a la manera de un retrato de corte contemporáneo, asumiendo los nuevos modelos racionalistas y cristocéntricos de la "piedad ilustrada".[105] De ahí que esta obra de aliento clasicista establezca un sugerente contrapunto con relación a sus precedentes barrocos expuestos al culto aquí mismo, cuyo vigoroso lenguaje alegórico no ha dejado de desplegar su rotunda retórica persuasiva a lo largo del tiempo.

◀ Fig. 104. ¿Félix Batlle? *Coro celestial*, ático del retablo mayor, circa 1808. Óleo sobre lienzo.

◀ Fig. 105. ¿Félix Batlle? *Adoración del cordero místico*, camarín del retablo mayor, circa 1808. Óleo sobre madera.

▲ Fig. 106. Anónimo quiteño. *San Juan Nepomuceno*, circa 1770/1800. Óleo sobre lienzo.

▲ Fig. 107. José del Pozo. *Niño Jesús*, circa 1800/1810. Óleo sobre lienzo.



1



Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza

Rafael Ramos Sosa

Uno de los hechos más destacados de la historia moderna occidental fue sin duda el alumbramiento de la Compañía de Jesús, y no en vano su fundador –san Ignacio de Loyola– nació un año antes del descubrimiento de América. Por otra parte, la Compañía se fundó en 1539 y pocos años después se inició el concilio de Trento (1545), tanto la nueva orden religiosa como el concilio fueron dos respuestas a la grave crisis que abrió el protestantismo y dividió lastimosamente a la cristiandad europea. En las últimas décadas distintas publicaciones y exposiciones han puesto de relieve la singular epopeya y proyección de la Compañía de Jesús en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura de entonces. San Ignacio, junto a los tradicionales fines evangelizadores de la Iglesia, afirmó la experiencia religiosa personal, interiorizando la fe con sus Ejercicios Espirituales y desdeñando la mera práctica externa, integrando acción y contemplación con novedades prácticas respecto a las órdenes religiosas anteriores. En definitiva, una espiritualidad más dinámica y personal que aspiraba a una acción misionera universal, fundada en una vida de oración y sacramentos. A su fin evangelizador añadió, en respuesta a las demandas de su tiempo y a los pocos años de la fundación (1546-48), la dedicación de la orden a la enseñanza de las humanidades en sus colegios para todos los sectores sociales, aspecto que tuvo amplias repercusiones con el paso de los años.

El plasmado de esta nueva espiritualidad en los aspectos prácticos de sus templos y edificios, así como en las artes plásticas y ornamentales, ha suscitado múltiples enfoques e interpretaciones. El conocido "modo nuestro" fue en realidad la repuesta funcional y práctica para el desarrollo de sus fines, tanto de la predicación como sobre todo en los medios para la enseñanza. En un inicio con austeridad y clasicismo, sobre todo en las dependencias dedicadas a la docencia y vivienda de los religiosos. Pero como fue general en todo el orbe católico, el arte religioso se enfrentó con la cruda y deshumanizada iconoclastia protestante, aunando la tradición figurativa cristiana y su sentido icónico con las creativas novedades de los artistas en aras de captar y persuadir a amplios sectores de la población, desconcertada por la conmoción reformista.

El peso de la tradición artística y religiosa católica en el mundo hispánico e Italia terminó por dar un vuelco al severo rigor artístico de Trento hacia un barroco triunfante pleno de monumentalidad, riqueza y fantasías formales. En el ámbito de la Compañía, este giro fue sin duda impulsado por el genovés P. general Juan Pablo Oliva (1661-1681), no en vano amigo de Bernini. Oliva confirmaba la austeridad y sencillez para las dependencias de colegios, casas y residencias, pero en cambio para las iglesias y todo lo referido al culto divino abogaba por "la grandeza o con la riqueza de sus muros como de la ornamentación, adecuarse al infinito mérito de la Trinidad. De ahí que, en ellas, tanto Ignacio nuestro padre como todos nosotros sus hijos procuramos corresponder a la grandeza de la eterna omnipotencia con los mayores elementos de gloria que podamos".[1] Y siempre sometiendo la forma a las necesidades del edificio y arte sagrado.

El culto a las imágenes en la época que tratamos recogió la tradición medieval anterior ratificada por Trento y secundada por la Compañía, ya que incluso algunos de sus miembros intervinieron decisivamente en el concilio. De este modo la finalidad didáctica, ejemplar y devocional de la imagen continuó vigente, cumpliendo los requisitos de "*nihil profanum, nihil insolitum, nihil inhonestum*".[2] En el ámbito de la Compañía se dieron abundantes ejemplos de la escultura como icono, espejo de lo invisible y evocación convincente del mundo sobrenatural, al mismo tiempo que convivían con los hombres en el día a día, en un proceso de humanización sensible de los simulacros, como el hermano jesuita Francisco del Castillo que mandó a un escultor transformar una imagen de la Virgen del Pilar en otra de la Virgen de los Desamparados.[3]

En el contexto general de la época, y particularmente en el ámbito cultural de la Compañía, no hay que dejar de subrayar la importancia de la senda ignaciana de los *Ejercicios Espirituales* para valorar la autoridad de la imagen y su capacidad de sugestión, y a la postre la deseada evocación de las verdades divinas. San Ignacio aprobaba la tradición del culto a las imágenes pero al mismo tiempo, en sus consejos y reflexiones metódicas y minuciosas, aguzaba los sentidos internos y externos como medio y herramienta de acceso al mundo espiritual, para alcanzar con eficacia los más recónditos aspectos de la naturaleza humana en su totalidad. Animaba a la contemplación aplicando cada uno de los sentidos, especialmente la vista. Así en la segunda semana, al tratar de los misterios de la Encarnación y el Nacimiento, aseveraba: "El primer punto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias". Seguía con el "oír con el oído lo que hablan o pueden hablar"; continuaba con "oler y gustar con el olfato y el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad…". El cuarto punto "tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan".[4] De este modo se iba forjando una sensibilidad extrema ante la predicación y su apoyo en las imágenes, alcanzando cotas difíciles de imaginar.

Página 268:

◀ Fig. 1. Anónimo napolitano. *San José con el Niño*, circa 1690/1710. Madera labrada y *policromada*.

▶ Fig. 2. Anónimo. *Cristo de la Contrición*, circa 1600/1640 (Detalle).





El propósito de estas apretadas páginas consiste en analizar el patrimonio escultórico de la iglesia de San Pedro de Lima, en el que advertimos desde el comienzo su dificultad por lo mucho perdido, la falta de información documental y el continuo movimiento de imágenes y retablos por terremotos, la expulsión de la orden y su renovación posterior. Revisaremos las más importantes y significativas imágenes en las que se detecta un equilibrio entre la pervivencia del ancestral valor icónico y al mismo tiempo su apreciación como obra de arte en la que intervienen los gustos de patronos y artistas. No es posible dejar de citar la importancia de los retablos en el ámbito hispanoamericano, estructuras arquitectónicas que acogían y potenciaban las imágenes de escultura o pintura, además de cualificar el interior de los templos hasta convertirlos en espectaculares escenarios sagrados de potente poder persuasivo.

Cabe destacar desde el comienzo el carácter variado y metropolitano de las esculturas que alberga el conjunto jesuita. A ello hay que añadir un alto nivel artístico, en el que de un modo u otro están presentes casi todas las grandes escuelas y centros artísticos de la época. Como veremos, para los jesuitas trabajaron los mejores artistas, tanto locales como de otros centros artísticos, también otros no tan conocidos, ya que con frecuencia hubo hermanos artistas en las diversas facultades. En Lima existen noticias del hermano Francisco Lázaro como escultor y arquitecto de origen andaluz durante el siglo XVII, pero de momento nada se ha identificado de su mano.[5]

El crucificado de la contrición

La imagen más emblemática del cristianismo es sin duda el Crucificado, de la que Lima cuenta con una serie de altísima calidad plástica, además de enjundia estética y religiosa. Constituye un enigma hasta hoy el Crucificado de la Contrición de este templo de la Compañía, es clara su estirpe hispalense pero nada sabemos del origen del encargo y posible escultor que lo realizó. No obstante es un ejemplo elocuente de los intereses y coyuntura artística de Sevilla y Lima entre fines del siglo XVI y las primeras décadas del XVII.

En 1597 llegó a Sevilla el platero italiano Juan Bautista Franconio, trayendo consigo desde Roma un pequeño crucificado en bronce, vaciado según modelo de Miguel Ángel (27,8 cm). Ni qué decir tiene el revuelo que supuso esta pieza en el intenso y efervescente ambiente cultural hispalense, entre las tertulias literarias de humanistas y artistas, encabezadas por el pintor y erudito Francisco Pacheco, que es quién da la noticia.[6] Este Cristo –tenido entonces como del divino Miguel Ángel– presenta la particularidad de tener cuatro clavos y pies cruzados aspectos que preocupaban a Pacheco por sus intereses iconográficos, históricos y artísticos. La presencia de esta escultura y otras de la misma estela en Lima demuestra que debió también de suscitarse un eco en el ambiente cultural y artístico local.

La llegada de este modelo a Sevilla enriqueció a muchos, según nos cuenta el propio Pacheco, reproducido por vaciado, suscitando conversaciones entre artistas y entendidos, teólogos y juristas. Presenta un cuerpo atlético de Jesús muerto, con la morfología y musculatura propia de los seguidores de Miguel Ángel, potente tórax y voluminosas piernas, con los brazos casi en horizontal, paralelos al madero de la cruz, completamente desnudo y con la particularidad de la cabeza caída en vertical sobre el pecho, como es lógico tras la muerte y no hacia un lado como fue el habitual recurso de los escultores para mostrar más fácilmente el rostro de Cristo a los fieles. En realidad, parece ser que el crucificado broncíneo de Franconio respondía a un modelo de Jacopo del Duca, discípulo de Miguel Ángel, y sin duda está entre las recreaciones de los dibujos del maestro.[7]

▲ Fig. 3. Anónimo. *Cristo de la Contrición*, circa 1600/1640 (Detalle del rostro).

▶ Fig. 4. Franconio, según Miguel Ángel Buonarroti. *Crucificado de cuatro clavos*, fines del siglo XVI. Vaciado en plata. Fundación Rodríguez-Acosta de Granada.

▶ Fig. 5. Anónimo. *Crucificado de cuatro clavos*, siglo XVII. Madera labrada y policromada. Sacristía.

▶ Fig. 6. *Cristo crucificado,* circa 1538/1541. Carbón sobre papel. Museo Británico, Londres.



4



5



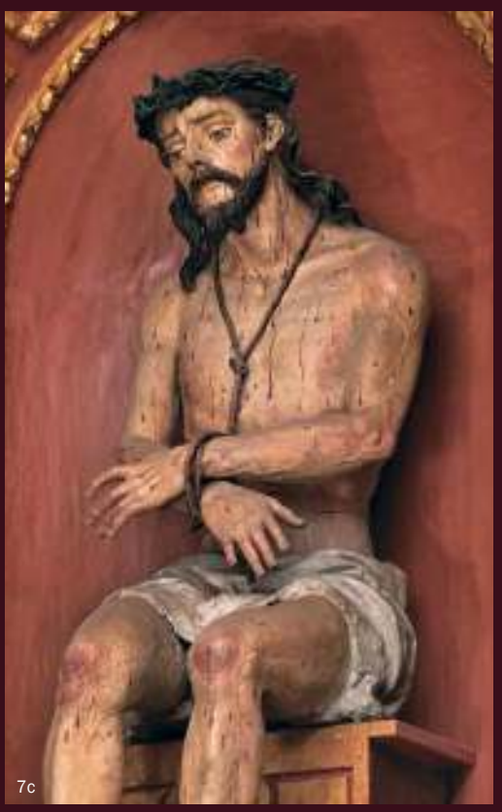
6

De hecho, este modelo dio lugar a versiones escultóricas a tamaño natural, o bien influidas por él, no todas cumplen con el prototipo inspirador. Una directa y cercana es la del Crucificado del Auxilio (en la Merced de Lima) y la otra, más elaborada y mejorada, en el Cristo de la Clemencia (catedral de Sevilla), ambas de Juan Martínez Montañés[8]. El crucificado anónimo de la Contrición presenta un Cristo muerto de cuatro clavos con los pies cruzados, el derecho sobre el izquierdo, como el supuesto modelo miguelangelesco, y la cabeza inclinada en vertical, de potente musculatura en las piernas, poderoso tórax de estirpe clásica y deudor de la estela manierista.

Su autor sigue siendo una incógnita; se atribuyó fácilmente a Martín de Oviedo, escultor sevillano emigrado a América, que trabajó en México, después viajó a Lima y a los pocos años pasó al Alto Perú.[9] De él no ha subsistido ninguna escultura hasta hoy, salvo el Crucificado de la Vera Cruz de Arahal (Sevilla), que fue destruido en la guerra civil española y conocido por una fotografía de la que no es posible sacar esa conclusión, el de Arahal es de cuatro clavos pero los pies en paralelo.


7a


7b


7c


7d


7e

▲ Figs. 7a, b, c, d, e. Anónimo limeño. *Cristos flagelados*, fines del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Retablo de la Pasión.

▶ Fig. 8. Anónimo Cristo de la Contrición con la Virgen y San Juan, siglos XVII-XVIII. Madera labrada y policromada. Retablo de la Pasión.


INRI


9a


9b


10

▲ Figs. 9a, b. Anónimo limeño. *Relieves de la Santa faz*, fines del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Retablo de la Pasión.

▶ Fig. 10. Anónimo limeño. *La Piedad*, fines del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Retablo de la Pasión.

▶ Fig. 11. Anónimo limeño. *Cristo resucitado*, fines del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Retablo de la Pasión.

▶ Fig. 12. Anónimo limeño. *Busto de san Pablo apóstol*, siglo XVIII.Madera labrada y policromada. Sacristía de San Pedro.

▶ Fig. 13. Anónimo limeño. *Busto de san Pedro apóstol*, siglo XVIII. Madera labrada y policromada. Sacristía de San Pedro.

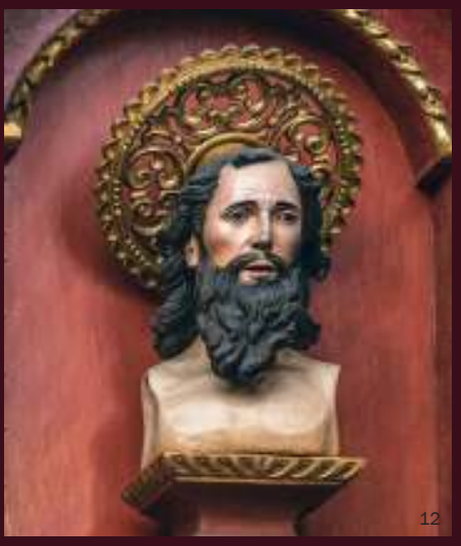
La prueba de que este modelo miguelangelesco tuvo fortuna en Lima es que se realizaron otras versiones, como el llamado Crucificado de la Conquista en la Merced, o más particularmente en pequeño formato el Crucificado ligneo inédito conservado también en la iglesia de San Pedro (en las vitrinas de la sacristía), con las peculiaridades del Crucificado de Franconio: la disposición de los pies y piernas cruzados con cuatro clavos (41 x 38 cm.).

El Cristo de la Contrición comentado anteriormente se encuentra alojado en un retablo salomónico de fines del siglo XVII, y acompañado por otras diez esculturas y relieves de los distintos momentos de la pasión. Los ejes de columnas torsas de estipe berniniana acogen estas escenas de los sufrimientos de Cristo, acompañando al Calvario central. Vemos esculturas del *Ecce Homo*, *Cristo atado a la columna*, *Cristo de la humildad y paciencia*, *Cristo rey o de la caña*; en la calle central del retablo se alojan dos relieves: la *Piedad* y rematando el conjunto *el Resucitado*. El relieve de la *Piedad* parece haberse inspirado posiblemente en una estampa del mismo tema de Hendrick Snyers (1635-44) a partir de una pintura de Van Dyck hoy en el museo del Prado (circa 1629) y elaboraciones de Pontius y Rubens. En el relieve ha desaparecido la figura de san Juan.

Complemento de estas escenas pasionistas son dos bustos de san Pedro y la Magdalena en nichos sobre las hornacinas del primer cuerpo. Los dos personajes suelen vincularse a la pasión de Cristo por haber protagonizado una conversión y arrepentimiento directo en la historia de la pasión, fueron modelos de compunción y penitencia especialmente desde Trento y suelen ser temas frecuentes de la pintura y escultura del barroco.



11



12



13

El anónimo y correcto escultor de este conjunto de imágenes presenta también, en el banco y bajo las hornacinas laterales del primer cuerpo, otros dos relieves del rostro de Cristo sobre una tela blanca desplegada y sostenida por un ángel. El de la izquierda alude al paño de la Verónica, con corona de espinas trenzada; es un Cristo doliente, con el entrecejo fruncido. Corresponde a la iconografía de un hecho apócrifo, el encuentro de Cristo camino del Calvario con santa Verónica, que viéndole ensangrentado le enjugó la cara con un paño en el que milagrosamente quedó impresa la faz inefable del Salvador. En cambio, en el relieve de la derecha se presenta el mismo semblante pero sin corona de espinas, la cara de Cristo vivo, digno y decoroso, corresponde a la leyenda e iconografía del Santo Rostro, el Mandylion del rey Abgar de Persia o paño de Edesa, aunque este tiene gotas de sangre que creo son repintes posteriores a consecuencia de una contaminación iconográfica que lo desvirtúa. Son representaciones que hay que calibrar a la luz y lectura del libro de Juan Acuña de Adarve sobre las imágenes de Cristo (1637), imágenes *acheiropoietas*, es decir no hechas por mano del hombre.[10] La diferenciación entre ellas viene confirmada por los mismos ángeles que sostienen el paño, uno con el rostro ligeramente compungido y el otro con digna serenidad. Son dos versiones escultóricas de las más frecuentes pinturas de la época y que en el caso hispano fue Zurbarán uno de sus mejores y profundos cultores.

Sobre la posible autoría de estas imágenes nada sabemos, ya que no hay ningún indicio documental, tan solo una alusión al retablo que estaría hecho en la últimas décadas del seiscientos, seguramente de un escultor limeño. En la Carta anua de 1685-87 consta que "[los miembros

Página siguiente:

▶ Figs. 14a, b. Juan de Mesa. *Cristo de la Buena Muerte* (firma del autor), 1622. Madera tallada y policromada.

Página 279:

▶ Figs. 15a, b, c, d. Juan de Mesa, *Cristo de la Buena Muerte* (Detalles).



14b

14a



15a



15b



15c



15d

de la escuela de Cristo] trataron de hacer un sumptuoso retablo, o tabernáculo, concurriendo con limosnas, que adelantó con algunas que tuvo a su disposición el devotissimo Rector P. Juan del Campo, con que se perficionó la obra de las más insignes de Nra. Iglesia".[11] El retablo y su imaginería se convierten en el medio para un ejercicio práctico de revivir la pasión de Cristo en sus diferentes escenas o pasos. Este programa iconográfico pasionista culmina con la resurrección gloriosa en el vértice del retablo. Sin duda estamos ante la herramienta visual que facilitaba, "ver con la vista de la imaginación" son palabras del santo de Loyola, la práctica religiosa de la contemplación dramática del Calvario, como proponía el mismo san Ignacio en sus *Ejercicios Espirituales*, concretamente en la tercera semana dedicada a estos pasajes de la historia salvífica.[12]

Cristo de la Buena Muerte

Sin duda una de las obras maestras de la escultura peruana es el Crucificado de la Buena Muerte de la antigua congregación jesuita de la O, situado hoy en el templo de la Compañía, del que desconocemos por ahora los patronos precisos que gustaron tanto de las excelencias plásticas de la escuela hispalense.[13] Sabemos que la congregación de la O llegó a ser –en su proyección social– la fraternidad más selecta, formada por los caballeros de la ciudad de los Reyes, pertenecientes a la aristocracia local, bien por linaje o poderío económico, y frecuentemente ambos aspectos. Fundada en 1588 por el P. Juan Sebastián de la Parra, su capilla fue edificada a partir de 1615 en tiempos del P. Juan de Córdoba.[14]

El encargo de la imagen al escultor Juan de Mesa debió de ser anterior a 1624 por valor de mil seiscientos pesos, de los que había recibido cuatrocientos. Fue este año cuando Mesa otorgó poder al pintor Fabián Gerónimo, residente en Lima, para cobrar el resto: "por una escultura de bulto embarcada el año pasado de 1624". Tras el proceso de restauración de 1991, apareció una pequeña inscripción en la cruz con el nombre del escultor, la fecha de 1622 y algún dato más pero se ha perdido el trazo.

Por ahora no sabemos quién o quiénes encargaron la imagen a Mesa, si alguno de los congregantes que viajaban a Sevilla o por medio de algún jesuita. Sí parece que quien llevó la imagen hasta el Perú fue el hermano Nicolás de Villanueva, pues consta que en diciembre de 1624 se le autorizó a viajar a Lima con varios bultos de ornamentos y enseres litúrgicos además de "una escultura de bulto de un crucificado de tamaño natural de un hombre de valor de 1600 pesos".[15]

En 1625 se realizó un retablo para la capilla de la O que el P. Bernabé Cobo calificaba de "curioso", por valor de cinco mil pesos, y fue entonces cuando se debió de colocar el crucificado "muy devoto".

La identificación precisa de esta imagen por Bernales Ballesteros lo insertó en la secuencia de los crucificados del célebre y mejor discípulo de Montañés: el cordobés Juan de Mesa. Guarda más similitudes con el de la cofradía de los Estudiantes de Sevilla, obra capital en la interpretación del tema por la escuela sevillana. Esta última escultura perteneció a la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla y fue realizada en 1620. La escultura limeña es más dramática, al presentar el cuerpo con mayor descuelgue y, por tanto, con las rodillas formando un ángulo más agudo. Seguramente fueron los mismos jesuitas de un lado y otro del Atlántico los que favorecieron el encargo de Lima para Mesa, no hay que olvidar también otro crucificado de Mesa para el Colegio Imperial de Madrid en 1621 de la misma orden religiosa, hoy en la catedral de la Almudena.

La imagen limeña presenta una morfología más corpulenta y dramática, con unas medidas mayores que el natural (2,10 m), en la que la cabeza, ceñida por la corona de espinas original y tallada en bloque, aumenta el volumen del cráneo, enfatizando la expresión dramática. Las punzantes espinas atraviesan cejas y orejas, insistiendo en la tragedia martirial del Dios–hombre. Mesa recoge y recrea la tipología del crucificado doloroso de origen medieval por su imponente presencia plástica, canon colosal y pesada corporeidad, en la que emergen las cualidades genuinas de la escultura, como la masa compacta y pesantez material, todo ello en severa expresión y traducido en el lenguaje formal clasicista montañesino.[16] El escultor talla la madera y obtiene formas de riguroso perfil con la linealidad de la racionalidad clásica, aplicando esta técnica al servicio de un fervoroso sentimiento espiritual de estirpe medieval y que podría parangonarse con las representaciones pictóricas de Zurbarán, por la hondura religiosa y sinceridad expresiva.

Llama la atención que la congregación de la O, selecta y elitista, formada por aristócratas, criollos y altos funcionarios, hiciera un encargo escultórico a Mesa y no a Montañés. Es sabido que el aliento estético y religioso de la plástica de Montañés transmite una serena espiritualidad, reveladora de una claridad teológica y doctrinal, muy acorde con los postulados de Trento y sus abanderados en Sevilla, como fueron Pacheco y el propio Montañés, donde el decoro de sus imágenes sagradas nunca llegó al dramatismo crudo, de raíz medieval, propio de Mesa. Parece que los encargos a Mesa desde los ambientes jesuitas optaron por esculturas que movieran a compadecer por el dolor y sufrimiento a los congregantes.

En los crucificados de Mesa, escultor por antonomasia del dolor de Cristo en la escuela sevillana, los recursos plásticos alcanzan su cénit en la cabeza enmarañada de punzantes espinas que llegan a clavarse en la frente y en su oreja derecha. Esta imagen debió de estar en el primer cuerpo del retablo original, lo que facilitaría la contemplación cercana. En el XIX, con el nuevo retablo neoclásico, perdió protagonismo al pasar al segundo cuerpo y alejado de la mirada de los fieles. Un contrapunto es el soberbio ejercicio plástico del paño de pureza, con un llamativo efecto de veracidad y movimiento, en el que la caída izquierda –donde se aprecia el desnudo continuo– acaba en una virtuosista tela enroscada.

▼ Fig. 16. Anónimo. *Niño de Huanca* (detalle), primera mitad del siglo XVII. Madera labrada, policromada y esgrafiada.

▶ Fig. 17. Anónimo. *Virgen de los Remedios*, siglo XVII. Madera labrada, policromada y esgrafiada.



Niño Jesús de Huanca

Otra de las tipologías más expresivas del barroco, y que hunden sus raíces en los siglos finales del Medievo, fueron las figuras exentas del Niño Jesús, con múltiples variantes. La que mayor realce y auge artístico alcanzó fue la imagen en pie, bendiciendo y en bulto redondo, en tamaño menor de una vara. El paradigma de este tipo lo realizó Juan Martínez Montañés en 1606, para la archicofradía sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla, a partir de la cual se multiplicaron las copias y versiones, tanto en madera como en plomo, por discípulos, seguidores y artesanos. En esta línea, y de la mano de algún modesto seguidor montañesino, es el Jesús niño conservado en las vitrinas de la sacristía del templo.[17]

Otra versión insólita en su iconografía es la que se ha querido identificar como el Niño Jesús de Huanca, recientemente situado en la capilla de la O de la iglesia. Sería el titular de la antigua cofradía de los naturales del templo jesuita. El origen del culto tuvo lugar en Cus-

co a fines del siglo XVI. Su apariencia es muy singular; representa a un niño indígena, no solo por su atuendo, una sencilla túnica amplia y muy escotada, sino también por la morfología de la cabeza y rostro. El tipo de peinado es al modo de los naturales ya cristianizados, como aparecen –por ejemplo– en las crónicas de Guamán Poma de Ayala y otros, es decir pelo corto y liso, peinado hacia delante y con flequillo recto sobre la frente. Se ha propuesto a Bernardo Bitti y Pedro de Vargas como autores y una cronología hacia 1600-1610.[18] Pienso que el hábil y anónimo escultor ha realizado un trabajo ya alejado del manierismo de cualquier tipo, el estudio del natural y de la realidad más próxima y cercana le ha llevado a una figura de claro sentido naturalista, sobre todo en la caracterización facial. Otro aspecto que aboga por una cronología posterior es el modo de tallar el pelo, dibujando cada una de sus hebras y mechones. La policromía de la túnica, si es la original, en color carmín encendido sobre el dorado muestra un floreado sencillo que también remite a una etapa más avanzada de la propuesta. Sin duda se trata de una creación asentada sobre la concepción universal de la monarquía católica propia de los Austria, que acogió a todas las identidades bajo la nueva fe cristiana.



Imágenes marianas

Las esculturas de la Virgen que alberga el templo limeño de la Compañía no alcanzan la importancia de los crucificados estudiados. La advocación más antigua –de fines del siglo XVI– parece ser la Virgen de los Remedios, ante la que rezaba santa Rosa de Lima. La imagen sedente con el Niño en su regazo y gran frontalidad no presenta fácil análisis. Parece posterior por el modo de tallar los paños, la morfología de los golpes de gubia en sus ropajes, más aristados y sueltos, podría acreditar una efigie de mediados del siglo XVII en adelante.

Otra imagen mariana de menor importancia artística, devocional en su época, es la Virgen de Loreto, una escultura de candelero o maniquí de vestir con solo la cara y las manos talladas, que remite a la advocación romana del mismo nombre, devoción impulsada por la Compañía de Jesús por toda Europa y América, suscitando un famoso santuario de peregrinación (fig. 18). La imprecisa cronología de este icono no permite especificar más, que además tuvo numerosas réplicas en pintura esparcidas por todo el continente. En un inventario de la iglesia de 1640-41, consignado por el P. Juan de Córdova, hacía constar que existía un retablo dedicado a la Virgen de Loreto valorado en cuatro mil pesos, y sobre todo reseña “una imagen rica y



▲ Fig. 18. Anónimo. *Virgen de Loreto con el Niño* (detalle), siglo XVII. Madera labrada y policromada.

▶ Fig. 19. Matías Maestro (atribuido). *Virgen de la O,* circa 1809. Retablo del Niño de Huanca o de la O.

▶ Fig. 20. Anónimo napolitano (atribuido), *Virgen de la O*, circa 1720/1740. Capilla de la congregación de Nuestra Señora de la O.

devota de Nuestra Señora de Loreto que costó cuatrocientos y cincuenta pesos", elevada cantidad de dinero que nos hace pensar en una escultura muy especial.[19] No obstante, no creemos que sea la que se conserva.

En el entorno del templo de la Compañía existió desde muy temprano la congregación de la Virgen de la O, fundada en 1588, que debió de contar con una capilla para sus actos con la pintura de esta advocación, realizada por el hermano Bernardo Bitti hacia 1600. Más adelante se edificó una capilla nueva, mucho más amplia y digna, con suntuosos arreglos de pinturas, retablo y esculturas. Ya en 1661 se encargó un nuevo retablo a Lázaro de Aguilar, por valor de cuatro mil quinientos pesos, y consta un pago (1663) a Asensio de Salas como maestro escultor de trescientos veinticinco pesos, por obras que hizo en dicho oratorio.[20] La renovación y enriquecimiento constante en los interiores sagrados de la época puede acreditarse cuando en la década de 1670 hay nuevas mejoras de lienzos y retablos y la década siguiente pagos a Diego de Aguirre por un nuevo retablo mayor. Este enriquecimiento de la capilla de la O no debe ser ajeno al creciente sentimiento criollo y su protagonismo en la sociedad virreinal.

De La Virgen de la O se conservan dos esculturas vinculadas a la congregación. La primera de ellas es la que actualmente preside la capilla independiente de la iglesia (fig. 20). Allí nos encontramos con una estatua exenta y frontal, que remite en última instancia a modelos italianos del pleno barroco. Su decidida forma abierta wolffliniana, creando diagonales y con ligero contraposto, son un claro exponente de su concepto barroco, resultando una figura dinámica que además genera espacios mediáticos entre la imagen, el espectador y un plano superior divino al que se dirige la mirada de la Virgen levantando la cabeza. Por otro lado, prueba evidente de los tipos italianos que gravitan sobre la escultura es el detalle iconográfico de los pies desnudos, algo inadmisible en el contexto hispano tradicional, como ya señalaban Carducho en sus *Diálogos* y Pacheco en *El Arte de la Pintura*.[21] Aquí el simulacro muestra sandalias en sus pies, luciendo una túnica floreada con manto de color azul marino y jacinto en el vuelto. La fuerte impronta italiana nos hace pensar en una posible escultura importada desde otro gran virreinato, el de Nápoles. No sería la primera, pues consta el envío de esculturas, incluso de tamaño natural, hasta México por medio de los procuradores jesuitas.[22] En efecto, creo que se trata de una escultura que puede ponerse en relación con la obra de Pietro Patalano en sus años finales, décadas del veinte y del treinta, pudiendo relacionarse con la Inmaculada de



19



20

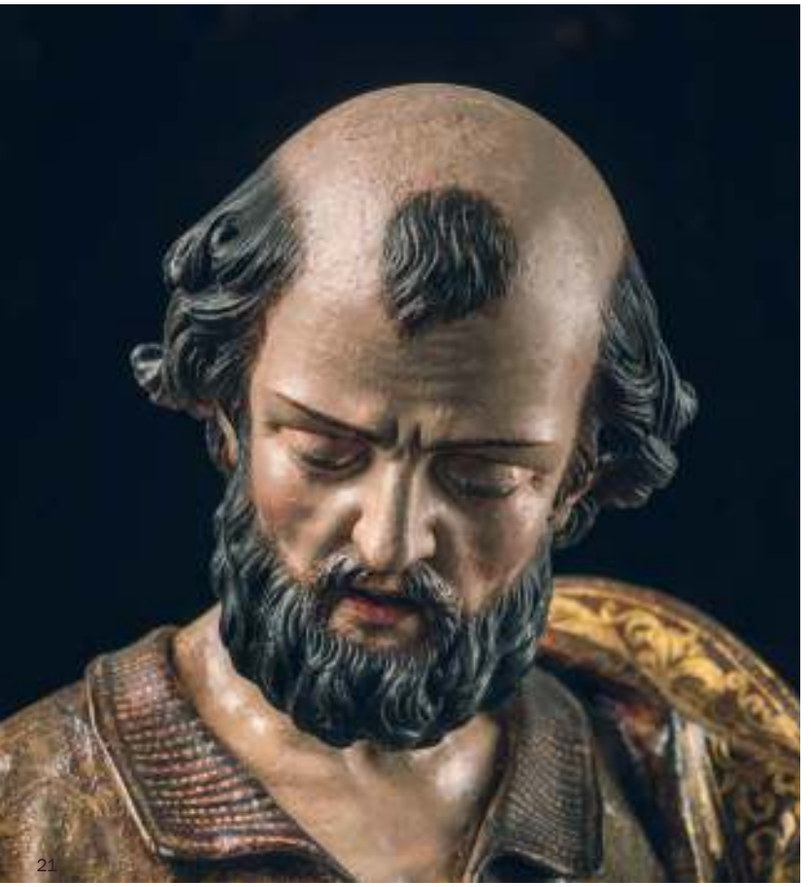
Montesano Salentino (Lecce), documentada en 1737. Como grafismo formal del escultor en sus diversas obras, y presente también en el caso limeño, se ha identificado en el modo de definir la cabellera, con mechones gruesos y líneas más o menos profundas.[23] Esta imagen debió de llegar a Lima gracias a los buenos oficios de los procuradores jesuitas peruanos como Juan Francisco de Castañeda, procurador entre 1718-1750, o Felipe del Castillo.[24]

La importante congregación de la O siguió manteniendo el culto y esplendor de su capilla, incluso después de la expulsión y supresión de la Compañía de Jesús. Llegó a difundir y acrecentar la devoción con el encargo de abrir una estampa de la Virgen en 1802, a cargo del grabador peruano Marcelo Cabello.[25] A partir de 1795 se hicieron renovaciones importantes en el sagrario y el trono de la Virgen, así como Silvestre Jacobelli reparó el rostro y cabellera de la Virgen por estar apolillada. Debió de ser de poca monta, pues se le pagaron diez pesos.[26] Con el deseo de llevar la devoción de la O a más fieles y promover sus beneficios espirituales se propuso levantar un retablo en la iglesia principal, diseñado por el maestro arquitecto José de Garagorri en 1798, conocido por antiguas fotografías. Fue en este retablo donde se alojó una nueva escultura de la Virgen de la O, a imitación

▼ Fig. 21. Anónimo napolitano. *San José con el Niño*, circa 1690/1710 (Detalle de la cabeza de san José)

▼ Fig. 22. Anónimo napolitano. *San José con el Niño*, circa 1690/1710 (Detalle del Niño Jesús).

▶ Fig. 23. Anónimo napolitano. *San Ignacio de Loyola,* circa 1622/1630. Madera labrada, policromada y estofada.



21



22

de la napolitana, realizada por Matías Maestro y que actualmente está en la capilla del Niño Jesús de Huanca de la iglesia (fig. 19).[27] Consta que "En 9 de Junio de 1809 se le entregaron al Sr. Presbítero Dn. Matías Maestro, doscientos pesos por el busto de Nuestra Señora de la O, para el altar en la capilla interior".[28] Esta imagen luce los colores de la Inmaculada Concepción, túnica blanca y manto azul celeste estrellado, y fue pensada para presidir el retablo pues muestra la parte posterior plana y ahuecada, así como en su interior puede verse grabada la fecha de 12 de Junio de 1809. A juzgar por la imitación de la primera escultura, precisando el mismo porte y disposición de los pliegues en los ropajes, parece que hubo una expresa voluntad de mantener los elementos más expresivos que identificaban el icono que durante años había permanecido en la capilla interna de la O.

El pequeño formato y la piedad personal

Un aspecto ya puesto de relieve es que Lima como capital del gran virreinato del Sur de América fue corte virreinal; ese rango cortesano, con su virrey al frente, suponía un alto nivel en sus manifestaciones culturales, por todo ello es lógico que llegaran a la ciudad obras y artistas de los más variados confines, tanto pinturas y esculturas como artes suntuarias. Así, por ejemplo, se conservan todavía los seis leones en bronce de la verja del comulgatorio en el presbiterio, al parecer traídos de Milán.[29]

También es el caso de imágenes de pequeño formato, más fáciles de trasportar, de origen napolitano como el San José y el Niño Jesús. Este exquisito conjunto del santo patriarca y Jesús Niño ha pasado desapercibido por su pequeño tamaño y habitualmente en una vitrina de vidrio que dificulta su visión. Se encuentra sobre el altar de la capilla dedicada a san Francisco de Borja. Su estado de conservación es bueno, aunque con retoques en carnaciones y policromía. Tanto los tipos físicos de los dos personajes, como el movimiento y disposición de las telas en san José o las morbideces del Niño, nos remiten en principio a los talleres napolitanos, tan frecuentados por los jesuitas y demandados por criollos americanos y españoles.[30] Podrían fecharse entre 1690 y 1710, en la línea de los trabajos de Gaetano Patalano con sus modelos de niños, o el modo de tallar las ropas y estofados de Aniello Perrone.[31] Otra prueba evidente del trasiego de este tipo de imágenes desde el sur de Italia hasta Lima es la referida en el libro de cuentas del noviciado, donde se anotó que, en mayo de 1692, se pagaron setenta y cinco pesos por cada una de las esculturas de un Niño Jesús y un san Juan hechos en Nápoles.[32]

En esta misma estela damos a conocer a continuación otra obra napolitana, conocida pero no como tal, en el conjunto limeño de la Compañía. Se trata de un busto de san Ignacio de Loyola, habitualmente asignado a la escuela sevillana montañesina, pero una visión más amplia y profunda puede apreciar que no es hispalense, y en un contexto jesuita es lógico mirar al mundo italiano, a Nápoles siendo en madera policromada y estofada.[33] Este busto limeño


REGVLE
SOCIE
TATIS
IESV
DEI
GLORIA



puede situarse a partir de 1622, cuando fue canonizado junto con san Francisco Javier. A esta década de los años veinte del seiscientos asignamos esta escultura, en el taller y círculo de Giovan Battista Gallone, escultor con numerosa producción. Imágenes parecidas son los santos jesuitas en san Francisco della Scarpa (Lecce), los de la catedral de Amalfi, o el san Ignacio del Meadows Museum, entre otras.[34] Este del templo limeño de San Pedro es una interpretación más sentida, con la mirada dirigida hacia lo alto, en comparación con el de Dallas.[35]

En el ámbito hispánico de la Compañía fueron frecuentes los tipos escultóricos de Pedro de Mena, el gran maestro del barroco granadino, no en vano un hermano, un sobrino y su hijo Alonso fueron jesuitas. Cabe citar la extraordinaria escultura de la Magdalena penitente destinada a la casa profesa de Madrid (1664), o bien los bustos de san Francisco de Borja, san Ignacio y san Francisco Javier para el Colegio de Málaga; así como las parejas del *Ecce Homo* y la Dolorosa en las casas profesas de Sevilla y México. Precisamente de este último tipo de medios bustos e iconografía se conservan ejemplos en Lima, dados a conocer por Bernales Ballesteros y atribuidos al escultor andaluz. El *Ecce Homo* y la Dolorosa de medio busto fueron figuras demandadas por la práctica religiosa personal, para la contemplación cercana y empática de los dolores y sufrimientos de la pasión de Cristo y María. Estas dos esculturas, salidas del taller de Mena con supervisión del maestro, se realizaron en los años finales de su vida, hacia 1680-89. El artista plasma los afectos y aspectos psicológicos del dolor, tanto del Dios hecho hombre como de la madre ante el sufrimiento del hijo, todo ello en la órbita del pleno barroco internacional. Si cabe, alcanza mayor hondura en el rostro del *Ecce Homo*, de finos rasgos faciales, parejos al rostro extremadamente juvenil de la *Virgen*. Mena consiguió acuñar modelos escultóricos personales, tanto del *Ecce Homo* a partir de las obras de los hermanos García y Bernardo de Mora, como de la Dolorosa sin precedentes en el ámbito local. Las dos pequeñas esculturas, alojadas en el retablo de San Luis Gonzaga, parecen ensimismadas en su dolor, produciendo una sensación de aislamiento y soledad que consiguen transmitir al espectador y mover a compasión.[36]



◀ Fig. 24. Pedro de Mena. *Ecce Homo*, circa 1680/1689. Madera labrada y policromada. Retablo de San Luis Gonzaga.

▲ Fig. 25. Pedro de Mena. *Dolorosa*, circa 1680/1689. Madera labrada y policromada. Retablo de San Luis Gonzaga.



26



27



28

Las sagradas familias

Asensio de Salas, el mejor ensamblador de Lima en el segundo tercio del siglo XVII, realizó retablos para el templo de la Compañía, uno de ellos dedicado a la familia de la Virgen en uno de los testeros del crucero (1641), de diecisiete varas de alto por doce de ancho, dorado por Juan de Arce.[37] En esta ensambladura se colocarían las imágenes de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, las mismas que realizó el famoso escultor castellano Gregorio Fernández. En este lugar se enterraron Diego de Porras Sagredo y su esposa Ana de Sandoval cofundadores del colegio que, al parecer, encargaron las esculturas.[38]

Juan Antonio Suardo en su *Diario* de la ciudad de Lima consigna que el virrey Chinchón:

> *Este día [18 de noviembre de 1629], por la mañana, el señor Conde con la Real Audiencia fue a la Compañía de Jesús, a asistir a una misa solemne y sermón que hizo a la colocación de unas ymagenes muy devotas de Nuestra Señora, de Santa Ana y San Joachin y de excelentisima escultura que traxo de Castilla el Procurador que vino el año pasado; y a la tarde, vinieron allá otra vez y también fue la señora Condesa y se oraron dos oraciones, una en latín y otra en romance y hubo un sarao muy gracioso de niños, a que acudió muy grande concurso de gente...*[39]

Expresivo testimonio de cómo fueron gratamente acogidas las imágenes en la cultura del siglo de Oro en la que junto a la ceremonia religiosa seguía el alegre y decoroso entretenimiento festivo. Sin duda se trata de imágenes del gran maestro Fernández, en las que destaca la ampulosidad de los mantos y el plegado característico de sus telas –otorgando *autoridad*– tal y como se especificaba con frecuencia en la documentación de la época. De las tres figuras se impone la poderosa cabeza de san Joaquín con su caudalosa barba, así como la Inmaculada niña sobre la luna hacia arriba y el dragón infernal.

El prolífico Salas volvió a contratar otro retablo con el P. Bartolomé Tafur el seis de diciembre de 1654, por ocho mil pesos.[40] Se trataba de colocarlo en un brazo del crucero, en el lado de la epístola y puerta de la sacristía. En el mueble se colocaron reliquias y en su hornacina principal irían las esculturas de bulto de Jesús, María y José que le daría el P. Tafur por cuenta del colegio y rector. Así podría situarse cronológicamente la Sagrada Familia anónima conservada y recientemente restaurada. En realidad es la iconografía de la doble Trinidad presidiendo este lado del crucero. Este retablo pudo ser el que se estrenó en 1661 y costó veinte mil pesos, según Vargas Ugarte.[41] La composición de estas tres figuras, junto con el relieve superior, parecen inspirarse en el grabado de Schelte à Bolswert, de 1631, siguiendo a Gerard Seghers y Rubens. Sin duda la figura más novedosa en la obra es el Niño Jesús, sobre todo por la postura más dinámica en decidida acción de andar, así como el revuelo de su túnica y manto procurando la inserción espacial de la imagen, en consonancia con el pleno barroco internacional.

El contrato estipulaba entregarlo acabado en dieciocho meses, además de una condición importante. Se acordó que en el precio convenido se incluían "la obra de escultura de figuras, niños, marioletas y virtudes que están concertadas por el dicho padre receptor con don Diego Agnes de Calvi".[42] Esta anotación pone en evidencia la variedad de artistas que intervienen en la ejecución de un retablo, aquí el ensamblador asume los costes de la escultura ornamental



◀ Fig. 26. Gregorio Fernández. *San Joaquín* (detalle de la *Familia de la Virgen*), circa 1628.

◀ Fig. 27. Gregorio Fernández. *La Virgen Niña* (detalle de la Familia de la Virgen), circa 1628. Madera labrada, policromada y estofada.

◀ Fig. 28. Gregorio Fernández. *Familia de la Virgen*, circa 1628. Madera labrada, policromada y estofada.

▲ Fig. 29. Gregorio Fernández. *Santa Ana* (detalle de la *Familia de la Virgen*), circa 1628.



▲ Fig. 30. Anónimo limeño. *Sagrada Familia*, circa 1660/1670. Madera labrada y policromada. Retablo de las reliquias.

◀ Fig. 31. Schelte a Bolswert. *Doble Trinidad*, circa 1631. Grabado según original de Gerard Seghers.

y decorativa. Por otro lado demuestra que hay escultores especializados en ello, como Diego Agnes, conocido pero sin identificar y valorar su obra, aun cuando fueron solicitados por patronos y mecenas de la época por esta habilidad. Podría establecerse como posible hipótesis que el relieve de Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo y los cuatro angelotes que todavía se conservan en el retablo de las reliquias fueran parte de esa obra de escultura realizada por Agnes de Calvi, del que por cierto llama la atención sea denominado con el "don", tal vez en estima y reconocimiento de su arte o de una desconocida ascendencia de hidalguía. Como indica su apellido, tal vez sea de procedencia corsa, pues la ciudad de Calvi se encuentra en Córcega. Habría que situar a este personaje en el flujo de relaciones personales y comerciales desde el Mediterráneo al Pacífico, con eje en el puerto de Sevilla.[43]


32


33


34

El ángel custodio y el alma cristiana

Una de las imágenes más significativas y todavía enigmáticas por su estilo y estética es la del Ángel custodio, acompañando a un niño como símbolo del alma cristiana. El citado inventario del P. Córdoba (1640) señala "un retablo para la capilla del Ángel que costó tres mil y quinientos pesos".[44] Las dos esculturas recogen una tipología e iconografía en auge general durante el barroco, y particularmente en el contexto jesuita. Muy significativos son los ejemplos en otros centros artísticos, alejados, pero que formaban parte igualmente de la monarquía hispana, era el caso del virreinato de Nápoles. Así, hay que citar el conjunto del Gesù Nuovo de Aniello Stellato (circa 1621), o el de la pinacoteca de Capodimonte, ambos en la ciudad partenopea.[45] Es muy significativa la producción de impresos de cariz teológico y ascético sobre el ángel de la guarda por escritores jesuitas, puede por tanto verse como una tipología demandada por una exigencia religiosa y espiritual de la época. Este grupo se ha atribuido a Pedro de Vargas, colaborador de Bernardo Bitti, por tanto en las primeras décadas del siglo XVII, basado en la impronta italianizante, de un manierismo tardío.[46] Creo que tal vez haya que atribuirlo a un escultor anónimo y con una cronología más avanzada, de mediados del seiscientos. La relación con los ejemplares napolitanos es clara, aunque no creo que sea una escultura importada desde Italia, la indumentaria del ángel guarda analogía directa con sus modelos, más aun con los de pequeños ángeles como los de Santa Clara de Nápoles, con mayor movimiento en el faldellín y escotes más abiertos, fechados a mediados del siglo.[47]

▲ Fig. 32. ¿Diego Agnes de Calvi? Padre Eterno con querubines, circa 1661. Relieve de madera policromada. Retablo de las reliquias.

▲ Fig. 33. Anónimo limeño. *Ángel custodio*, circa 1600/1640. Madera labrada, policromada y estofada (detalle). Retablo de las reliquias.

▲ Fig. 34. Anónimo limeño. *El alma cristiana* (detalle del *Ángel custodio*), circa 1600/1640. Retablo de las reliquias.



▲ Fig. 35. José Alsina Subirá. *San Ignacio de Loyola* (detalle del rostro).

Los santos fundadores y otros

La recuperación del tipo de estatua clásica en pie y exenta llevada a cabo en el renacimiento, continuó durante los años del barroco. A esta tipología escultórica pertenecen algunas de las imágenes que veremos a continuación.

En el contexto limeño y peruano, de intenso sabor hispalense en el campo de la escultura, llama la atención que entre las esculturas de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y canonizado en 1622, no haya una imagen del insigne Juan Martínez Montañés; tal vez la hubo, pero no ha llegado hasta nosotros. En la Carta anua de 1648 dice: "Hase aumentado bien el adorno de el templo con un retablo grande y nuevo, dorado de graciosa arquitectura que llena todo el testero de una capilla colateral de el crucero, donde se colocó un hermoso bulto de estatura perfecta de nuestro P. S. Ignacio con un frontal de plata...".[48] Esta escultura no ha llegado hasta hoy, el simulacro que actualmente preside el retablo del crucero a la izquierda pertenece a finales del siglo XIX o primeras décadas del XX, a juzgar por el modelo de casulla con fingidos bordados de tipo neogótico. Incluso habría que destacar el aspecto retratístico con el que se ha concebido la cabeza y rostro, que hace pensar en las "veras efigies" de san Ignacio. A mi parecer pesan los prestigiosos modelos italianos del ochocientos, con una atemperada composición abierta y leve contraposto, luciendo zapatos negros y apoyando el pie sobre libros heréticos entre llamas. En el pedestal consta una inscripción: "J. Alsina Subirá Fundescosas 2 Madrid". Hay escasas noticias de este escultor madrileño aunque si se conocen otras obras suyas desde fines del XIX hasta la primera mitad del XX.[49]

▶ Fig. 36. José Alsina Subirá. *San Ignacio de Loyola*, fines del siglo XIX. Madera labrada, policromada y estofada. Retablo de San Ignacio.

Hay noticia inédita del 13 de noviembre de 1630, cuando el escultor Pedro Muñoz de Alvarado otorgó carta de pago de trescientos cincuenta y nueve pesos de un total de quinientos, al P. Francisco Gómez de la Compañía, por dos imágenes de escultura, una de san Ignacio y otra de san Miguel, que no se han identificado.[50] Cabe reseñar una escultura del santo de Loyola del segundo cuarto del siglo XVII, de estirpe hispalense, conservada en la casa de ejercicios de santa Rosa, tal vez procedente de los establecimientos jesuitas tras su expulsión. Incluso no podemos dejar de citar al menos por su calidad, en esta secuencia iconográfica ignaciana, los altorrelieves conservados en las sillerías de San Agustín y la Catedral de Lima, debidos a los mejores escultores sevillanos de Lima por entonces: Gaspar de la Cueva y Pedro de Noguera, respectivamente.[51]

En cambio las imágenes de san Francisco Javier y san Francisco de Borja en las capillas laterales se inscriben en la época de la terminación de la antigua iglesia de San





37



38



39

▲ Fig. 37. Anónimo sevillano. *San Francisco de Borja*, circa 1640. Madera labrada, policromada y estofada.

▶ Fig. 38. Anónimo sevillano. *San Francisco de Borja*, circa 1640 (detalle de la cabeza).

Pablo (circa 1640) y con el indudable sello hispalense en su concepto escultórico y estético. El de Javier muestra clara estirpe montañesina, la Carta anua de 1648 señala su procedencia sevillana y de Juan Martínez Montañés: "el de S. Franco Xavier en cuya capilla se puso una imagen del santo de la mano de el Montañés con que su perfección queda bastantemente encarecida".[52] Una muestra más de la fama que tuvo ya en vida el escultor sevillano es que aparezca su propio nombre en las Cartas anuas, pues ya es sabido que raramente estos documentos consignan datos de los artistas que trabajaron para la orden, casi siempre se cita al jesuita promotor. Es patente cómo en la época su nombre fue sinónimo de perfección al mayor nivel.

Para enjuiciar la imagen sobre todo hay que fijarse en cabeza y manos, el resto de la estatua parece alterado y retocado posteriormente tras diversas vicisitudes del templo y su ajuar. La noble y afectada cabeza quiere recoger en el semblante sus ardientes ansias de predicación misionera, enarbolando el crucificado en la mano. Puede verse la tensión espiritual plasmada en el nítido dibujo de las formas propio del anciano maestro Montañés, cediendo con la intervención de ayudantes en el taller.[53]

El *San Francisco de Borja*, recientemente restaurado, recupera el tipo clásico de estatua exenta plenamente asumido en el barroco. Un mesurado contraposto presenta al santo con austeridad, traicionada por el estofado floral de oro sobre negro, que posiblemente es posterior a la factura inicial, seguramente solo con el sobrio manteo y sotana. La iconografía habitual del personaje muestra en la mano derecha una calavera, aludiendo al pasaje de su vida en la que vio el cadáver de la bella emperatriz Isabel de Portugal (1539), iniciándose una conversión espiritual en su vida al comprobar la caducidad de las glorias terrenas, y culminando al ingresar en la Compañía de Jesús. No obstante, aquí no mira al cráneo directamente sino más bien el ostensorio que empuña con la izquierda, signo de su amor y devoción a la Eucaristía.[54] Sin duda alguna, el rostro enjuto recoge la imagen del asceta, acentuada por carnes magras, prominente nariz aguileña, que podría traducir la vera efigie o mascarilla mortuoria que de él se conserva. Detalles en pro de un mayor realismo son las numerosas venas que surcan su cabeza hasta el rostro, especialmente la vena central que atraviesa la frente, muriendo en el entrecejo, cuya verticalidad acentúa la impresión Wde faz alargada, así como una estética de ánimo firme y resuelto. Tal vez su cronología podría ajustarse en torno a la fecha de su beatificación en 1624, años con los que parece coincidir su estilo por alguno de los escultores sevillanos que trabajaban en la ciudad.



◀ Fig. 39. Anónimo sevillano. *San Francisco de Borja*, circa 1640 (detalle del cráneo).

▲ Fig. 40. Anónimo sevillano. *San Francisco Javier*, circa 1645/1648. Madera labrada y policromada.





▲ Fig. 41. Anónimo. *San Luis Gonzaga*, siglo XVIII. Madera labrada y policromada.

▲ Fig. 42. Anónimo. *Santa Rosa de Lima*, siglo XVIII. Madera labrada y policromada.

▶ Fig. 43. Retablo de Nuestra Señora de los Remedios. Madera labrada y policromada.

Poco se ha escrito de la escultura de san Luis Gonzaga de este templo limeño. El joven santo jesuita de familia aristocrática fue beatificado por Paulo V en 1605, y posteriormente canonizado en 1726. La escultura que preside su capilla en la iglesia de san Pedro es de bulto redondo y tamaño natural. Aparece como es habitual en su iconografía: un hombre joven de facciones delicadas, con roquete blanco sobre la negra sotana, entre sus manos porta un crucifijo que mira con atención. No deja de llamar la atención que el joven Gonzaga llegase a los altares antes que el mismo fundador. La imagen que comentamos presenta una cabeza de clara filiación artística hispalense y montañesina, acorde con el ambiente escultórico de la ciudad con varios imagineros sevillanos trabajando para todo el virreinato. Son muy peculiares algunos grafismos formales, como el tipo de oreja y el popular hoyuelo en la barbilla que acredita a un escultor andaluz, tal vez de los que trabajaron en la ciudad. Así mismo el vuelo del roquete en movida ondulación parece adelantar el dinamismo de la plástica posterior. El inventario de 1640 consignaba ya un retablo dedicado al joven bienaventurado.[55] En este retablo luce en su hornacina de remate un busto del santo, versión escultórica de un retrato pictórico del joven aristócrata Gonzaga a los doce años, antes de vestir el hábito, parece de la época de las reformas y restauraciones del templo tras el terremoto de 1940.

En la actual capilla de la Virgen de los Remedios se conservan varias esculturas dignas de reseñar: el identificado como san Claudio de la Colombiere del siglo XVII,







▲ Fig. 44. Valeriano Portocarrero. *San Juan Bautista*, 1800. Madera labrada y policromada.

▲ Fig. 45. Valeriano Portocarrero. *San Juan Evangelista*, 1800. Madera labrada y policromada.



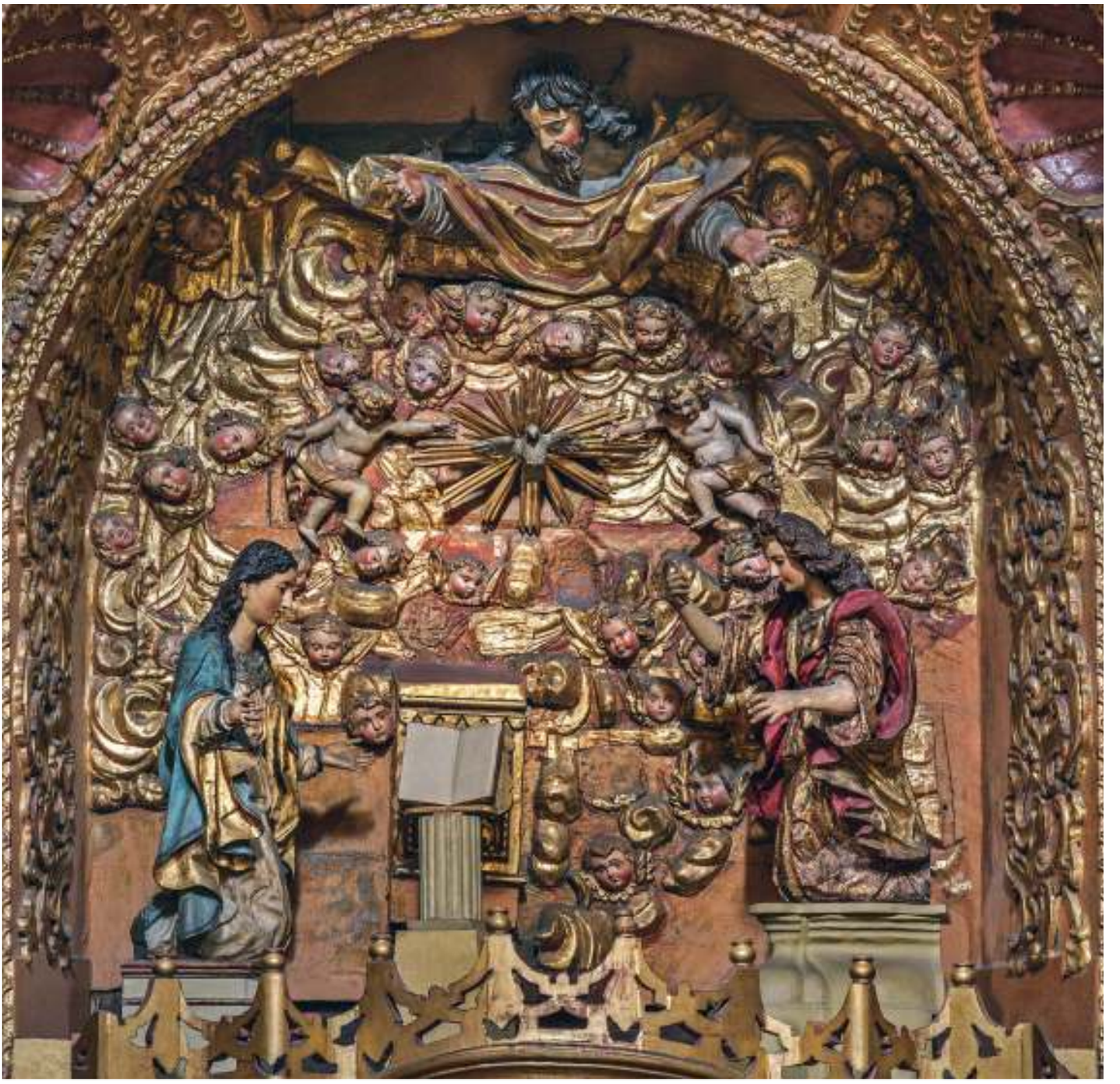
y los dos santos juanes de Valeriano Portocarrero documentados por Vargas Ugarte en el año 1800, exponentes del nivel discreto de la plástica decimonónica.[56] Por último también un san Juan Nepomuceno rebautizado como san Roque González de santa Cruz, cuya cabeza remite a los tan difundidos modelos quiteños de escultura dieciochesca.

De la santa americana por excelencia, Rosa de Lima, se conserva una escultura muy retocada. En el momento de esplendor del templo en los años del barroco debió de existir alguna imagen de santa Rosa de singular prestancia, incluso sabemos que hubo un portentoso relicario de la egregia limeña, consignado en las cuentas e inventarios hacia 1680, y descrito como "un relicario de la Gloriosa Santa Rosa de plata sobredorado, de singular dibujo y de preciosa fábrica, todo con sobrepuestos de oro esmaltados, engastadas en ellos seiscientos y noventa piedras preciosas, diamantes, esmeraldas, rubíes; alhaja que por su labor y hechura es la mejor de nuestra iglesia después de la Custodia grande y se debe al cuidado y devoción del P. rector Hernando de Saavedra".[57]

El retablo salomónico de la Anunciación recoge a un grupo heterogéneo de esculturas dedicado al misterio de la Encarnación y por tanto alrededor de la figura de la Virgen María. La escena principal es el encuentro del arcángel Gabriel con María arrodillada en oración, en la presencia de Dios Padre y

◀ Fig. 46. Retablo de la *Encarnación*, siglo XVIII. Madera labrada, policromada y estofada.

▶ Fig. 47. Anónimo limeño. *Anunciación*, siglo XVIII. Madera labrada, policromada y estofada. Retablo de la Encarnación.



la paloma del Espíritu Santo, entre numerosas cabecitas de ángeles alrededor. El anónimo escultor resuelve la representación con discreta calidad artística. En las calles laterales y primer cuerpo aparecen dos santas, una de ellas con corona, pero sin más atributos que las identifiquen. Desde luego parecen un correlato con las pinturas laterales en el muro que representan a elegantes santas. Desde el punto de vista técnico y formal parecen realizadas por el mismo escultor y taller que la santa Isabel con san Juanito en brazos del segundo cuerpo y el arcángel Rafael. Una particular iconografía y poco frecuente es la que vemos en este retablo, la santa Isabel como mujer anciana sosteniendo en sus brazos al pequeño Juan, que de modo singular ya va vestido con pieles, en previsión de su futuro como precursor del Mesías.









▲ Fig. 48. Anónimo limeño. *Santa Isabel con san Juanito*, siglo XVIII. Madera labrada, policromada y estofada (detalle).

▶ Fig. 49. Anónimo limeño. *San Pedro apóstol*, circa 1640/1650. Madera labrada, policromada y estofada.

▶ Fig. 50. Anónimo limeño. *Santa no identificada*, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y estofada.

▶ Fig.51. Anónimo limeño. *Santa reina*, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y estofada.

Mención aparte merece el *San Pedro*, de mayor calidad y cronología anterior al retablo, recoge los modelos escultóricos sevillanos del primer tercio del seiscientos, realizado por un escultor anónimo hacia 1640-50. La recia cabeza del primer papa aparece con la habitual caracterización de hombre maduro, calvo, con barba cerrada y ajustada al mentón, transmitiendo la idea de fortaleza propia de su cargo, acentuada en el juego del cuello y clavículas que deja ver la túnica. La policromía y el estofado parecen de la época. Debió de pertenecer a un retablo anterior.

Este retablo de la Encarnación se ve rematado por una pequeña figura de *San Juan evangelista* sentado en dinámica postura y sobre el águila, ave del tetramorfo que le representa. La forma abierta y dinámica parece que recoge el momento en el que el evangelista recibe la inspiración divina como sugiere el gesto de la cabeza mirando hacia lo alto, mientras la mano izquierda con la pluma se dispone a escribir. Normalmente cuando se le representa de este modo va asociado a una visión narrada en el Apocalipsis, apareciendo en el cielo una mujer vestida de sol con un niño y un dragón que quiere arrebatárselo. Esta imagen siempre se ha visto como referencia a la Iglesia o a la Virgen, cumpliendo su papel iconográfico y simbólico en un retablo mariano como este.

Columnario limeño

Una de las sendas por donde se desarrolló el barroco fue el horror al vacío, el incremento decorativo tanto del exterior como del interior de los templos y edificios. En esta línea, la arquitectura en madera de los retablos y sus artífices fueron conjugando y descomponiendo el código clásico tanto en su membratura como introduciendo elementos ornamentales complementarios y enriquecedores. Este camino se ha señalado en otras grandes escuelas del arte virreinal barroco, caso de Quito o Antigua Guatemala.[58] Así junto con la cornisa abierta de brazos curvos y los tríos de columnas –signos formales y carta de naturaleza del barroco limeño y peruano en general– se advierte una progresiva fantasía e inventiva en el soporte inicial de la columna, este aspecto de la ensambladura podía correr a cargo de artífices especialistas en ornamento y talla figurativa. Puede verse una jugosa y amena novedad en los fustes de las columnas, desde los que recogen linealidad de la tradición renacentista hasta el pleno barroco, variopinto y jugoso. Esta progresiva conjugación barroca sobrevive en el conjunto de retablos del templo jesuita de San Pedro como muestra de lo que ocurrió en toda la ciudad. Así pueden verse las sobrias columnas estriadas del retablo de san Estanislao de Kostka (circa 1640). Un paso adelante en la variedad de los soportes fue el segundo cuerpo del retablo del Niño Jesús de Huanca, en el que Asensio de Salas (circa 1662) señala el tercio inferior del fuste con estrías helicoidales, además de otros elementos decorativos de marioletas. El deseo de aplicar movimiento y atractivo sensorial aumenta en ejemplos como las columnas del segundo cuerpo del retablo de la familia de la Virgen, en el que el fuste se retuerce entorchado y apuntando ya al estilo salomónico que aparecerá en la década de 1660. El triunfo del orden salomónico en el arte de la madera es definitivo y se muestra en los retablos de fines del siglo XVII, como el del Cristo de la Contrición y san Francisco Javier, que remiten a los modelos del barroco romano de Bernini, donde el fuste va segmentado en tercios con abundante ornamentación de frutos y vegetación. Desde fines del seiscientos y durante toda la primera mitad del XVIII el fuste salomónico será el protagonista con gran variedad ornamental, las vueltas que van conformando el soporte se enriquecen con racimos de frutas, otras veces alternan con cabecitas de ángeles como en el retablo de San Francisco de Borja; llegando en el caso del retablo de la familia de la Virgen a la aparición en el tercio superior de unos bustos femeninos que preludian la fase final del barroco limeño con el retablo de cariátides. En el ámbito jesuita apareció de forma clara la salomónica de estirpe berniniana, es decir a escala gigante y con menuda ornamentación en las gargantas del fuste, es el caso del retablo actual de San Ignacio en el crucero, que recoge los modelos del P. Pozzo en el Gesù. A este enriquecimiento e inventiva en las variaciones del fuste hay que añadir la profusión ornamental y figurativa en las ensambladuras.

Páginas siguientes:

▶ Figs. 52. Columnario de los retablos de San Pedro, siglos XVII y XVIII. Madera labrada y dorada.



Retablo del Niño Jesús
de Huanca



Retablo del Niño Jesús
de Huanca



Retablo Familia
de la Virgen



Retablo de
San Francisco Javier



Retablo de
San Francisco Javier



Retablo de la
Virgen de Loreto



Retablo de
San Francisco de Borja



Retablo de la
Virgen de la Anunciación



Retablo del
Cristo de la Contrición



Retablo del
Cristo de la Contrición



Retablo de
San Luis Gonzaga



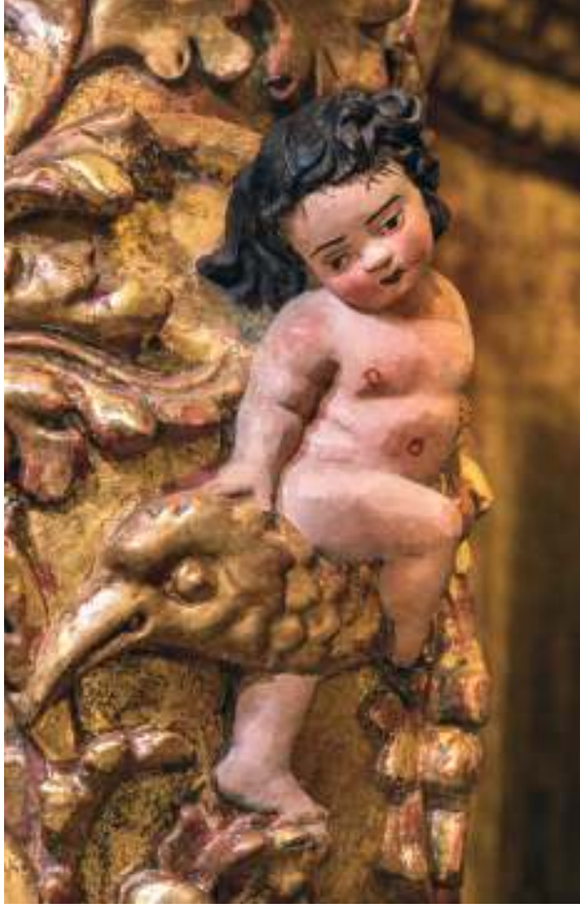
Talla ornamental y figurativa

En la compleja trama de fabricación de un retablo, junto a los aspectos del diseño arquitectónico y las labores de ensamblaje y carpintería, adquirían lugar importante los escultores para las imágenes principales del conjunto. Además hubo artífices especializados en la talla ornamental y figurativa complementaria, que fue esencial en las exigencias de la época para considerar un retablo plenamente acabado y en toda su perfección. Entre estos últimos artistas se ha identificado con claridad a Bernardo Pérez de Robles y a Diego de Agnes, colaboradores con el arquitecto de retablos Asensio de Salas. Una vez más hay que señalar cómo el conjunto de arquitectura lignaria del templo jesuita muestra una amplia gama de motivos ornamentales y escultura figurativa adicional que enriquecen visual y simbólicamente estos retablos, así como los interiores sagrados.

Un ejemplo de ello es el retablo contratado por Salas para la capilla del Niño Jesús de Huanca en 1662, valorado en seis mil quinientos pesos. Al año siguiente sus comitentes le añaden dos mil pesos más para que se realizaran "treinta piezas de acomodos de escultura de ángeles, virtudes, marioletas y niños que carguen, todas hechas en madera de cedro, pintadas y encarnadas para acomodar en el retablo [según] el tamaño que pidiere la arquitectura",[59] figuras que todavía subsisten. Igualmente cabría recordar el ya citado retablo de la Sagrada Familia, en el que la talla ornamental y figurativa sería realizada –expresamente y a petición del patrono– por Diego de Agnes, al parecer habilísimo escultor decorativo que realizó el púlpito de la catedral de Lima en 1666; aunque no se conserva, podemos hacernos una idea por los ejemplos cusqueños, en los que prima el sentido primoroso del ornato.

La profusión decorativa característica del mundo hispánico no es más que la respuesta humana de una profunda religiosidad, agradecida a Dios con un sentido de ofrenda y en petición de nuevos beneficios; de ahí su afán acumulativo y *horror vacui*. Si detenemos la mirada en las diversas ensambladuras del templo de San Pedro puede detectarse la riqueza y pulcritud en el ornamento del retablo de San Francisco Javier, sin duda el mejor del conjunto, por la calidad, finura y variedad de su talla. En este retablo cabe destacar la talla ornamental de sus seis columnas salomónicas de estirpe berniniana en el primer cuerpo. Un trabajo minucioso, limpio y detallado recubre las vueltas y gargantas del fuste ascendente. Así pueden verse en el primer segmento estrías helicoidales con una trama de flores, en el siguiente una rica decoración vegetal de tallos, hojas y flores que muestran pájaros picoteando con simpáticos y juguetones niños cabalgando sobre las aves; el tercer segmento vuelve a las estrías ondulantes con rosas, y racimos de uvas en el cuarto. En este mismo retablo surge el contrapunto estético en las columnas del segundo cuerpo recubiertas de racimos de frutas exuberantes y carnosas formas de sabor más local. También puede observarse el motivo ornamental del jarrón con flores, muy frecuente en la retablística de estos años del pleno barroco, no solo en Lima sino en todo el virreinato. Uno de estos floreros puede verse flanqueando la hornacina principal del santo.

La máquina lignaria culmina en su remate con un conjunto de figuras del apóstol de Oriente como Neptuno cristiano de los mares, flanqueado por seres y animales marinos. Sobre la cornisa sostenida por un tritón y una nereida, el santo surca las aguas en una gran venera tirada por caballos marinos, acompañado por cuatro figuras de ángeles (pág. 180; fig. 46a). Esta representación escultórica triunfal es probablemente un correlato del libro de Lorenzo



◀ Fig. 53. Ángel atlante. Detalle del retablo de la Familia de la Virgen, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y dorada.

▲ Fig. 54. *Niño cabalgando sobre ave*. Detalle de una las columnas salomónicas del retablo de San Francisco Javier, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y dorada.


55a


55b

▲ Fig. 55a, b. *Tetramorfo*. Detalle del primer cuerpo del retablo de San Francisco Javier, fines del siglo XVII. Madera labrada, policromada y dorada.

▶ Fig. 56. Detalles de ángeles atlantes, "ángelas con alas", querubines, "marioletas" y virtudes. Siglos XVII y XVIII. Madera labrada, dorada.

Página 308:
▶ Eduardo López. *Nuestra Señora de la Estrada*. Óleo sobre lienzo.

Ortiz, *El Príncipe del mar S. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús, apóstol del Oriente*... (Bruselas 1682); edición acompañada de una estampa con esta representación alegórica.[60]

Estos motivos ornamentales de origen lignario pasaron a la piedra de las portadas pétreas virreinales. Este proceso es muy evidente en el caso del barroco mestizo de Arequipa y su región. Como ejemplo de gran calidad formal y singular acierto iconográfico y simbólico en esta escultura complementaria de los retablos, es el caso del de san Francisco de Borja, con los pedestales del primer cuerpo transformados en el tetramorfo: el águila, el toro, el ángel y el león, símbolos de los cuatro evangelistas como fundamento del Nuevo testamento y del retablo.

Otro motivo ornamental, y no sabemos si también simbólico, puede verse en este mismo retablo de Borja en el que, además de marioletas, cabezas de niños y ángeles, aparecen unas ángelas con alas y prominentes pechos, que constan también en cartelas de emblemas impresos vinculados a la Compañía de Jesús, como el libro de Johannes Bolland titulado *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu* (Amberes 1640). Este fantasioso motivo decorativo luce también en el retablo mayor del santuario de Cocharcas, realizado en 1712 por el ensamblador de origen limeño José de Alvarado.[61]

En la madrugada del 9 de septiembre de 1767 el virrey Amat, siguiendo las órdenes de Carlos III, envió a las tropas militares para cerrar los establecimientos de los jesuitas en Lima y hacerlos cautivos.[62] Se inicio la expulsión de la Compañía y posterior supresión en 1773. Comenzó una nueva era en el mundo occidental, en el que la razón y solo la razón debían inspirar el curso de la historia humana, visto en perspectiva y en conjunto fue un hito histórico muy expresivo, arrancaba definitivamente un proceso de secularización general.[63] Con esta radical equivocación nació la nueva era ilustrada y el mundo contemporáneo, cuando el Mediterráneo cedió definitivamente el protagonismo al Atlántico. No obstante, la pervivencia de este patrimonio artístico recuperado alienta a la esperanza, al contemplar el aura de la verdad en la belleza de las imágenes.












JHS

Notas

SAN PEDRO: VIAJE A LA IMAGINACIÓN

Enrique Rodríguez Rodríguez S.J.

1. 28 marzo 1568 eclipse lunar visible en Lima, Matucana, La Oroya, Tarma. Datos públicos de Asismet.
2. Según el censo de 1599, los habitantes eran 14,262. Según el de 1614, eran 25,434, de los cuales 10,386 eran negros; 744 mulatos; 1,978 indios, mientras los españoles eran 9,616 (Bromley-Barbagelata, 1945).
3. "Concurrió a ese sermón no solamente toda la gente popular, y la de más lustre de la ciudad con todas las personas de govierno della; sino también los religiosos de todas las órdenes y entrellos los más famosos predicadores y superiores dellas: como si fuera día de alguna general fiesta de la yglesia" Oliva S.J., Giovanni Anello. Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de ... f.172v.
4. "A Pedro Alconchel, encomendero de Chilca y Mala, un solar donde hoy es el convento de la Trinidad". Cobo, Bernabé, Historia de Lima, Cap. 8: 47. Publicada por M. González de la Rosa, Lima, Mayo 1882. Corresponde a la calle Corcovado, cuadra 4 de jirón Cusco.
5. Por el norte (calle de los Estudios) medía 122.28 m., por el oeste (calle de Gato) 94.38 m., por el sur (calle Botica de S. Pablo) 135.27 m. y por el este (calle Cascarilla o Enfermería) 92.85 m.
6. Se pagó un total de 12,610 pesos ensayados.
7. Las dimensiones eran 41.70 x 8.34 m.
8. Repitiendo el esquema, de la exitosa labor realizada en Europa. Al poco tiempo ya dictaba el padre Bracamonte una clase de gramática (El padre Bracamonte, contaba con cuarenta alumnos durante dos horas. Los hermanos se dedicaban a repetir y ejercitar las lecciones), aunque no oficialmente, ya estaba en proceso el colegio de los jesuitas, con una demanda que superaba largamente las posibilidades de oferta educativa. El catecismo dominical atraía cantidades ingentes de morenos, a tal extremo que se formaban largas procesiones que movilizaban hasta tres mil de ellos recitando la doctrina hasta la catedral. Lo mismo ocurría con la instrucción cristiana en quechua a indios e indias, que pronto habían fundado una cofradía. Con sus alguaciles poniendo orden, partían de la iglesia, recorrían las calles cercanas y repetían los diálogos sobre la fe cristiana, así como tonadas diversas, para volver a la iglesia donde recibían una plática en su lengua. La escasez de personal, el descubrir la enormidad del territorio y la complejidad de la geografía andina, así como las peticiones que llegaban de caciques vinculados a Tito Cusi Yupanqui "y agora que el inga, que hera sucesor de estos Reinos que estaba retirado en los Andes, que son unas provincias muy ásperas, se a baptizado y con él muchos capitanes que tenía, y pide particularmente que le inbien Padres de la Compañía, que no quiere otros, y de Sant Agustín" (Mon. Per. I, doc. 57: 261), desde Vilcabamba, planteaban un tipo de evangelización muy distinta a la que se practicaba en Europa, principalmente en España.
9. San Cristóbal, Antonio. Arquitectura Virreynal Religiosa de Lima: 114.
10. "Historia Eclesiástica de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús". Transcripción mecanografiada. Biblioteca Nacional del Perú.
11. Es la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, SALUS POPULI ROMANI, conocida también como la Virgen de San Lucas.
12. El cuadro original está en Bolivia; la copia está en la sacristía. La cruz está en el monasterio de las Nazarenas en Lima.
13. La actual Plazuela de San Pedro, llamada en tiempos virreinales "Plazuela de los coloquios" fue un inmueble adquirido por los jesuitas para facilitar el estacionamiento de calesas y a manera de platea para los actos públicos del Colegio de San Pablo.
14. Tomado del profeta Jeremías 14,9.
15. Alusión a los proyectos y realizaciones de índole material como espiritual, que de acuerdo al planteamiento de Ignacio de Loyola, solo adquieren sentido si están dirigidos a servir y alabar a Dios (EE N° 46).
16. A la derecha del atrio, en escuadra, está la portería del Colegio Máximo de San Pablo, construida en 1759.
17. Klein: 26. ,S.J., Luiz Fernando. Actualidad de la pedagogía jesuita: 26s.
18. Autobiografía, I, 1.
19. García Hernán: 45.
20. Novela caballeresca de Joanot Martorell (1413-1468) publicada en Valencia, 1490 y traducida al español en 1511.
21. No utilizamos el tradicional término conversión, que carece del sentido de proceso.
22. Antonio de Nebrija (1441-1522), maestro a quien conoció en 1510 y con cuyo hijo trabajó en Arévalo.
23. El V.P. Francisco del Castillo nació a doscientos metros de San Pedro y como jesuita vivió largos años entre el Colegio San Pablo y la Casa Profesa y la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados junto al Puente de Piedra.
24. El padre Alonso Messía sucedió al padre Castillo en la predicación de las siete palabras y las fijó en la forma impresa que en castellano primero y luego traducida a muchos idiomas se extendió por toda la Iglesia.
25. Santa Rosa de Lima estuvo entre sus dirigidas espirituales así como Luisa Melgarejo.
26. Rouillón Arróspide, José Luis y Coello de la Rosa, Alexandre.
27. Torres Saldamando: 318-322.
28. Torres Saldamando: 326-328.
29. Torres Saldamando: 371.
30. Torres Saldamando: 10.
31. Garcilaso: 52.
32. Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas. Imprenta del Reyno. 1641.
33. Hazard 1958: 142.
34. Nonell 1893: 34-35 y 38.
35. Ibíd: 169-170.
36. Fuentes 1858: 493-506.
37. Martín 2001: 175-179.
38. Archivo San Pedro de Lima, Sección Manuscritos, Carta de Amat a Pablo Matute, setiembre de 1767.
39. Vargas 1947: 126-129.
40. Ibíd: 130.
41. Luego de algún tiempo en que la embarcación «El Peruano» había sido preparada para trasladar a los jesuitas del Perú, el 10 de octubre de 1767 el virrey mandó a Pablo Matute la nota siguiente: Haviendo resuelto S. E. que los regulares de / la comp.a [Compañía] que se han de embarcar en el Pe- / ruano, para los R.nos [reinos] de España, se con- / duzcan al callao con la decencia corres / pondiente a su estado, me manda / decir a VM [vuestra merced], que el dia, o noche, y hora / que se le señalará por un soldado / de la guardia, tenga en esta Plaza / mayor un coche, si es posible es con / quatro mulas, o con dos, y en su defec- / to calesa con otras dos. Nro [Nuestro] Sr [Señor] g.e [guarde] a VM [Vuestra merced] ms as. [muchos años]. Lima / 10 de ocre [octubre] de 1767 (Archivo San Pedro de Lima, Sección Manuscritos, Carta de Amat a Pablo Matute, octubre de 1767).
42. Vargas (s.f): 41-42.
43. B.N.P. Fondo antiguo. Colección de las Aplicaciones, fol. 1-9 (1772).
44. Gonzales 2018.
45. Vargas 1953: 10-11. Este pedido fue apoyado por Vicente Morales Duárez, Blas Ostolaza, Ramón Olaguer y Feliu, Dionisio Inca Yupanqui y Antonio Suazo; no obstante la moción no fue aprobada (Nieto 1996: 164).
46. Vargas 1953: 11.
47. Nieto 1996: 165.
48. Ibíd: 165-166.
49. Nieto 1996: 167.
50. Nieto 1996: 169-170.
51. Nieto 1996: 170.
52. Ibíd: 170-172.
53. Chocano 2010: 435. Fue Ricardo Palma, sin embargo, el enemigo más férreo de los jesuitas, atacando y satirizando a éstos a través de su pluma. En algunas de sus Tradiciones Peruanas, como en "El Nazareno" afirma que los jesuitas ya tenían conocimiento anticipado de los decretos de expulsión de Carlos III, afirmación que hubiera omitido el autor si consultaba la Memoria del virrey Amat, como señaló oportunamente Rubén Vargas Ugarte. También Manuel González Prada cuestionó a los jesuitas. Criticaba la falta de escuelas, en comparación con el alto número de iglesias y monasterios de Lima. Afirmaba que la educación jesuita no formaban hombres, sino "sectarios para Cristo". Cuestionaba la preferencia de los miembros de la Compañía al elegir a miembros de la aristocracia (Klaiber 1980: 60). Por el lado opuesto, el Obispo Manuel Teodoro del Valle, gran conocedor del sistema legal, defendió a los jesuitas de los diversos ataques que recibían. Argumentó la invalidez de la ley de 1855, nula por la Constitución de 1860 que garantizaba el respeto hacia las creencias (Bravo 1949: 112). Al respecto, diría José de la Riva-Agüero lo siguiente "Volvéis discretos pero victoriosos a las naciones de donde os arrojaron... así habéis vuelto una vez más al Perú" (Riva-Agüero 1971: 16).
54. Diario El Comercio de Lima edición matutina del miércoles 20 de marzo de 1876.
55. Nieto 1996: 174.
56. El obispo de Huánuco, a propuesta del presidente Balta y con la aprobación del Consejo de Ministros, fue nombrado (preconizado) arzobispo de Lima por la Santa Sede el 30 de marzo de 1872. Al asumir la presidencia Manuel Pardo y Lavalle, el gobierno exigió un nuevo nombramiento arguyendo defecto de forma. Monseñor del Valle optó prudentemente por la renuncia. Esta aceptada, permaneció como administrador apostólico de la diócesis de Huánuco durante 23 años.
57. Cabe hacer notar que los capellanes tanto del clero secular como regular durante la guerra fueron denostados por el encargado del Ministerio de Relaciones Exteriores desde Buenos Aires. [Narración histórica de la guerra de Chile contra Perú y Bolivia (Buenos aires, 1884)]
58. Cáceres 1986: 147-148.
59. Velarde 1946: 117-118.
60. Muy cuestionable volumen intruso.
61. Velarde 1944.
62. Gonzales 2018.
63. "Libro 1° de los Hermanos finados dela Congreg.on que se sepultan en su Departam. to de 126 Nichos del Panteon general de esta capital, situado afuera de la Portada de Maravillas que se extrenó en 19 de Junio de 1809. Acompaña a este Libro un paquetito con 19. Boletos del Panteón para los Hermanos finados del Contrato". Inventario de todo lo que existe en la Tesorería de la Congregación de Nuestra Señora de la O. 30 de abril de 1828. Fol. 53. It 511.
64. "Entre otros detalles; el sitio de la capilla, el altar de severo estilo Salomónico, las imágenes y los magníficos y ricos cuadros, con sus tintes claro oscuro, que recuerdan la antigua escuela flamenca y que tapizan los muros, son propiedad de la Cofradía. Bajo la capilla existe la cripta o panteón de los H.H. que se enterraban hasta MDCCCVIII, que se fundó el Cementerio General". Libro de Actas de Junta General 1915: 11.

LA MISIÓN JESUITA EN EL PERÚ (SIGLOS XVI-XVIII)

Juan Dejo S.J.

1. Carta del P. Jerónimo Ruiz del Portillo al P. General Francisco de Borja, Madrid 20 de enero de 1567.
2. Hacia 1551, recuerda John O'Malley, se llegará a un promedio de cuatro a cinco colegios abiertos por año: O'Malley, cap. 6: 249.
3. Este movimiento de interés por la espiritualidad se muestra en la cantidad de obras espirituales publicadas en España entre 1485 y 1750: aproximadamente 1240 obras. El mayor número se imprimió en los siglos XVI y XVII. Melquiades Andrés. *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América,* Madrid, BAC: 153-201.
4. San Ignacio de Loyola. *Ejercicios Espirituales*, [103].
5. *Fórmula,* [II], versión de 1540. En: S. Arzubialde, J. Corella, J.M. García Lomas. *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura.* Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 1997: 33.
6. *Constituciones,* Parte III, [304]. En: Arzubialde et. al. *Constituciones...*, op. cit.*:* 153.
7. *Constituciones,* Parte VII [622 d]. En: Arzubialde et. al. *Constituciones...*, op. cit.*:* 269.
8. *Monumenta Nadal,* vol. 5: 364-365; 469-470.
9. *Ejercicios Espirituales,* [103]
10. Pedro Arrupe, S.J. "El modo nuestro de proceder", Conferencia del 18 de enero de 1979. En: *La identidad del Jesuita en nuestros tiempos*". Santander, Sal Térrea, 1981: 51.
11. Ibíd: 52.
12. *Fórmula,* [I], versión de 1550. En: S. Arzubialde, J. Corella, J.M. García Lomas. *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura.* Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 1997: 30-31.
13. Jerónimo Nadal fue Vicario General de la Compañía y fue nombrado por Ignacio de Loyola para difundir las Constituciones de la

Orden. La frase se encuentra en parte de una conferencia dada por él en 1557. *In Examen Annotationes : Monumenta Nadal, vol.* V [81]: 162. Cf. Miguel Nicolau, "Contemplativo en la acción: una frase famosa de Nadal". En *CIS* 25, 1977: 7.

14. Antonio Ruiz de Montoya, *Silex del divino amor*. Tomo 2 de *Mística y espiritualidad en la misión jesuita peruana (s. XVII)*, Edición a cargo de Juan Dejo S.J., Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya (en prensa), f. 115.
15. Nicolas Cushner. *Why have come you here?, The Jesuits and the First Evangelization of Native America,* Oxford, Oxford University Press, 2006: 43-49.
16. Ibíd*:* 43.
17. Ibíd: 45.
18. Aliocha Maldavsky. "Entre mito, equivoco y saber. Los jesuitas italianos y las misiones extraeuropeas en el siglo XVII". *In:* Charlotte De Castelnau-L'Estoile, Marie-Lucie Copete et. al. *Missions d'evangélisation et circulation des savoirs. XVI-XVIII siècle*. Madrid, Casa de Velasquez, 2011: 49.
19. Carta del P. Jerónimo Ruiz del Portillo al P. General Francisco de Borja, Madrid 20 de enero de 1567, *Monumenta Peruana,* vol.1.
20. "Instrucción de las cosas que se encargan al padre Portillo y a los otros padres que van a las Indias de España en marzo de 1567". *Monumenta Peruana,* vol. I, Doc. 21: 121-124.
21. Mateos, 1944: 11.
22. "Inquisición pública", Lima, 17 de abril de 1568. *Monumenta Peruana*, vol. 1, Doc. 36: 182-190.
23. Mateos, 1944: 13.
24. Ibíd.
25. Mateos, 1944: 15.
26. Carta de Francisco de Toledo al P. Francisco de Borgia, 4 sept. 1568, MP I: 211.
27. Carta del Virrey Francisco de Toledo al P. Francisco de Borja, Cuzco, 12 de febrero de 1572, MP I: 450. Véase también: Carta de Francisco de Toledo al P. Francisco de Borja, 8 de octubre de 1568, MP I.: 219-220.
28. Carta del Virrey Toledo al Rey Felipe II, Cuzco, 1 de marzo de 1572, MP I: 454. La bula es del Papa Adriano VI, llamada *Omnimoda*, y concedía a las órdenes mendicantes la facultad de administrar doctrinas; la queja de Toledo no quedará al margen pues el Rey llegó a promulgar una Cédula Real en Madrid el 1 de diciembre de 1573 en la que se trae a la memoria dicha Bula papal.
29. Carta del Virrey Toledo al P. Jerónimo Ruiz de Portillo, Cuzco 12 de febrero de 1572, MP I: 450-451.
30. Carta del P. Luis López al P. Francisco de Borja, Lima, 29 de diciembre de 1569, *Monumenta Peruana,* vol. I, Doc. 68: 333.
31. Carta anua, del P. Juan Gómez al P. Francisco de Borja, Lima, inicios de 1571, *Monumenta Peruana,* vol. 1, doc. 85: 416.
32. Mateos, 1944: 14
33. El P. General se queja de cómo vive el superior del colegio de Potosí y el modo en que se relaciona con las personas. En el mismo documento, denuncia como todas estas desviaciones son el resultado de una "libertad del país" que ha inducido a criar que "...en esa Provincia, espíritus propietarios, regalados y de amistades peligrosas": Carta del P. General C. Aquaviva al P. Juan de Atienza, Roma (?) 18 abril de 1588, *Monumenta Peruana*, IV: 309-312.
34. Informe del P. Juan de Frías Herrán al Rey, Cuzco, marzo de 1621, Archivo Vargas Ugarte, Lima (en adelante, citado como AVU), 14: 39, f. 72r-73v.
35. Carta del P. Sebastián Amador al P. Francisco de Borja, Lima, 1 de enero de 1570, *Monumenta Peruana,* vol. 1, Doc. 69: 341.
36. *Constituciones*, [624], en: Arzubialde et. al., op. cit.*:* 270.
37. Carta del P. Francisco de Borja al P. J. Ruiz del Portillo, Roma, 14 de noviembre de 1570, *Monumenta Peruana,* vol. 1, doc. 70: 390.
38. Carta anua del P. Juan Gómez al P. Francisco de Borja, inicios de 1571, *Monumenta Peruana,* doc. 85: 420.
39. Carta anua del P. Jerónimo Ruiz del Portillo al P. Francisco de Borgia, 9 de febrero de 1575, *Monumenta Peruana,* vol. 1, Doc. 178: 707.
40. Ibíd.
41. *"Este exercicio de doctrina es exercicio apostólico y propio de los professos de la Compañía, para el qual es menester mucha mortificación y caridad y humildad y paciencia y mucha longanimidad para esperar la conversión de muchos hasta la ora de la muerte."* Carta del P. Diego Martínez al P. Gil González Dávila, Juli, 24 de diciembre de 1581, MP III, p. 97. El P. Martínez tiene por seguro que los jesuitas profesos "*deben estar dispuestos a que los superiores los mandan a cualquier parte del mundo; y se les fija como ministerio peculiar el de enseñar la doctrina cristiana a los niños y a los rudos*"). Ver: *Constituciones,* V, 3 B [528], *in* Ignacio de Loyola. *Obras*, op. cit.*:* 575.
42. ARSI, Peru 14: Carta anua de 1627-1628, f. 94v.
43. ARSI, Perú 4, Catálogo de 1625, f. 315v.
44. Pablo Macera. "Instrucciones para el manejo de las haciendas Jesuitas del Peru: ss. XVII-XVIII". Lima, *Nueua Coronica* v. II, fasc. 2; Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Departamento de Historia 1966*;* Manuel Marzal y Sandra Negro. *Esclavitud, economía y evangelización: las haciendas jesuitas en el Perú virreinal*. Lima, PUC, 2006.
45. ARSI, Peru 6, Catálogos de 1688, f. 91-91v, y 1690, f. 128.
46. Emilio Lisson *La iglesia de España en el Perú: colección de documentos para la historia de la Iglesia en el Perú, que se encuentran en varios archivos*. Sevilla, Católica española, vol. II: 816-817.
47. Juan Carlos Estenssoro, *Del paganismo a la santidad*, Lima, IFEA, 2003: 33-34.
48. Vargas Ugarte cree que la participación de Alonso Barzana fue indirecta, siendo mayor la participación de los PP. Blas Valera y Bartolomé Santiago: *Impresos Peruanos*, Editorial San Marcos, 1953: 8-9.
49. Un buen número también se dedica a la reforma de las costumbres del clero local, lo que da lugar a quejas de su parte. El P. Acosta, de paso por Roma, tuvo éxito convenciendo a las altas autoridades sobre la pertinencia de estas medidas. Astrain, op. cit., II: 516.
50. El padre Juan Atienza, en una de sus cartas al P. General Aquaviva del 8 de abril de 1584 da cuenta de la historia subyacente al trabajo de Ricardo en el Colegio cf. carta del 30 de octubre de 1585, MP III: 706-707. Ver también Astrain, op. cit. I: 514. Previamente los jesuitas ya tenían una experiencia al respecto, pues en la Congregación Provincial de los jesuitas en el año 1576 se decidió imprimir dos catecismos en aymara y en quechua: "Que hagan Artes y libros de las lenguas aimara y quichua", postulado 5 de la Congregación Provincial 1 y 2, Monumenta Peruana, vol. II, 1576 (?) Doc. 23: 202-204.
51. Gabriel Codina Mir S.J., Gabriel *Aux sources de la pédagogie des jésuites. Le «Modus parisiensis»*. [Roma, 1968]. Biblioteca Instituti Historici Societatis Iesu, 028: 296.
52. Raul Porras Barrenechea. *El legado quechua*. Lima UNMSM, 1999.
53. Aliocha Maldavsky. *Vocaciones inciertas*. Lima, IFEA-UARM, 2013: 227-228.
54. Carta anua del P. Pablo José de Arriaga al P. General. C. Aquaviva, Lima, 6 abril de 1594, *Monumenta Peruana*, V: 385-473.
55. Carta anua, del P. Juan Gómez al P. Francisco de Borja, Lima, inicios de 1571, *Monumenta Peruana,* vol. 1, doc. 85: 416.
56. ARSI, Perú 4, Catálogos de 1583, 1598, 1606, 1618 etc.
57. La relación entre el trabajo de la traducción y la espiritualidad la he analizado en el capítulo 3 del volumen 1 de: *Mística y Espiritualidad en la Misión peruana del siglo XVII.* Lima, UARM, 2018 (en prensa).
58. El concepto de "resistant adaptation" fue acuñado por Steve Stern. En "Nuevas aproximaciones al estudio de la conciencia y de las rebeliones campesinas: las implicaciones de la experiencia andina". En: Steve Stern (ed). *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes, siglos XVIII al XX,* Lima, IEP 1990.
59. Estenssoro, op. cit., p. 301-303.
60. Juan Dejo S.J. *Mística y Espiritualidad*, op. cit., vol. 1, p. 170.
61. (Diego Alvarez de Paz, al P. C. Aquaviva, Cuzco 12 diciembre 1601, *Monumenta Peruana,* vol. 6, doc.).
62. Cf. "El "Niño Jesús Inca" y los jesuitas en el Cusco virreinal" en: La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica", Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima, Fondo editorial del Congreso de la República, 2016: 61-85.
63. Carta de San Ignacio de Loyola del 20 de setiembre de 1548, citado en Claude Flipo. "Une mystique de service". En: *Christus*, n. 202, 2004: 8.
64. Carta del P. Juan de Atienza al P. General C. Aquaviva, Lima, 1 de abril de 1589, *Monumenta Peruana,* IV: 500.
65. ARSI, Perú 13, Carta anua de 1607, f. 34-34v.
66. Carta anua del P. Pablo José de Arriaga al P. General C. Aquaviva, Lima 6 de abril de 1594, MP V: 393.
67. ARSI, Perú 16, Carta anua de 1655, f. 12v.
68. ARSI, Perú 16 Carta anua de 1655, f. 62-62v.
69. ARSI, Perú 16, Cartas anuas de 1664 a 1666, f. 103-104v.
70. Rafael Sánchez-Concha, comunicación personal.

LA MISIÓN EDUCATIVA JESUÍTICA EN LA PROVINCIA DEL PERÚ

Pedro M. Guibovich Pérez

1. Salinas y Córdova 1957: 232.
2. O'Malley 1993: 80.
3. O'Malley 1993: 200.
4. Loyola 1952: 440. El subrayado es mío.
5. Maldavsky 2013: 71.
6. Cobo 1882: 270-271.
7. Egaña y Fernández 1954-86, I: 264-265.
8. Egaña y Fernández 1954-86, I: 350-351, 406.
9. Egaña y Fernández 1954-86, I: 425-426.
10. Egaña y Fernández 1954-86, I: 472.
11. Egaña y Fernández 1954-86, I: 702-703.
12. Egaña y Fernández 1954-86, II: 613-614.
13. Egaña y Fernández 1954-86, VIII: 501.
14. «Letras annuas» 1900: 134.
15. Rodríguez Quispe 2005.
16. Vargas Ugarte 1963-65.
17. Egaña y Fernández 1954-86, VIII: 172-173.
18. «Letras annuas» 1900: 138-139.
19. Egaña y Fernández 1954-86, VIII: 9-10.
20. O'Neill y Domínguez 2001, IV: 3236-3237.
21. Egaña y Fernández 1954-86, VI: 665.
22. Salinas y Cordova 1957: 182.
23. Egaña y Fernández 1954-86, VIII: 209.
24. Vargas Ugarte 1963-65, II: 90.
25. Alaperrine-Bouyer 2007: 72-73.
26. Eguiguren 1951, II: 62-65; González González 2017.
27. Egaña y Fernández 1954-86, III: 401.
28. Márquez Abanto 1955.
29. Egaña y Fernández 1954-1986, I: 350.
30. Lo mismo sucedía en el Noviciado de Lima (Eguiguren 1956).
31. AGN. Compañía de Jesús. Leg. 41, exp. 3. Libro de viáticos y almacén, 1628-1631, f. 75v.
32. Egaña y Fernández 1954-1986, VI: 279.
33. Cobo 1882: 272.
34. Guibovich 2014: 150.
35. Guibovich 2014: 150.
36. Martin 1971: 25.
37. Guibovich 2014: 152.
38. Una excepción fue el inventario del colegio de Asunción (Gorzalczany y Olmos Ganoa 2006).
39. Martin 2001: 109.
40. Guibovich 2017.
41. McCabe 1983: 14.
42. McCabe 1983: 30.
43. McCabe 1983: 3.
44. Barrasa s.f.: f.139v.
45. Egaña y Fernández 1954-86, II: 624.
46. Charles 2014.
47. Un testimonio de las exigencias que demandaban tales decoraciones lo ofrece el licenciado Juan Cavero de Toledo, estudiante en el Colegio de San Martín. Aunque no se refiere propiamente a una obra teatral, nos da una idea de los esfuerzos desplegados por los estudiantes y sus familiares, así como por los jesuitas por crear un espacio escenográfico digno de la principal autoridad política del virreinato. En una misiva dirigida al padre Juan de Verges, en 1682, Cavero le solicitaba diversos objetos con los cuales decorar uno de los ángulos del claustro del colegio para el recibimiento del duque de la Palata: Mi padre Juan, ia avrá tenido vuestra paternidad notisia del enpeño en que está este colegio de recebir a su excelencia por cuia causa se a repartido el colgarlo todo él al cuidado y empeño nuestro, y a mí me echaron un ángulo y el más principal por ser el segundo por donde a de pasar su exelencia. Hase echo, fuera de traer cada uno láminas, espejos, colgaduras, etc., derrama de veinte pesos y aún dudan, según es el empeño en que se quieren meter, aiga suficiente. Vuestra paternidad me los remita por ser cosa tan precisa a que no falte nadie ni menos io pudiera faltar por sustentarme de valde el colegio que como mi padre está lejos no alcanza estos lances que se ofrecen tan inexcusables. Era una práctica bastante común encargar a los estudiantes, y por medio de ellos a sus familias, proveer de los elementos necesarios para la decoración en las ceremonias de recibimiento. Por lo general, tales tareas recaían en los alumnos pudientes. Miembro de una familia de la élite trujillana, Cavero de Toledo no

fue la excepción. Con seguridad, el padre Verges, quien fungía como su preceptor, había secundado el pedido del joven estudiante, dada la importancia que los propios miembros de la orden asignaban a los recibimientos de las autoridades coloniales. (Archivo General de la Nación. Compañía de Jesús, leg. 183, f.164r).
48. Vargas Ugarte 1963-65, II: 237.
49. McCabe 1983: 34-35.
50. McCabe 1983: 36-37.
51. Egaña y Fernández 1954-86, I: 352.
52. Vargas Ugarte 1963-65, II: 239.
53. Fomperosa y Quintana 1672: f. 87v.
54. Vargas Ugarte 1963-65, II: 235.
55. McCabe 1983: 14-17.
56. Vargas Ugarte 1963-65, II: 239.
57. Mugaburu 1917-18, II: 67.
58. Vargas Ugarte 1963-65, II: 236.
59. Vargas Ugarte 1945: 235.
60. Concejo Provincial de Lima 1955: 548-557.
61. Así, por ejemplo, en 1610 en el colegio de Potosí con ocasión de la beatificación de San Ignacio, se organizaron solemnes fiestas y, entre ellas, una comedia que duró dos días. Esta trató acerca de cómo Dios había enviado a San Ignacio al mundo en momentos en que más lo necesitaba la Iglesia. La representación fue repetida al año siguiente en el colegio de Chuquisaca (Vargas Ugarte 1963-65, II: 239). En 1620 hubo teatro en los colegios de El Callao, La Paz, Cuzco y Arequipa con motivo de la beatificación de San Francisco Javier (Letras Annuas 1620-1674, 1900).
62. Concejo Provincial de Lima 1958: 448-451.
63. Cavero, «Letras annuas de la provincia del Perú», f. 37v. Debo a Marisol Barbón el conocimiento de este importante documento.
64. Vargas Ugarte 1963-65, II: 237.
65. La representación de este auto causó honda impresión en el auditorio ya que los jesuitas, con el propósito de lograr mayor realismo en la representación de la resurrección final, pusieron en el tablado momias extraídas de las huacas vecinas a Lima (Vargas Ugarte 1974: 37).
66. Vargas Ugarte 1963-65, I: 237.
67. Mugaburu 1917-18, II: 69.
68. Martin 2001: 64.
69. Egaña y Fernández 1954-86, IV: 738.
70. Vargas Ugarte 1974: 38.
71. Vargas Ugarte 1974: 39.
72. Una directiva del padre Francisco Retz, prepósito de la provincia de Quito, del 26 de mayo de 1750, permitía la representación de comedias por los estudiantes del seminario de la ciudad de Quito, siempre y cuando no se mostrase «cosa alguna o menos decente, ni por asunto, ni por otro modo, y no admitiendo en ella mujer alguna». Encargaba a los superiores «la vigilancia para evitar todo desorden» (Jouanen 1941-43, II: 274-75). En la biblioteca del noviciado de San Antonio Abad, en Lima, los encargados de inventariarla en 1767, tras la expulsión de los jesuitas, encontraron «unos coloquios de San Eustaquio en verso, sin autor, un tomo en cuarto». (Eguiguren 1956: 281). La conservación del texto abonaría la idea de que las comedias siguieron llevándose a cabo avanzado ese siglo, aunque todo parece indicar que con menos frecuencia.
73. Loyola 1952: 440.
74. Vargas Ugarte 1963-65, II: 275-278.
75. Pallas 2006: 41-42.
76. Salduendo 1695: [f.14v].
77. «Letras annuas» 1900: 132.
78. En la reconstrucción de los hechos sigo la narración de un jesuita anónimo residente en San Pablo (Vargas Ugarte 1947: 125-129).

LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO EN LIMA

Gauvin Alexander Bailey

1. Rodrigo Cacho Casal, "Carta que un amigo escribe a otro: relación poética inédita de la dedicación de la iglesia jesuítica de San Pablo" (Lima 1638), *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIV, 1 (2016): 27-89; Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y colegio máximo de San Pablo, Lima, Perú", en Luisa Elena Alcalá, ed., *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (Madrid 2002): 108-115; Dionisio Romero Seminario, *Redescubrimos Lima: Iglesia de San Pedro* (Lima 1996); Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (Lima 1988): 111-114; Jorge Bernales Ballesteros, *Lima: la ciudad y sus monumentos* (Sevilla 1972): 157-161, 242-243; Harold E. Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (Cambridge MA 1949): 223-224; Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima 1963): 14-30; Héctor Velarde, *Arquitectura peruana* (México 1946): 118.
2. Alexandre Coello de la Rosa, Valladolid 2010: 67-75; A. Nieto, "Perú", en Charles E. O'Neill y Joaquín M. Domínguez, eds., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* (Roma y Madrid, 2001): 3107-3108.
3. Varios de estos se encuentran ahora en la colección de la Biblioteca Nacional del Perú, como *Arte de la lengua Guaraní*, del P. Antonio Ruiz (1724), o *Breve instrucción o arte para entender la lengua común de los Indios, según se habla en la Provincia de Quito* (1753). Fueron incluidos en 2014 en una exposición curada por Ramón Mujica Pinilla y titulada "El imaginario jesuita y los teatros del saber".
4. Gauvin Alexander Bailey, 1999: 39.
5. Coello, *El pregonero*: 99-136.
6. Cacho "Carta": 27.
7. Wuffarden, "Iglesia y colegio máximo": 91. Wethey, *Colonial Architecture*: 262.
8. Wethey, *Colonial Architecture*: 262; Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 14-15.
9. Padre Anello Oliva: 164-166.
10. Oliva, *Historia*: 164.
11. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 15.
12. Oliva, *Historia:* 165.
13. Oliva, *Historia:* 165.
14. Oliva, *Historia*: 167; Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 16.
15. San Cristóbal, *Arquitectura*: 113; Bernales Ballesteros, *Lima*: 160; Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 15; Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico-biográfico del Perú* I, VI (Lima, 1885): 535.
16. Sobre la temprana importancia de la fiesta de la Circuncisión ver: Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610* (Toronto, 2003): 117, 195.
17. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 16.
18. Bernabé Cobo: 269.
19. Sobre la importancia de las *Quarant'ore* en la existencia del Gesù romano ver: Mark S. Weil, "The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974): 218-248.
20. Wuffarden, "Iglesia y colegio máximo": 99-100.
21. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-HD-4 (6). El plano fue publicado primero por José de Mesa y Teresa Gisbert en *Arquitectura andina* (La Paz, 1985) y también es comentado por San Cristóbal, en *Arquitectura*: 111-113. San Cristóbal cree que podría ser tan tempranamente como en 1605, pero ya que mencionan a Ignacio de Loyola como "santo" deben posdatar la canonización en 1622.
22. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 18-19. Sobre el Salus Populi Romani ver: Bailey, *Art on the Jesuit Missions*: 8-9; Bailey, *Between Renaissance and Baroque*: 10.
23. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 18-19.
24. Vargas Ugarte, Los jesuitas: 18-19; Juan Günther Doering, "El conjunto monumental de San Pedro", en Seminario, *Redescubramos Lima*: 13-14.
25. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Bitti: un pintor manierista en Sudamérica* (La Paz, 1974): 32.
26. Gauvin Alexander Bailey, "A Missionary Order without Saints: Iconography of Unbeatified and Uncanonized Jesuits in Italy and Peru, 1560-1614", en Jesse Locker, ed., *Rethinking Art after Trent* (New York: Routledge, en prensa); Bailey, *Between Renaissance and Baroque*: 61-68, 153-186.
27. Carmen Fernández-Salvador, "Introduction", en Suzanne L. Stratton-Pruitt and Judy de Bustamente, eds., *The Art of Painting in Colonial Quito* (Philadelphia, 2012): 6; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña I* (Lima, 1982): 64; Mesa y Gisbert, Bitti: 33-40.
28. Bernales Ballesteros, *Lima*: 157.
29. E. Fernández y J. Baptista, "Mastrilli (Durán), Nicolás", en Charles E. O'Neill y Joaquín M.ª Domínguez, eds., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús III* (Roma y Madrid, 2001): 2566-2567; Enrique Torres Saldamando, *Los antiguos Jesuitas del Perú* (Lima 1882), 194-199.
30. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 21.
31. Wethey, *Colonial Architecture*: 17-18, 265.
32. Cacho, "Carta": 27.
33. Citado en Vargas: 21.
34. Wethey, *Colonial Architecture*: 17.
35. Gauvin Alexander Bailey, "'Just Like the Gesù:' Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola, and Jesuit Architecture in South America", *Archivum Historicum Societatis Iesu* LXX, 140 (July-December, 2001): 233-264.
36. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 21.
37. Wethey, *Colonial Architecture*: 262. De manera similar, Bernales Ballesteros remarca las diferencias entre las iglesias de Lima y Roma, y también vincula a San Pedro con La Compañía de Quito [Bernales Ballesteros, *Lima*: 158-159].
38. Wethey, *Colonial Architecture*: 262.
39. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 22.
40. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 23.
41. Bernabé Cobo, "Historia de la fundación de Lima". En M. González de la Rosa, ed., *Colección de historiadores del Peru* I (Lima, 1882): 270-271.
42. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 21-23.
43. Cacho, "Carta": 28.
44. Cacho, "Carta": 28-29.
45. Mendiburu, *Diccionario*: 584-585. Alberto Carrasco Hermoza, "Iglesia de San Pedro". En *Lima precolombina y virreinal* (Lima, 1940): 252.
46. Cacho, "Carta": 27-89. Se titula "Carta que un amigo escribe a otro desde Lima a Potosí, en que le hace relación del templo nuevo de la Compañía de Jesús y fiesta a su edificación y a san Ignacio en su día postrero de julio de 1638 años".
47. Cacho, "Carta": 37.
48. Bernales Ballesteros, *Lima*: 158; Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 25.
49. Publicado en Cacho, "Cartas": 43-48.
50. Citado en Vargas Ugarte, *Los jesuitas*, 23. Ver ilustración en Manuel A. Fuentes, *Estadística general de Lima* (Lima, 1858): 389. Sobre la fachada restaurada ver también Carrasco, "Iglesia de San Pedro": 253.
51. Wethey, *Colonial Architecture*: 264; Wuffarden, "Iglesia de San Pedro y colegio máximo": 98.
52. Citado en Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 24.
53. Citado en Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 24-25.
54. Mendiburu, *Diccionario*. 535.
55. Ver Wuffarden, "Iglesia de San Pedro y colegio máximo": 91; Bernales Ballesteros, *Lima*: 243; Wethey, *Colonial Architecture*: 262.
56. Wethey, *Colonial Architecture*: 17.
57. Bernales Ballesteros, *Lima*: 159.
58. Cobo, "Historia": 269-271.
59. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 23.
60. Cobo, "Historia": 269.
61. Citado en Bernales Ballesteros, *Lima*: 157.
62. Wuffarden, "Iglesia de San Pedro y colegio máximo": 104.
63. Bernales Ballesteros, *Lima*, 160; Mendiburu, *Diccionario*: 535.
64. Wethey, *Colonial Architecture*: 265.
65. Damián Bayón and Murillo Marx, *History of South American Colonial Art and Architecture* (New York, 1992): 269.
66. Luis Eduardo Wuffarden, "Retablos e imágenes en San Pedro de Lima". En *Redescubramos Lima: Iglesia de San Pedro* (Lima, 1996): 46.
67. Duncan Kinkead, "Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal". En Seminario, *Iglesia de San Pedro*: 45-46.
68. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 26.
69. Bernales Ballesteros, *Lima*: 160.
70. Bernales Ballesteros, *Lima*: 243.
71. Bayón y Marx, *History*: 269; Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 26.
72. Gauvin Alexander Bailey, "The Fantastical Rococo Altarpieces of Santiago de Surco, Peru", *The Burlington Magazine* CLVII, 1352 (November 2015): 769-775. Pedro Augusto Hurtado Valdez ha señalado recientemente que Rehr no inventó este método de construir bóvedas, pues se había practicado en el Perú desde mediados del siglo XVII. Ver P. A. Hurtado Valdez, "Bóvedas encamonadas: Origen, evolución, geometría y construcción entre los siglos XVII y XVIII en el virreinato de Perú" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011): 173-174.
73. Wethey, *Colonial Architecture*: 262.
74. Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 27; Fuentes, *Estadística general*: 390.
75. Fuentes, *Estadística general*: 391.
76. Citado en Vargas Ugarte, *Los jesuitas*: 28.
77. Bernales Ballesteros, *Lima*: 159.
78. Carrasco, "Iglesia de San Pedro": 254-255.

BOTICA DE SAN PEDRO. LOS JESUITAS EN UN MUNDO DE PLANTAS, UNAS PLANTAS QUE SIRVEN AL MUNDO

Fernando Roca Alcázar S.J.

1. Borredá Gonzales, Vicente. Grandes expediciones científicas españolas. Ciencia, aventura, penalidades esperanzas y decepciones. Aula abierta. https://biblioaecidmadrid.files.wordpress.com/2013/08/expediciones-cientc3adficas-

espac3b1olas1.pdf, consultado el 28 de mayo del 2018.

2. Cándido de Dalmases, S.J. e Ignacio Iparraguirre SJ (eds.) Obras Completas de San Ignacio de Loyola, segunda edición, "Biblioteca de Autores Cristianos", vol. LXXXIV, Madrid, Editorial Católica S.A., 1963, 510; en Martín, Luis. La Conquista Intelectual del Perú. Editorial Casiopea. Barcelona, España, 2001. Primera Edición 2001: 121.
3. Ibíd.
4. Martín, Luis. La Conquista Intelectual del Perú. Editorial Casiopea. Barcelona, España, 2001. Primera Edición 2001: 122.
5. Ibíd: 16.
6. Bailetti, Alberto. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/07/capitulo-1-un-enemigo-invisible.html, consultado el 28 de mayo del 2018.
7. Martín, Luis, Primera Edición 2001: 16.
8. Es bueno recordar que es el árbol nacional del Perú, aunque sea poco conocido por los peruanos y esté considerado como una especie vulnerable.
9. Bailetti, Alberto. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/07/capitulo-1-un-enemigo-invisible.html, consultado el 28 de mayo del 2018.
10. Martín, Luis, Primera Edición 2001: 124. Sin embargo la caña fístula es conocida hoy como *cassia fistula,* no es una caña sino un árbol, originario de Asia, naturalizado rápidamente en América tropical. Habría que investigar más para saber que variedad de caña peruana es aquella a la que se le atribuyen propiedades medicinales astringentes (Nota del Autor de este artículo).
11. Martín, Luis, Primera Edición 2001: 125.
12. Bailetti, Alberto. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/07/capitulo-1-un-enemigo-invisible.html, sección 3, consultado el 28 de mayo del 2018.
13. Martín, Luis, Primera Edición 2001: 123.
14. Martín, Alberto. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/11/capitulo-8-proximamente.html, sección primera. Consultado el 28 de mayo del 2018.
15. Martín, Alberto http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/10/capitulo-6-la-ruta-de-los-esclavos.html, sección 3, consultado el 28 de mayo del 2018.
16. Martín, Luis. La Conquista intelectual del Perú. Editorial Casiopea. Barcelona, España, 2001. Primera Edición 2001, pp. 123-124.
17. Ibíd: 134.
18. Ibíd: 134-135.
19. Ibíd: 133-134.
20. Ibíd. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/11/capitulo-7.html, sección 1. Consultado el 29 de mayo del 2018.
21. Ibíd. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/11/capitulo-8-proximamente.html, sección segunda. Consultado el 28 de mayo del 2018.
22. Ibíd. http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/11/capitulo-8-proximamente.html, sección cuarta. Consultado el 28 de mayo del 2018.
23. "Ynventario y tasación de medicinas, muebles y utensilios de la Botica del Colegio de San Pablo de Lima. 1770, anónimo.
24. Ibíd: 5.
25 Papa Francisco. LAUDATO SI', SOBRE EL CUIDADO DE LA CASA COMÚN. Carta Encíclica del Sumo Pontífice. Documento Pontificio. Librería Editrice Vaticana 2015. PAULINAS (Asociación hijas de la Caridad de San Pablo) y EPICONSA (Conferencia Episcopal Peruana). Lima, Perú, Junio 2015, Primera Edición 191 pp.

LAS CAPILLAS

Ramón Mujica Pinilla

1. Quiero agradecerle a José Luis Gonzales Navarro y a Li Cárdenas Noa por ayudarme a identificar fuentes primarias para este ensayo. Sin su generosa colaboración no habría podido culminar este trabajo dedicado a la retablística sanpedrina. Mis reconocimientos a la Sra. Pilar Marín y al Jesús Tupac O.C.D., por su apoyo y generosidad.
2. Rubén Vargas Ugarte S.J., Un místico del siglo XVII. Autobiografía del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús. Lima 1960, pp. 142-143.
3. Sobre la influencia de los frontispicios de libros y tratados de arquitectura en la retablística de Nueva Granada, véase, María Constanza Villalobos Acosta, Artificios en un Palacio Celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogota,2012, p. 107. También, Antonio Bonet Correa, "Tratados de arquitectura y el arte en Colombia: Fray Domingo de Petrés" en Archivo Español de Arte, Tomo XLIV, Número 174, 1971, p. 121-136.
4. La crónica anónima de 1600 señala: "Llevó Nro. S.or al H.o. Bernardo a este tpo. [tiempo] para enriquecer tanto la iglesia de lindeças deste género, q. hizo un grande y admirable retablo de talla pinçel de mucha estima, y otras imágenes p.a. los altares menores y para toda la iglesia alrededor que está adornada de admirables figuras, ultra de otras muchas q. hizo para las capillas, coro, sacristía y los lugares públicos de la cassa, sin que aya parte de ella en que no estén imágenes de su mano, y a este tenor fue después con el tpo [tiempo]. Haciendo lo mesmo en las demás iglesias y casas de toda la Provincia [...]"; véase, Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 que trata del Establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América Meridional. Edición preparada por F. Mateos. S. J. Tomo I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, 1954, p. 245.
5. Monumenta Peruana I, p. 387.
6. Ramón Mujica Pinilla, "España eucarística y sus reinos: el santísimo sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía" en Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII. Vol. IV. Coordinadora, Juana Gutiérrez Haces. Grupo Financiero Banamex, México, 2009.
7. Véase, Marcia B. Hall & Tracy E. Cooper, The Sensuous in the Counter-Reformation Church. Cambridge University Press, 2013.
8. Vease, Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700. Anchor Books, New York 1955, p. 186-187.
9. Diccionario de la Real Academia Española. Espasa-Calpe, Madrid 1956, p. 1139.
10. El retablo barroco era concebido como un "reloj espiritual", una máquina operada por Dios; el primer móvil que lo rige y gobierna. Veáse, La Fábrica de la Monarquía. Traza y conservación de la Monarquía de España de los Reyes Católicos y Los Austria. Discurso leído el día 16 de octubre de 2016 en el acto de recepción por el Excmo. Sr. D. Xavier Gil Pujol y contestación por el Excmo. Sr. D. Luis Miguel Enciso Recio. Real Academia de la Historia, Madrid, 2016, p. 42-43.
11. Escribía Barrasa, op. cit., p. 60: "Para ese año [1653] se presentó otra ynvención de una urna dorada en forma de torreón, coronado por arriba con una media naranja, de un calado muy curioso, de primor y este modo de torreón se abre por en medio, retirándose una parte y a otra las puertas que son como medio círculo, sobre una canal de acero y este lo van haciendo con tanta magestad y espacio tocándose en el entretanto campanillas e instrumentos, que verdaderamente causa por la novedad a los que llegan de nuevo a ver invención tan esquisita [...] y reverencia al Divino Señor, que así se manifiesta al retirarse estas puertas; y así se encubre, cuando vuelven por el mesmo camino a deshacer la vuelta sin que se vea mano o ynstrumento que las mueva".
12. Vargas Ugarte, op. cit. 1969, p. 78.
13. Ruben Vargas Ugarte 1960, op. cit., pp. 74-75.
14. Relación de las fiestas que en ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del Bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesús, hecha imprimir por D. Alonso Nevo de Saravia Soto Mayor, Alcalde de Corte, de la Ciudad de los Reyes. 1610, Fol. 4.
15. Hector Ciocchini, "Estatuas animadas. De Asclepio a Juanelo" en El Paseante, nº 10, Ediciones Siruela, Madrid, 1985, pp. 81-93. Para el uso de maquinas durante el Renacimiento Italiano, véase, Paolo Galluzzi, Mechanical Marvels. Invention in the Age of Leonardo. Istituto de Museo di Storia della Scienza, Florence and the World Financial Center, New York, 1996.
16. De los cuatro elementos, el "aire, que estaba en forma de un hombre con cuatro rostros y el cabello erizado, soplaban sus bocas furiosamente haciendo gran ruido el viento que con grandes fuelles lo formaban desde una parte oculta; el fuego estaba en forma de un caracoleado rayo ardiendo y despidiendo con artificio un incendio de llamas; la tierra era un globo de árboles, flores y animales (todos de gonces) moviéndose a todos lados; el agua era un mar adonde estaban caminando de unas parte a otras muchos navíos y varios peces que por varias partes asomaban las cabezas" en Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, Historia de la Villa Imperial de Potosí. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Tomo I, Brown University Press, Providencia, Rhode Island, 1965, Tomo I, p. 390-391.
17. Ma. Concepción Bonet Blanco, "El retablo barroco, escenografía e imagen" en *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del Simposium, 1/5-IX-2001/ Coordinador, Francisco Xavier Campos y Fernández de Sevilla. 2001, pp. 625-642.
18. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco» en: Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá, Antonio Serrano Agulló, «En torno al teatro del Siglo de Oro : actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería». Instituto de Estudios Almerienses, España, pp. 137-154.
19. Véase, José Luis Gonzales Navarro, Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima. Ausonia S.A., Lima, 2018, p. 34.
20. Juan Delgado Roig, Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla. Editorial Castillejo, Sevilla, 2000.
21. Don Alvaro Cien-Fuegos, La Heroica Vida, Virtudes, y Milagros del Grande San Francisco de Borja, Antes Duque Quarto de Gandia, y después Tercero General de la Compañía de Jesús. Madrid, 1726, p. 114-116.
22. Anua de 1660-1662, fol. 63.
23. El naturalismo barroco "no viene propiamente de un enamoramiento de la Naturaleza, sino de una necesidad de traducir en formas lo más adecuadas posible el sentido de lo sobrenatural" [...]: los dos mundos, el terrenal y el sobrenatural de la visión, participan de una única realidad y de una misma consistencia física; los personajes celestiales pesan y se apoyan en el suelo igual que los humanos, de los que sólo se diferencian por el halo luminoso que les rodea y desmaterializa su entorno" en *El Barroco*. Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina. Colección Fundamentos 77, Ediciones ISTMO, Madrid, 1994, p. 241-242.
24. Contaba Francisco del Castillo cómo en su niñez: "mi mayor entretenimiento y recreo eran entonces hacer altares, formar capillas y nichos, labrar y hacer santos y pasos de la Pasión, de que Dios me dio ingenio y habilidad"; Vargas Ugarte, op. cit. P. 7. Previo a la fiesta de la Virgen de Desamparados, el virrey Conde de Lemos se subía al altar para adornar el trono de la virgen con joyas; Vargas Ugarte, íbid, p. 149. Antes que ellos, santa Rosa también se dedicó a vestir y adornar la "imagen de bulto" de Santa Catalina de Siena, la patrona titular de su cofradía en la iglesia de Santo Domingo. Y durante la Semana Santa "ponía gran solicitud en componer, coser y pulir los corporales, las cortinas de seda de los altares, los paños de cáliz, los manteles, y cuantos objetos sirvan al sacrificio. Aquí empleaba todo el primor de sus habilidades, ingenio y destreza; y no contentándose con las flores naturales, hacia artificiosamente curiosas rosas de manos y ramilletes costosos, fabricados con oro y seda de todos colores, sin perdonar gasto o costa porque saliesen hermosos"; Fray Leonardo Hansen, Vida Admirable de Sta. Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo. 1929, Lima, pp. 276-277.
25. Véase Luis Eduardo Wuffarden, "Retablos e imagenes en San Pedro de Lima" en ... Redescubramos Lima, Iglesia de San Pedro. Lima, Perú Junio-Setiembre 1996, pp. 45-56. Rubén Vargas Ugarte, Los jesuitas del Perú y el arte. Librería e Imprenta Gil, Lima, 1963 pp. 30-34; Gauvin Alexander Bailey, "The Iconography of Jesuit Saints in the Chuch of San Pedro in Lima", en: Studies: An Irish Quarterly Review, vol. 104, nº 416, The Arts and Jesuit influence in the Era of Catholic Reform (Winter 2015/2016), pp. 468-480.
26. Según el inventario de 1767, el altar de las reliquias "era dorado con tres bultos de Jesús, María y Joseph [...] y nueve nichos en que estan colocadas cinquenta cajas de diversos tamaños". Entre las reliquias mencionadas figuran relicarios en forma de ramos de flores con un hueso de santa Rosa, relicarios en forma cuadrada de plata dorada con una cabeza de las [once mil vírgenes] de

santa Ursula, otro con la cabeza de un niño, uno de los santos inocentes descritos en la historia evangélica. Otro relicario era de oro y plata "en forma de dos brazos unidos en el pie" con los huesos de los apóstoles san Pedro y san Pablo. Tenían una efigie vaseada en plata de santo Domingo de Guzmán y de otros santos dominicos; otros relicarios con huesos de san Ignacio de Loyola y de san Francisco Javier y de santa María Magdalena. Uno tenía forma de corazón decorado en su remate de oro con una mitra y báculo, pues allí estaban los huesos de san Ignacio mártir. La gran custodia en forma de sol mostraba una espina de la corona de Jesucristo y otras dos custodias –una coronada por un cordero– tenia un hueso de san Juan Bautista. La otra, llevaba un hueso dentro de la efigie vaciada del Apóstol Santiago. Un relicario tenía parte de los restos de san Francisco Solano. Otro era la carta de puño y letra de san Ignacio de Loyola al Rey Juan III de Portugal. Hay una figura vaciada de san Francisco de Borja que contenía una carta del santo. Un relicario en forma de Liz guardaba una canilla de san Bernardo Abad y otras custodias en forma de sol radiante portaban los huesos de san Jerónimo, san Francisco de Asís, san Buenaventura, santa Clara, Felipe Apóstol y san Bartolomé Apóstol. También habían relicarios para los huesos de Toribio de Mogrovejo y san Lorenzo Mártir. Otra carta de Ignacio de Loyola dirigida al Preste Juan de las Indias, una costilla de san Francisco de Borja, un hueso de san Ambrosio, un hueso del Apóstol Simón, otro de san Estanislao de Koska, santa Ana, san Juan Crisóstomo. Se menciona también "otro nicho pequeño que contenía un *Lignum crucis* que estaba colocado en una Cruz grande de Christal, que se ha de inventariar con separación". Quaderno de diligencias actuadas en el Colegio de San Pablo de Lima. Comprehende los Ynventarios de Sacristía e Yglesia, Congregaciones, Patronatos y aposentos de todos los Padres que existían en el año de 1767. Fondo: Jesuitas-Perú. Archivo Nacional de Chile, vol. 405-1, Fols. 60; 14-16.

27. Archivum Romanum Societatis Iesu (en adelante ARSI). Peruana Litterae Annuae. Vol. 16. Letras Annuas de La Prov.a del Perú de los años de 1660 y 1661 y parte de 1662. Roma. Fol. 63-63v. Véase también Archivo General de la Nación (en adelante AGN). Sección Protocolo Notariales, Marcelo Antonio de Figueroa, nº 617b. Fols. 2719-2720v.
28. Ibídem. Fol. 63.
29. Véase, Caroline Walker Bynum, Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe. Zone Books, New York, 2011.
30. Inventario, fol. 62.
31. Según factura del 7 de diciembre de 1955 emitida por el padre Juan Tormos al ebanista Sixto Portilla, se le solicita que se construyan 38 cajas "para restos mortales en madera de cedro Nacional [...] iguales a las que se encuentran actualmente en el altar de las reliquias [...] serán ensambladas endientadas o tarugadas, y en las tapas se empleara Bisagras de Bronce". Estas debían llevar "grabados los nombres y letras correspondientes a cada una"; Archivo de San Pedro, fina atención de José Luis Gonzales.
32. Por las referencias dadas por Bernabé Cobo se deduce que muchas de las reliquias en ese retablo ya existían en 1585, pues pertenecían a la antigua Congregación de la Purísima Concepción. Según Cobo, la iglesia de los jesuitas superaba a todas las demás en el culto a los mártires de la Iglesia: "ninguna cede en curiosidad, aseo y ornato del culto divino, en número y estimación de reliquias, colocadas en preciosos relicarios de plata y oro, obrados con gran primor y costa, entre los cuales campea grandemente el del *Santo Lignum Crucis"* y "una espina de la Corona que tuvo Nuestro Señor"; véase, Bernabé Cobo, "Historia de la Fundación de Lima", en *Monografías históricas sobre la Ciudad de Lima*. Tomo I, Lima, 1935, pp. 246-247. Asimismo, para las fiestas de beatificación (1610) de san Ignacio, se colocaron sobre el altar mayor de la iglesia de San Pablo: "un orden de cuadros de los Mártires de la mesma Compañía y de otros Sanctos [...] y en el cuerpo de la Iglesia a trechos algunos retablos grandes, y entre ellos otros más pequeños de Mártires [...] y [...] el altar mayor tenía, en el qual estaban puestos unos encaxes de madera hechos con buena traça, y adornados con flores de seda y argentería, pussierose en ellos diez y ocho medios cuerpos de Sanctos hechos en España con gran primor, y treinta Relicarios grandes de plata dorada, los quales todos con las Láminas, macetas de flores naturales [...] componían un sumptuoso adorno [...]"; *Relación de las fiestas*. Op. cit., fol. 4. Un impreso limeño de inicios del siglo XX, titulado "El tesoro de San Pedro de Lima o sea Colección de cuerpos y reliquias de Santos Mártires, con que los Padres de la Compañía de Jesús enriquecieron la hermosa Iglesia de San Pedro, que ellos edificaron" deja constancia del calendario anual que debían guardarse por cada santo mártir dentro de su iglesia y las oraciones de su Novenario. Véase también, Jacinto Barrasa, *Historia eclesiástica de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús*. 1598. Copia mecanográfica, Biblioteca Nacional del Perú, p. 140.
33. Leg. 1647 nº 6. Archivo Histórico Nacional. Madrid, España. Véase, Ramón Mujica Pinilla, Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América. IFEA, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú, Lima, p. 207.
34. Jaime Cuadriello, "Xavier Indiano o los indios sin apóstol" en San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen. Javier, Gobierno de Navarra y Fundacion Can. Navarra, 2006 p. 208.
35. Archivo Histórico de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús (en adelante AHPTSJ) en Alcalá de Henares. «Relación de las fiestas que celebró el Colegio de esa ciudad á la dedicación del nuevo templo acabado este año». Leg. 319, fol. 20.
36. Anua, ARSI, PERU 14, 95-95r.
37. Pierre Duviols, La Destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia). Universidad Nacional Autónoma de México, México 1977, p. 64.
38. Ramón Mujica Pinilla, Ángeles apócrifos en la América virreinal. Fondo de Cultura Económica, Lima 1996, p. 273.
39. Pierre Duviols, op. cit., p. 69.
40. Jose Eusebio de Llano Zapata, Histórico Físicas Apologéticas de la América Meridional. Lima, 1904, p. 105.
41. Emilio Harth Terre, Escultores Españoles en el Virreinato del Perú, Lima , 1977, p. 171.
42. La norma fue letra muerta y se requirió que en 1791 Carlos IV volviera a la carga con un segundo decreto definitivo que asestaría "el golpe de muerte definitivo al retablo tradicional"; véase, Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas" en Fragmentos. Revista de Arte, 12-14, 1978, pp. 115-127. También, del mismo autor, "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa" en Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVII. 2002, Comunidad de Madrid, Guía de Patrimonio Histórico, Madrid, p. 26.
43. En la Relación manuscrita de fiestas por la inauguración del tercer templo inaugurado 1638, el altar mayor fue adornado para la ocasión pero no estaba listo; la "mitad del retablo" estaba "como había salido del taller". "Todos juzgan no aver cosa mas sumptuossa en acabándose" por su "galana y artificiosa proporción", pero "un retablo como el del altar major que después de acavado y dorado baldra mas de cien mil pesos, los artífices que lo hacen el que hiço el templo del retablo, que después de bien visto baldra mas de quatrocientos mil pesos [...]". Fol. 3.
44. Según esta relación de 1638, la iglesia de San Pablo se inaugura con 14 retablos: el altar mayor dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, 2 retablos en el testero con figuras de bulto de santos y pinturas de la Virgen. Otros 2 retablos en el crucero –uno dedicado a la Trinidad y ornamentado con las esculturas de S. Joaquín, santa Ana y la Virgen– y el otro con un cuadro de san Agustín. A la izquierda de la nave están, el Cristo de la Agonía, frente a este la Virgen de Loreto. Luego el de san Francisco Javier y al frente entre los mártires del Japón. Luego el retablo de la Encarnación –hoy la Asunción– y frente a él, el retablo de Nuestra Señora con una pintura de Argelino Medoro. Y los 3 retablos últimos no detallan el nombre de la devoción titular.
45. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL). «Exped.te seguido por Don Felix Batlle Maestro Pintor con El P. Don Jose Castro de la RI Congregacion de San Felipe Neri sobre el cumplimiento_de la obligacion de una contrata». Leg. 1, Exp. 4. Fol. 1-10.
46. José García Bryce, "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro". Separata de la Revista Mercurio Peruano nº 488, Lima, 1972, pp. 48-68.
47. Esto no es de sorprender. A inicios del XIX, las composiciones pictóricas neoclásicas también emplearon trampantojos para exaltar la apoteosis de los santos peruanos. Tras la invasión napoleónica de España (1810), los pintores neoclásicos como Maestro y Del Pozo se valieron de la teatralidad barroca para fortalecer el fidelismo criollo en un momento crítico de insurgencia política americana. Véase, Ricardo Kusunoki Rodriguez, "Matías Maestro, José del Pozo y el arte de Lima a inicios del siglo XIX". Fronteras de la Historia, núm. 11, 2006, pp. 183-209.
48. Emilio Gento Sanz, San Francisco de Lima. Estudio histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima. Lima, 1945, p. 164.
49. A partir de 1890, los jesuitas recuperan su iglesia y realizan nuevas modificaciones estructurales del templo. Refaccionaron y le dieron otra forma a las torres exteriores y a la cúpula del templo bajo la dirección de Eulalio Morales, el hermano coadjuntor de la Compañía de Jesús. El rector de la iglesia, el padre Idelfonso del Olmo, trajo de Bilbao (España) un enorme reloj que fue colocado en la torre derecha. Se sustituyó el pavimento de la nave central, "desde la verja de hierro hasta el crucero" y todo el templo fue pintado y redecorado. Las ventanas se agrandaron y, uniformizaron con "vidrios de colores". Y, en octubre de 1900, monseñor Tovar consagró el nuevo altar mayor en mármol de la iglesia tras haber remplazado los pavimentos en las capillas de la Encarnación, San Francisco Javier y del Calvario, cubriendo las antiguas criptas al pie de los retablos. De la iglesia de la Merced llegaría la Hermandad de Nuestra Señora de Lourdes que colocó una "hermosa imagen de nuestra Señora" en el Altar de las Reliquias, "preparando el nicho tal como está ahora". Las capillas laterales también recibieron nueva imaginería religiosa –efigies de santos–, traída de Europa. Entre las esculturas anónimas mencionadas figuran las de san José, santa Margarita María de Alacoque, Juana Francisca Fremiot de Chantal y san Francisco de Sales. Recibieron también las de santa Teresa, santa Rosa de Lima, san Luis Gónzaga, san Estanislao de Kostka fueron colocadas en los retablos de san Francisco Javier y san Francisco de Borja.
50. Héctor Velarde, «Algo sobre la reconstrucción de San Pedro» en: El arquitecto peruano. Lima, nº 80 Año VIII, 1944.
51. En su *Historia de la Ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O* (Lima, editor Carlos Milla Batres, 1973, p. 76), Vargas Ugarte responsabilizó a la *Comisión Nacional de Monumentos* de haber modificado partes estructurales de la iglesia, incluida "la traslación del altar de Nuestra Señora de la O", pues "ciertamente rompía la simetría del crucero de la Iglesia" y "no se ajustaba ni en su estilo ni en la posición que ocupaba con el magnífico retablo de San Ignacio". Pero según el investigador Li Cárdenas Noa: "Vargas Ugarte creyó que había una identificación plena entre el barroco y el periodo 'colonial', creyó en una supuesta homogeneidad del estilo barroco, por este motivo incentivó una reforma que eliminaría la huella del neoclásico, estilo que desarmonizaba con las iglesias. No sólo desmontó los retablos colaterales de la Virgen de la O y de San José, también influyó para deshacerse de los frontales neoclásicos de los retablos laterales y cambiarlos por unos que recreaban formas barrocas" en "Historia general de los retablos de la Iglesia de san Pedro. Antiguo Colegio de San Pablo", estudio manuscrito en preparación, Lima, 2018.
52. Harold E. Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Harvard University Press, 1949, Cambridge, Massachusetts, p. 223.
53. Véase, Carolyn Dean, "The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture" en Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America. The Brooklyn Museum, New York, 1996, pp. 171-182.
54. Enrique Torres Saldamando, "El Colegio Máximo de San Pablo. (*Apuntes para la Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*)". En: Mariano Felipe Paz Soldán, Revista Peruana. Volumen IV, Lima, 1880, Imprenta Liberal, pp. 466-480.
55. En su Escritura de Donación del 1 de Julio de 1581, Diego de Porres Sagredo solicita: "se nos de entierro en la capilla mayor de la Iglesia [...] que se haga un arco en la parte

de la dicha capilla mayor [...] y dentro del arco se haga en el hueco de la pared una capilla donde se ponga un retablo que a de hazer la dicha casa y colegio en onrra de la Santisima Trinidad; y en la otra mitad de la parte de abaxo, se pinte la imagen de nuestra Señora y de Santa Ana y de San Joaquín con la descendencia de señora Santa Ana que se suele pintar". El retablo debía inaugurarse el día de la Trinidad en 1582; véase, Antonio de Egaña S.J., Monumenta Peruana III (1581-1585), Romae, 1961, p. 13. También, *Historia Anónima*, op. cit., p. 295-296.

56. Monumenta Peruana III, op. cit., p. 49.
57. "Estan debaxo de aqueste templo una de las mayores grandeças que tiene esta todo el lleno de bobedas, estan en nuestra capilla mayor tres repartidas las dos puertas caen en las capillas ynteriores y en medio otro donde sirve del osario con sus dos bentanas que corresponden a las dos bobedas. En el Cruçero están siete tres en medio y las otras quatro en los quatro altares sola la del fundador con sus armas y letrero, en el Cuerpo de la yglessia ay otras tres una que atrabiesa hasta la mitad del Cañon de ancho, la otra esta en el penúltimo arco que coxe todo el ancho"; véase, "Relación de las fiestas que celebró el Colegio de esta ciudad a la dedicación del nuevo templo acabado este año" 1638, Ciudad de los Reyes, Archivo Provincial de Toledo, España, Compañía de Jesús. Sign. Leg. 3.19.
58. ARSI. Peruana Litterae Annuae. Vol. 15. Letras Annuas de La Prov. del Peru de los años de 39 y 40 ante muy reverendo en Xpto P. Mucio Vitelesqui Preposito General de la Compañia de Jesus. Roma. Fol. 157-165.
59. Saldamando, 1880, op. cit., p. 468.
60. El P. Antonio Astrain, en su Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España. Tomo VI. Nickel, Oliva, Noyele, González (1652-1705), Razón y Fe, Madrid 1920, p. 531, describe la obra de Jacinto Barrasa en los siguientes términos: «El P. Barrasa, elegido historiador con tanta solemnidad, emprendió efectivamente su obra y relató una historia fragmentaria y difusa que no mereció los honores de la imprenta [...] escrita con poco orden, sin ninguna critica y en aquella forma monótona, lánguida y soporífera [...] es imposible que en tan ruda imperfección se presente a los ojos del publico.» Sin embargo, como fuente primaria resulta indispensable.
61. P. Jacinto Barrasa, *Historia Eclesiástica de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús*. S/f. Manuscrito, Biblioteca Nacional del Perú. p. 26.
62. Véase Fernando Torres-Landoño, "La experiencia religiosa jesuita y la crónica misionera de Pará y Maranho en el siglo XVII". En: Las misiones jesuitas en la América Colonial. Pontificia Universidad Católica del Perú, Abya-Yala, 2000, Quito, Ecuador, p. 3.
63. Barrasa, op. cit., p. 140.
64. Barrasa, op. cit., 143.
65. Ibíd, p. 143.
66. Monumenta Peruana VII, p. 36.
67. "Este es el fructo que se experimenta de este medio de juntas y congregaciones que la Compañía a hecho en este colegio de donde se cogen y gozan mil bienes tanto más para estimar quanto el medio es más universal, y con él se pueden abraçar todos los estados y suertes de gentes de esta ciudad [de Lima] que, como se ha visto, el estado eclesiástico se compone e instruye en sus obligaciones, el estado de los seglares de reforma de sus costumbres, el de los estudiantes se cría en virtud y devoción, los indios y morenos son enseñados en las verdades de nuestra santa fe y los niños las van aprendiendo desde su tierna hedad, para que, alumbrados los entendimientos, sigan sus voluntades el bien y se aparten del mal [...]" . *Monumenta Peruana* VII (1600-1602) op. cit., pp. 378-379.
68. Barrasa, Historia Eclesiástica, p. 281.
69. Ibíd, p. 26-28.
70. Barrasa, op. cit., p. 145-146. Así se explica que para la primera mitad del siglo XVII bajara considerablemente el índice de jesuitas mestizos dentro de la Compañía de Jesús, pese al brillante protagonismo que estos habían tenido durante el Tercer Concilio Limense (1582-1583) cuando colaboraron con la redacción y traducción del primer catecismo y sermonario bilingüe en quechua y español. Para mediados del siglo XVIII –tras las reformas borbónicas– se había prohibido el ingreso de indios y mestizos a las aulas universitarias y a las órdenes religiosas. Un tratado anónimo de escatología americana titulado el *Planctus Indorum en la America Peruntina* (*El llanto de los Indios Cristianos en la América Peruana)* identifica el sistema racial de castas como el origen de todos los males sociales del Perú. Cada estratificación racial representaba a una de las siete cabezas de la serpiente infernal: "Estas siete castas o vocablos de discordia, son otras siete cabezas de serpiente sembradoras de discordias y de escándalos bajo la obediencia de una misma Iglesia Católica y bajo la jurisprudencia de un mismo Rey español y católico, de todo lo cual prudentemente puede concluirse que [...] en la realidad verdadera, la cristiandad permanece desolada y la fe católica muerta, en América occidental. Porque [...] *todo reino dividido en si mismo, será desolado*[...] "; véase, José María Navarro, *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Plactus indorum christianorum in America peruntina*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 2001, pp. 158-159. Para colmo, las nomenclaturas despectivas contra los mestizos habían sido fabricadas por los propios españoles para envilecer a sus descendientes americanos y someterlos a un sistema opresivo de explotación, olvidándose que todos formaban parte de una misma Iglesia católica con un solo credo apostólico.
71. "Los religiosos de la Compañía de Jesús usan, más que otros, [a] dar el Santo Sacramento a los indios [...] nadie sigue su opinión –ni clérigos, ni frailes–, antes todos tienen la contraria, y así ni clérigos ni frailes dan el Santo Sacramento; y si alguno lo da es raro acaescimiento y con mucho cuidado, y a indios que siempre los tienen sujetos y están sobre ellos"; véase, Bartolomé Álvarez, De las costumbres costúmbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588). Edición: Ma. Del Carmen Martín Rubio, Juan J.R. Villarías Robles, Fermín del Pino Díaz. Ediciones Polifemo, Madrid, 1998, p. 213.
72. En la primera huerta del Noviciado tenía una capilla en su honra con un lienzo de Bernardo Bitti; Barrasa, op. cit. P. 251.
73. Antonio San Cristóbal, "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos de Lima" BIRA 23 (Lima, 1996) 241-248.
74. El dato me ha sido gentilmente señalado por Luis Eduardo Wuffarden. El informe reciente del Taller de Restauración de la iglesia de San Pedro no ha podido determinar si los motivos *rocaille* y sus actuales colores rococó –turquesa y oro– fueron realizados antes de la expulsión de los jesuitas o durante el periodo oratoniano.
75. Fernando López Sánches, "Retablo de San Estanislao de Kostka", p. 20; manuscrito, taller de San Pedro de Lima.
76. Según carta firmada por Carlos Heuhaus Ugarteche dirigida al padre Rubén Vargas Ugarte fechada en Lima el 15 de julio de 1966. Archivo de San Pedro de Lima.
77. Monumenta Peruana, vol. VI, p. 669.
78. Barrasa, op. cit., p. 143.
79. AGN. «Sermon predicado el segundo dia de Pascua de Espiritu Santo a la Cofradia de los Morenos del Niño Jesus Salvador». Fondo: Jesuitas, Sección: sermones.
80. Crónica Anónima. Tomo I, op. cit., p. 313.
81. Gonzales Navarro 2018, p. 18.
82. El simbolismo auroral de la Virgen de la O explica por qué en el siglo XVII los jesuitas utilizaron la iconografía de la Anunciación para decorar el coro alto de su iglesia de Andahuaylillas, en Cusco. En medio de la escena, entre las figuras del ángel Gabriel y de María la Virgen, está el óculo central del techo por donde ingresa la luz solar a la iglesia. Alrededor de su apertura se han pintado siete círculos con las letras de la primera antífona de las segundas vísperas el día de la Anunciación. Con ello los jesuitas creaban una superposición simbólica e intencional entre el sol físico venerado por los incas y el "Sol de los Ángeles", como símbolo máximo de la Trinidad cristiana.
83. Obras completas de san Ignacio de Loyola. Autobiografía-Diario Espiritual. Introducción y comentarios de R.P. Victoriano Larrañaga, S.J. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1947, p. 576.
84. Joseph Boneta, Gritos del Purgatorio y medio para acallarlos. En León de Francia, 1709, p. 226.
85. Ibíd. p. 68.
86. Origen, progresos y Actual Estado del Contrato Espiritual o Congregación de Seglares de Nuestra Madre y Señora de la O [...]. Reimpreso en la Real Casa de los Niños Expósitos, siendo Asistente mayor Tesorero don José Antonio de Errea. 1807, p. 5 y siguientes.
87. Para la relación entre la rentabilidad de las misas en una economía inflacionaria véase el estudio magistral de Carlos M. N. Eire, From Madrid to Purgatory. The Art & Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain. Cambridge University Press, 1995, p 175.
88. Fray Leonardo Hansen, Vida admirable de Sta. Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo. Editorial El Santísimo Rosario, Vergara, 1929, p. 212-213.
89. Véase, Congregación de Nuestra Señora de la O fundada en el Colegio de la Compañía de Jesús de Lima, con autoridad apostólica, frutos y utilidades, que se consiguen a los que entran en ella. Recopilada por un Padre de la Compañía de Jesús. Lima, por Geronymo de Contreras, 1631. El impreso me fue proporcionado por José Luis Gonzales Navarro.
90. Gutiérrez de Quintanilla señalaba que para el año de 1866 la Congregación con su pequeño ejército de 150 sacerdotes podía distribuir al año 11,851 misas, habiéndose realizado hasta esa fecha desde el año de su refundación en 1776: 1,535,612 misas que habían servido, entre otras cosas, para ayudar a 706 doncellas pobres con un total de 595,832 pesos que les sirvió de dote o para ingresar a la clausura o al matrimonio. Pero no con poca indignación señala que en 1881 "por corruptelas" atribuibles a la Beneficencia de Lima, se había bajado el pago único de 72 a 56 pesos, una "arbitraria alteración al aporte" que violaba "la efectividad de los sufragios" para los "verdaderos hermanos". Luego, la aplicación de los fondos "en objetos distintos a los piadosos que dieron vida a esta congregación" violaban sus Constituciones y ponían en riesgo la protección de las almas del Purgatorio. Todo ello le hacía pensar que "los fines de la Congregación están en plena decadencia", que del "Contrato espiritual" sólo quedaba el "nombre", y que la "declinación del espíritu religioso" y la creciente secularización de la sociedad le hacía creer que en la dominante "cultura materialista del Dinero, la Bala i el Cañón" se terminaría pactando con el "diablo" en pro de "rentas" pecaminosas antes de socorrer a las Almas del Purgatorio. Gutiérrez de Quintanilla, op. cit., sección. XI.
91. "Esta la capilla adornada alrededor con unos quadros grandes de la vida de nuestro Beato Padre Ignacio, que se hizieron para devoción de los Padres y Hermanos de este colegio, y por la mucha que en esta congregación se tiene a nuestro Beato Padre, se les an concedido estos quadros de su vida, los quales an ayudado no sólo para el consuelo de los congregados y para el de todos los que entran en su capilla, sino para que por este medio de la devoción que pone la vida de nuestro Padre también pintada, se despierten algunos a pedir mercedes a Nuestro Señor por la intercesión de este bienaventurado siervo suyo"; Monumenta Peruana, vol VII, pp. 365.
92. Carta anua, 1604, fol. 354.
93. J. T. Medina, Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1829). Tomo II, Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1887, p. 6.
94. Según la Carta anua de 1607 "es de las mejores cosas que ha hecho [B. Bitti] en su vida": Anua 1607, ARSI- PERU 13, fol. 39.
95. «Inventario de lo perteneciente a la Congregación de la O formado en 14 de Abril de 1818 por D. Fernando Cuadrado á consecuencia de la muerte del Tesorero D. José Antonio Errea». Manuscrito, Lima, fol. 41v-42. Colección privada.
96. "Inventario de lo perteneciente a la Congregación de la O formado en 14 de Abril de 1818 por D. Fernando Cuadrado á consecuencia de la muerte del Tesorero D. José Antonio Errea". Manuscrito, Lima, fol. 41v-42. Colección privada.
97. Véase el manuscrito, "Establecimiento de la Congregación, y Contrato Espiritual de Seglares de Nuestra Madre y Señora de la O, en Lima; razones en que está fundada la Posesión de la Capilla Interior; su Almazen, y Sacristía, y la del lugar donde se haya colocado el nuebo Retablo para celebrar las Misas diarias, y dar culto a la Soberana Ymagen Titular en la Yglesia de los Padres del Oratorio de San Felipe de Neri, y estado actual de la expresada Congregación". Archivo de la Congregación de la O, Iglesia de San Pedro de Lima. Fols. 10-10v. Quiero agradecerle a José Luis Gonzales por proporcionarme este documento.

98. Cuando en 1628 llegaron estas esculturas a Lima y fueron exhibidas en la Iglesia de San Pablo, se realizó una misa solemne con sermón en presencia del virrey Conde de Chinchón y de su esposa; Juan Antonio Suardo, Diario de Lima (1629-1639) Tomo I, Publicado con introducción y notas por Rubén Vargas Ugarte S.J. Lima, 1936, p. 38. La serie escultórica pasó después a la capilla funeraria de don Diego Porres Sagredo, el gran benefactor ya mencionado de la Compañía, Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII" en Escultura en el Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, p. 87.
99. Gutiérrez de Quintanilla, op. cit., pp. 1-2.
100. Véase, "Inventario de lo perteneciente a la Congregación de la O formado en 14 de Abril de 1818 [...] op. cit.
101. Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la O (en adelante ACO). «Razon de las erogaciones que se van haciendo por cuenta de la fabrica del Retablo de N. M. y Sra de la O. que se va a colocar en la Yglesia del Sr. S. Pedro, como de los ornamentos, y demas útiles, con que se habilitó la Sachristia, para la celebración de las Misas nuebamente establecidas que empezaron en 1 de Enero de 1798». La referencia citada corresponde a una boleta de pago realizada a Matías Maestro, fechado el 9 de junio de 1809, en la cual se le pagó 200 pesos por la imagen de bulto de Nuestra Señora de la O.
102. Véase, Archivo Arzobispal de Lima, Cofradías. Concierto entre Pedro Balentín y Juan Bautista de Esquibel mayordomos de la cofradía del Niño Jesús, con Ascensio de Salas, maestro de arquitectura. Lima, 13 de febrero de 1663.
103. John W. O'Malley, S.J., Art, Controversy, and the jesuits. The Imago Primi Saeculi (1640), Saint Joseph's University Press, Philadelphia, 2015. p.207.
104. Este es el motivo por el cual en 1580 el pontífice Sixto V expresó su indignación ante el hecho que los jesuitas en vez de tomar el nombre de su fundador y presentarse como "ignacianos", se llamaran la Compañía de Jesús y señalaran su fiesta el día de la Circuncisión como si ellos fueran los verdaderos artífices y herederos del poder milagroso del nombre profético del Mesías. Howard Hibbard, "Et picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesú" en Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by Rudolf Wittkower & Irma B. Jaffe. Fordham University Press, New York, 1972, p. 32.
105. Antonio Capel, S.J. La Iglesia de San Pedro: Historia sucinta y Breve Guía Turística. Lima, 1969, pp. 52-53.
106. José de Mesa y Teresa Gisbert, El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Unión Latina, la Paz, Bolivia, 2005, p. 56.
107. Rubén Vargas Ugarte, Historia General del Perú. Virreinato (1596-1689). Tomo III, Editor Carlos Milla Batres, Lima 1981, p. 232.
108. Joseph de Mugaburu y Francisco de Mugaburu, Diario de Lima (1640-1694). Tomo II, Lima 1935, p. 83.
109. Ella Dunbar Temple, "Los Caciques Apoalaya" en Revista del Museo Nacional, Lima-Perú, 1942, II, p. 153.
110. Mateos, Tomo I., p. 312.
111. Antonio de Egaña S.J., Monumenta Peruana I (1565-1575), Romae, 1954, p. 258.
112. Barrasa, op. cit., p. 146. También, Crónica Anónima, op. cit., vol 1, p. 275.
113. Luis Martín, *La conquista intelectual del Perú. El Colegio jesuita de San Pablo, 1568-1767*. Editorial Casiopea, Barcelona 2001, p. 165.
114. Memoria del inventario [...] que tiene la cofradía del Dulce Nombre de Jesús (1655) en el Libro de cabildos de la cofradía del dulce nombre de Jesús (1651-1758). Archivo de la Beneficencia de Lima. Cofradía del Niño Jesús, fols. 37r-40.
115. Ibíd. Fols. 33-34.
116. Véase, Wenceslao Soto Artuñedo, S.J. Alonso de Barzana, S.J. (1530-1597), el Javier de las Indias Occidentales. Vida y obra. Ediciones Mensajero, 2018, pp. 142-150.
117. Véase Ramón Mujica Pinilla, «El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco imperial» en: La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 2016. pp. 72-78.
118. A los lados del Inca que sostenía el pendón, lo acompañaban "dos indios con dos ricas maças de plata en sus hombros". Esta es una referencia curiosa al mito medieval europeo del "buen salvaje" (homo sylvestris) aplicado ahora al indígena americano converso que vive en un territorio limítrofe del mundo civilizado; Véase, Roger Bartra, Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994. El Inca también portaba el *suntur paucar o* lanza de plata adornada con plumas. A su comitiva lo seguía una banda de músicos con orlos, chirimías, cornetas, flautas, bajones y trompetas con nativos que realizaban sus "danzas particulares" étnicas; Monumenta peruana, Tomo 7, p. 392.
119. Véase, Carlos A. Romero, "Festividades del tiempo heroico del Cuzco", Inca, vol. I. nº 2, 1923, pp. 447-454.
120. Historia del Colegio y Universidad del Cusco. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte S.J. Lima, 1948, p. 41.
121. Mateos Tomo I, p. 34.
122. Mujica Pinilla 2016, op. cit., pp. 61-85.
123. Carolyn Dean, Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru. Duke University Press, Durham and London, 1999, p. 55.
124. "Tengo en mi Poder dos Niños con varios diges q.e son propios de la Cofradia las quales recaude quando se hizo el sequestro de los Padres Jesuitas el palo del Guion esta en poder del actual Capitan Padre Manuel de la Fuente en mi Poder paran dos vaculos de plata con siete cañones cada uno". Véase, AGN. Sección: Protocolos notariales. Notario: Francisco Humac Minoyolli Prot. 731. 1774-1778. Fol: 463-466v
125. Mario Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery. Edizioni Di Storia E Letteratura, Roma 1964, p.145.
126. David Cahill, «El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina» en: Visión y Símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, 2006. pp. 85-111.
127. Los veintiséis artículos de la Cofradía refundada dejan en claro que el 1 de enero –día de la Circuncisión– era su fiesta titular. Los cofrades pobres podían enterrarse en la "bóveda [de la capilla] del Niño Jesús", que los mayordomos eran "vecinos desta ciudad" –gente conocida de la nobleza y sangre real– que los bienes de la Cofradía no podían salir del templo y que los martes de cuaresma debía predicarse el sermón e impartirse pláticas espirituales para los naturales. Esto se realizaba ante un santo Cristo colocado en el crucero de la iglesia. En las Juntas Generales de la Cofradía de 1916 se ratifica el año de 1715 como su fecha fundacional, pero se desconoce el origen indígena de la devoción. Cuando en la sesión del 8 de enero de 1922 se redacta el nuevo reglamento de la Cofradía, uno de sus miembros recomienda retomar el título original de "Cofradía del Niño Jesús de Huanca" que venía "desde tiempo inmemorial". La directiva le responde categóricamente "que ese fue un nombre que repetía únicamente la masa devota; pero que no aparece, de modo oficial, en las Constituciones [de 1715] , que se tienen por norma fundamental"; ibíd., p. 39. Efectivamente, en la documentación oficial del siglo XVIII no aparece el nombre del Niño Jesús de Huanca. Además, la Junta asevera que sus integrantes eran "la flor y nata de la nobleza limeña de esos mejores tiempos". Por ello, es el señor marques don José Fernando de Torre Tagle –"Gran Mariscal y Presidente después de la República"– quien comisiona al pintor valenciano Marcos Figueros la Rosa para que dore el retablo y "refresque" los cuadros de la capilla. Hasta 1808, cuando se inaugura el nuevo cementerio del Presbítero Maestro, los cofrades continuaban siendo enterrados "bajo la capilla" donde se encontraba su cripta o panteón; Actas de Junta General, siendo mayordomo de los H. H. Don Martín Pro y Mariátegui y D. Justo Pastor Bravo. 1916, Lima, p. 11.
128. Queda por documentarse si las dos mujeres indígenas en la capilla del Niño Jesús de Huanca son, como lo asegura don José B. Peñaloza Jarrín, doña Petrona Apolaya (m. 1751) retratada como donante al pie de san Miguel Arcángel y Teresa Apolaya (1675-1735) dentro del cuadro de la Virgen del Rosario, ambas hijas del cacique Carlos Apolaya II (1637-1698). Pero es un hecho que esa familia donó a los jesuitas el fundo Atunhuasi y que, la fiesta al Niño Jesús de Huanca continuó celebrándose del 1 al 5 de enero en Huancayo hasta el siglo XIX con gran diversidad de danzas. Entre ellas, la Pachahuara de los negritos, el corcovado y la huaconada, entre otras; véase, José B. Peñaloza Jarrín, Los Huancas. Desde sus orígenes hasta la gesta de la emancipación. Lima, 2006, p. 175.
129. Lo dimos a conocer en Ramón Mujica Pinilla, Ángeles Apócrifos en la América Virreinal. Segunda edición. Corregida y aumentada. Fondo de Cultura Económica. México, Lima, 1996 (lámina 29 a color) y analizamos en "El arte y los sermones", El Barroco Peruano, Tomo I, Banco de Crédito del Perú, 2002.
130. Anna Carolina Hosne, The Jesuit Misions to China and Peru, 1570-1610. Expectations and appraisals of expansionism. Routledge, Taylor & Group, London and New York, 2013, p. 86.
131. Iván Eusebio Nieremberg, Honor del Gran Patriarca san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús [...]. Madrid, por María de Quiñones, 1645, p. 2.
132. Eliseo Serrano Martín, "*Annus mirabili*s. Fiestas en el mundo por la canonización de los jesuitas y Francisco Javier en 1622". En José Luis Betrán (ed.). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispano durante la Edad Moderna*. Sílex ediciones, 2010, Madrid, pp. 337-343.
133. Véase el capítulo XII, "The universal Enterprise", en R. J. W. The Making of the Habsburg Monarchy. An Interpretation. Clarendon Press, Oxford 1991.
134. P. Filippo Bonanni, Catalogo Degli Ordini Eguestre e Militari Esposo in imagini, e con un breve racconto. Roma, 1711.
135. Véase, "Letras Anuas de la Provincia del Perú de la Compañía de Jesús (1620-1724)". En *Revista de Archivos y Bibliotecas Nacionales*. 30 de septiembre de 1900, Lima, p. 94. En la Villa Imperial de Potosí (Charcas), donde las fiestas recién se solemnizan el 20 de Julio de 1624, las Cuatro Partes del Mundo se escenifican como "bellísimas señoras con vestidos propios al traje de sus regiones", pero América "estaba desnuda sin descubrir la honestidad" en Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Tomo I. Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1965, p. 391.
136. Martín de Roa, Estado de los bienaventurados en el cielo, de los niños en el limbo, de los condenados en el infierno, y de todo este universo después de la resurrección. Barcelona, 1630, fol. 89-90.
137. Juan Dejo Bendezú S.J., Contemplar en la misión. El acto de fe en el Sílex del Divino Amor de Antonio Ruiz de Montoya S.J. Lima, 2017 (manuscrito). p. 397.
138. Doctor D. Bartolomé de Venavides y de la Cerda. Sermón en la dedicación del nuevo y famoso Templo de S. Pablo de la Compañía de Jesús de Lima, en día del glorioso Patriarca san Ignacio. Impresso en Lima, por Geronymo de Contreras, 1639.
139. Ibíd, fol. 4. Se refería a los jesuitas: 1, Jerónimo Ruiz de Portillo (m. 1592), 2. Diego Álvarez de Paz (m. 1620) 3. Estevan Páez (m. 1613) 3. Estevan de Avila (m. 1601) 4. Pedro de Añasco (m. 1605) 5. Juan Sebastián (m. 1622) 6. Diego Martínez (1626) y 67. Juan Perez de Menacho (1626).
140. Se refería al voto *circa missione*s. Los jesuitas juramentaban ir a cualquier lugar donde el Pontífice Romano los destinara.
141. Ibíd., f. 14 y f. 19.
142. "Hazed cuenta, soys llamados a la Compañía de Jesús". Ahora se les entregaba un templo que era "santo, terrible y hermoso". Aunque Dios "habitaba en todas partes" desde este Templo "despacharía " como en "lugar señalado". Bastaba con "tender los ojos por [las] naves vistosas" de la nueva Iglesia para entender que el edificio tenía más "de espíritu que de materia". Al acabar su sermón, las imágenes en las paredes continuarían "hablando" o predicando y esperaba que Dios las preservara de los continuos temblores de Lima. Ibíd, f. 16.
143. Ibíd, f. 10.
144. ibíd. f. 12.
145. Ibíd, f. 7.
146. Ibíd, f. 9v.
147. Véase Juan Bautista Villalpando, El tratado de la Arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel. Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, España 1990. pp. 101-109.
148. Véase, Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Juan Caramuel y la probable arquitectura. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2014, p. 172.
149. Rodrigo Cacho Casal, "Carta que un amigo escribe a otro: relación poética inédita de la dedicación de la Iglesia Jesuita de San Pablo

(Lima, 1638) en Nueva Revista de Filología Hispánica, LXIV, nº 1, pp. 27-89.

150. Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Tomo I, op. cit., p. 444.
151. Véase, "Letras Annuas de esta provincia del Perú de la Compañía de Jesús por los años de 1681, 82, 83, 84. Remítelas A V.M. R. P. General Carlos de Noyelle el P. Provincial Martín de Jaúregui en 3 de mayo de 1685". En: Revista de Archivos y Bibliotecas Nacionales. Año III, vol. V., 30 de septiembre de 1900, p. 109.
152. Archivo General de la Nación, Fondos Asuntos Eclesiásticos, Tribunal Eclesiástico, Leg. 68, exp. 134. El documento me fue proporcionado gentilmente por Li Reiner Cardenas Noa. Véase también, José Luis Gonzalez Navarro, op. cit., pp. 82-84.
153. Para los Padres de la Iglesia, los metales preciosos simbolizaban los tesoros celestiales de la Ciudad de Dios. Las gemas que cubrían las paredes de la Jerusalén Celestial eran las virtudes de los santos, el oro las jerarquías angélicas y la plata representaba a los profetas. Véase, Dominic Janes, God and Gold in Late Antiquity. Cambridge University Press, 1998, Great Britain, p. 77-81.
154. Luisa Elena Alcalá, Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica. Ediciones El Viso. Madrid, 2002, pp. 46-47.
155. "De plata acendrada son, el Retablo que se goza en la testera, el tabernáculo de en medio, que es Trono de la Reyna de los Angeles, el Sagrario en que se deposita el Señor, y el altar en que se celebra el sacrificio de la missa. De plata son frontales, lámpara, faroles, blandones, jarras, cornucopias, cartelas, y demás alhajas, que sirven al uso y ministerio del altar. De plata son los marcos, y sobrepuestos, que orlan los lienzos de pintura, en que esta la Vida de nuestra Señora; en contorno de la Capilla, vistiendo lo restante de sus sagradas paredes preciosas colgaturas de riquísima tela. Aun el cielo es de plata, pues cerca de trescientas estrellas, que la tachonan con riqueza, y hermosura, brillando con el mas bien bruñido esplendor de la plata. Tanta es la grandeza con que se sirve, y festeja a María Santísima en este Colegio, concurriendo con las preseas, y dones de mucho valor [...]"; véase, José de Buendía, *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico Padre Francisco del Castillo, de la Compañía de Jesús, natural de Lima, Ciudad de los Reyes en la Provincia del Perú*. Madrid, 1693, Impresor Antonio Román, 1693, p. 45. En 1662 una milagrosa pintura de la Virgen de Loreto será colocada en la capilla en San Pablo dedicada a san Francisco de Borja, de donde se tomarán "innumerables" copias para su culto en todo el reino, incluido el colegio jesuita del Callao; Barrasa, op. cit., p. 270.
156. Emilio Harth Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Op. cit., p. 84.
157. Rafael Ramos Sosa, "Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710". En: El Triunfo del Barroco en la Escultura Andaluza e Hispanoamericana. Coordinación Lázaro Gila Medina, Francisco Javier Herrera García. Editorial Universidad de Granada 2018, pp. 397-422.
158. Citado por Teresa Gisbert y José de Mesa, Arquitectura Andina 1630-1830. Historia y Análisis. Colección Arzans y Vela. Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1985, p. 6.
159. Véase, Fray Juan Andrés Ricci, La Pintura Sabia. Edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda. Antonio Pareja Editor, 2002, España.
160. Alonso Ramos Gavilán, Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana. Edición Ignacio Prado Pastor, Lima 1988, pp. 122-123.
161. Véase, Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Juan Caramuel y la Probable Arquitectura. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2014, pp. 291-304.
162. Santiago Sebastián, Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia. Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, 2006, pp. 208-253.
163. Anua de 1685-1688, ARSI, Perú 17, f. 56r.
164. Concierto (1695, 29 de Julio). En Álvarez de Ron, Marcelo (1695-1697). AGN. Protocolos Notariales del siglo XVII, p. 104; fols 225r-227r.
165. Lorenzo Ortiz, El Príncipe del Mar, San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol del Oriente, Patrón de las Navegaciones [...]. Bruselas, 1688.
166. Santiago Guardia del Taller de San Pedro identificó esta fuente impresa como antecedente al retablo en discusión.
167. Ana María Quiñones, El simbolismo vegetal en el arte medieval. Encuentro Ediciones 1955n, Madrid.
168. Barrasa, op. cit., pp. 7-8.
169. Lima precolombina y virreinal. Artes graficas, Lima 1938, p. 258.
170. Antonio de León Pinelo, El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario Apologético, Historia Natural y Peregrina de las Indias Occidentales Islas de Tierra Firme del Mar Occeano. Tomo I. Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas, Lima 1943. pp. 332-333.
171. Teresa Gisbert, El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de La Paz, la Paz, 1999, p. 162-165.
172. Antonio de la Calancha, Crónica Moralizada. Transcripción, Estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor, vol I, Lima 1974, p. 135. La visión del Nuevo Mundo como Paraíso Terrenal se inaugura con Cristóbal Colón y si bien posteriormente algunos autores tildan la tesis peruanista de temeraria, la exaltación de las frutas, flores y árboles del Nuevo Mundo sirven para revertir la mirada peyorativa contra el criollo americano basada en un determinismo climático. Calancha, citando a Acosta, asevera que en Lima se vive una "perpetua primavera", que sus parras e higueras dan fruto todo el año y que los niños criollos alcanzan mayor agudeza de ingenio y uso de razón a los doce años; habilidades que en otros reinos recién se desarrollan a los cuarenta; Calancha, op. cit., p. 155.
173. Rubén Vargas Ugarte, La Iglesia de San Pedro de Lima. Tipografía Peruana S.A., Lima 1956, p. 26.
174. Peruana Litterae Annuae. Tomus IX, 1651-1704, 18b.
175. Las siguientes fuentes primarias donde se confirma esta información me ha sido gentilmente proporcionado por Li Cárdenas Noa: Gasto y Recibo de la Sacristía del Colegio de San Pablo desde 1737. Fondo de la Compañía de Jesús. Leg. 101, exp. 3. Archivo General de la Nación. Ver también: Visita al libro de recibo y gasto de la botica del Colegio de san Pablo (1752-54). Fondo de la Compañía de Jesús. Legajo III, exp. 42, Archivo General de la Nación, Lima.
176. Quizás el retablo más parecido en su diseño italianizante sea el que en 1762, elaboró el jesuita holandés Jorge Lanz para la Virgen de Loreto en el noviciado de San Antonio Abad, hoy la iglesia de San Carlos. Sus cuatro columnas con vertiginosos movimientos de espiral ascendente alternan con figuras de atlantes y cariátides sostenidos por capiteles jónicos. En la portada de su sagrario –que es giratoria– tiene espigas de trigo y racimos de uvas entrelazadas.
177. Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, op. cit., pp. 418-419.
178. Juan Eusebio Nieremberg, Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en el que se propone su vida, y la de su Discípulo el apóstol de las Indias S. Francisco Xavier. Impreso por María de Quiñones, Madrid 1645. p. 4.
179. Ibíd.
180. Escribía Rafael de Bonafé: "Y si es verdad, que el Ángel vestido de blanco [...] que vio Ezequiel (9:10) fue [...] San Rafael [conocido como Medicina de Dios], sin duda que veremos representado en él, el espíritu de Ignacio, y de su Compañía. Porque solo a este Ángel, viniendo en compañía de otros seis, les fue mandado, que entrasse por medio de las ruedas del carro de la Divina Gloria, y llenase la mano de brasas de fuego, que ardía entre los Cherubines, y los arrojasse sobre la Ciudad de Jerusalem, no para castigarla, como dize Geronimo, sino para purgarla [...]. Para significar, que después de inficionado el mundo, y corrompido con tantas herejías [...] avia de venir un Ángel de fuego Ignacio, el qual se avia de entrar por las ruedas del carro de la Divina gloria, tomándola por blasón de todas sus acciones, y ministerios [...] y della avia de sacar brasas de fuego, para purgar el mundo de las herejías que en él se avian introducido, y encender los corazones de los fieles en el amor, y caridad de Dios, que es el fuego que Cristo embio a la tierra: *Ignem veni mittere in terram*"; véase. Rafael de Bonafé, Título de Excelencia, y Oficio de Piedad del Arcángel San Rafael; uno de los Siete Asistentes de Dios, Presidente de Salud, y Protector de la Casa y Familia de Tobías. Madrid 1659, p. 367-368.
181. Citado por Andrés Serrano, Los siete príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo. Segunda impresión por Francisco Foppens, Brusselas 1707. pp. 121-122. Véase también Antonio Ruiz de Montoya, Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape. Imprenta del Corazón de Jesús, Bilbao 1892. p. 138.
182. Ver P. José Ma. Pou, O.F.M., "Felipe III y los santuarios franciscanos en Italia: San Pedro in Montorio en Roma". En *Archivo Iberoamericano*. 1916, Año III, Enero-Febrero. Número XIII, pp. 214-241.
183. El *Apocalypsis Nova* articula una teología platónica o bizantina del icono según la cual al Final de los Tiempos, María estaba presente en sus efigies materiales en el mismo grado que Jesucristo estaba en las sacramentales de la Eucaristía. Esta polémica teología del icono –contraria al uso puramente didáctico que Trento le reconoce a la imagen religiosa– será empleada en Perú y Nueva España como sustento para explicar la naturaleza sobrenatural de la Virgen de Guadalupe en Tepeyac y la Virgen de Copacabana en el Collao. Algunos manuales de pintura hispana como *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715) de Antonio Palomino de Castro y Velasco aluden directamente al *Apocalypsis Nova*. Decía Castro y Velasco, "Pero, que hay que maravillar si esta soberana Reina ofreció a los apóstoles, en los últimos desconsuelos de su ausencia, estaría presente corporalmente en sus imágenes hasta el fin del mundo?". En: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. M. Aguilar Editor, Madrid, 1947, p. 272. Véase, Serrano 1707, op. cit., p. 11.
184. Véase, Jack Freiberg, Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown. Cambridge University Press 2014, p. 144.
185. Véase, Henry Mechoulan, *El honor de Dios. Indios, judios y moriscos en el Siglo de Oro. Editorial Argos Vergara, S.A., Barcelona 1981.*
186. Carvajal intentó sacar provecho personal de este profetismo reformista y pese a ser sancionado, de su lectura apresurada y personal del *Apocalypsis Nova* nació el cismático *Conciabulo de Pisa* (1511-1512) encabezado por el propio Carvajal. Se realizó con la venia del emperador Maximiliano I y el rey Luis XII de Francia. Fernando el Católico de España y Enrique VIII de Inglaterra se abstuvieron de apoyar un proyecto de reforma radical que desautorizaba al pontífice reinante Julio II. De hecho, este último rápidamente declaró ilegal la asamblea de Pisa y excomulgó a todos sus promotores y participantes. Fue recién en 1513 que Carvajal abjuró de sus errores y el sucesor de Julio II, el pontífice Leo X, lo restituyó a su dignidad cardenalicia.
187. Véase, James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*. Catalogue. A. Zwemmer, LTD, London, 1961, pp. 132-137.
188. Ibíd.
189. Gerónimo Mascareñas, Amadeo de Portugal, en el siglo Juan de Meneses de Silva, Religioso de la Orden de S. Francisco de la Observancia; y fundador de la Ilustríssima Congregación de los Amadeos en Italia. Impreso por Diego Diaz de la Carrera, Madrid 1653. pp. 52-53.
190. Marjorie Reeves, Prophetic Rome in the High Renaissance Period. Clarendon Press, Oxford 1992. p. 29.
191. Mujica Pinilla, op. cit. 1996, p. 55-56.
192. Mujica Pinilla, op. cit. 1996, p. 39.
193. Vease, Steven N. Orso, Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV. University of Missoury Press, Columbia, 1989, p. 144.
194. Sobre ellos escriben Nicolas Serarius (1555-1609), Cornelio A. Lapide (1567-1637), Juan de Pineda (m. 1637), Estevan Menochio (m. 1655), Antonio de Escobar y Mendoza (m. 1669), Eusebio Nieremberg (m. 1658), Rafael de Bonafe (m. 1668) y Andrés Serrano (m. 1711), entre tantos otros.
195. Freiberg 2014, p. 162.
196. Véase Howard Hibbard, "Et picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesú" en Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by Rudolf Wittkower & Irma B. Jaffe. Fordham University Press, Nueva York, 1972, p. 38.
197. John W. O'Malley, Los Primeros Jesuitas. Ediciones Mensajero, Editorial Sal Terrae, 1993, España, p. 80.
198. Manuel Ruiz Jurado, "Un caso de profetismo reformista en la Compañía de Jesús. Ghan-

dia (1547-1549)", en Archivum Historicum Societatis Iesu XLIII (1974), pp. 217-266.

199. Alain Milhou, "El manuscrito jesuita mesiánico de Andrés de Oviedo dirigido a Francisco de Borja". Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Année 2001, 76-77, pp. 345-354.
200. Teresa Ruiz Alcón, "Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación". En; *Reales Sitios* nº 40. Madrid, 1974, p. 49.
201. "Aquí le mostraron un campo muy dilatado, poblado de muchos [indios] gentiles [paganos], y algunos hombres que con las armas en las manos corrían tras ellos, y dándoles alcance les daban de palos, les maltrataban y herían y cautivando a muchos dellos los ponían en grandes trabajos; vio juntamente unos varones más resplandecientes que el sol, que aunque con vestiduras más blancas que la nieve conoció ser religiosos de la Compañía de Jesús, no por el color del hábito, sino por cierta inteligencia que ilustró su entendimiento. Aquellos varones procuraban con todo conato arredrar a los que parecían demonios en traje de hombres, y todo hacia una viva representación del Juicio Final, como comúnmente lo pintan; a los ángeles defendiendo las almas para conducirlas al cielo, y al demonio ofendiéndolas para llevarlas al infierno; vio que los de la Compañía hacían oficio de ángeles, y con esta vista se encendió su ardiente deseo de verse compañero de oficio tan honroso [...]"; véase, *Un místico del siglo XVII*. Op. cit., p. 107-107.
202. Conquista del Paraguay libro. 1, cap. 17; libro 2, cap. 16 y 17.
203. P. Antonio Astraín, Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España. Tomo I, Madrid, 1912, pp. 146-147.
204. Melchor Cano afirmaba: "Iñigo (así llamaba siempre á San Ignacio) se escapó de España huyendo de la Inquisición, que le quería prender por alumbrado. Fuese á Roma, y no habiendo allí quien le acusase, fué dado por libre. El tal Íñigo es un hombre vano y presumido, que, hablando con el autor, adujo las revelaciones que recibía de Dios, sin necesidad ninguna de manifestarlas. [...]. Lo que se aduce en favor de la Compañía, á saber, que sus individuos son buenos y hacen bien en las almas, no se atreve á negarlo nuestro censor; pero á toda esta bondad le saca el defecto de ser muy prematura. El ser ellos buenos agora, y al cabo de cuarenta días de Ejercicios ó al cabo de cuatro meses de Compañía ser santos y hacer luego santos aquellos con quien tratan, no hace por ellos, antes esos son los frutos de los que dice Cristo que los conocería; porque esa fruta es sin sazón y muy temprana: son los cornezuelos de las ciruelas, ünde suspicandum est, no sea artificio del diablo"; Véase, Astrain, 1912, ibíd, p. 325.
205. Terence O'Reilly, "Melchor Cano and the Spirituality of St. Ignatius Loyola: the Censura y Parecer contra el Instituto de Los Padres Jesuitas" en Journal of Jesuit Studies 4, 2017, pp. 365-394.
206. Cándido de Dalmases, "San Francisco Borja y la Inquisición española, 1559-1561". En: Archivum Historicum Societatis Iesu, 41 (1972), 48-135.
207. Obras Completas de San Ignacio de Loyola. Tomo I. Op. cit., p. 185.
208. Véase, Michela Catto, La Compañía dividida. La oposición dentro de la orden jesuita entre los siglos XVI y XVII. Universidad Iberoamericana 2019, p. 14.
209. Stefania Pastores, "Mozas Criollas and New Government: Francis Borgia, Prophetism, and the Spiritual Exercises in Spain and Peru" en Visions, Prophecies and Divinations. Early Modern Messianism and Millenarianism in Iberian America, Spain and Portugal. Edited by Luis Filipe Silvèrio Lima and Ana Paula Torres Megiani, Koninklijke Brill NV, 2016, p. 67. El caso mas famoso fue el del rector de la Universidad de San Marcos, el dominico fray Francisco de la Cruz, quien, con el apoyo de los jesuitas, recibía revelaciones divinas en forma de "retablos" pintados por San Miguel arcángel en su propia mente. Su proyecto político-religioso involucraba la migración de la Iglesia de Roma a Lima, su propio papado como Pastor angélico, la destrucción de Roma y la migración de la silla apostólica a Lima y la liberación del Perú de España por lo que él sería arrojado a la hoguera. Véase, Alvaro Huerga, Historia de los Alumbrados (1570-1630). Tomo III. Los Alumbrados de Hispanoamérica (1570-1605). Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.
210. Aurelio Espinosa Polit, Santa Mariana de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad. Quito: Offset Ecuador, 1975, p. 81.
211. Hansen 1929, p. 126.
212. Ibíd, pp. 156-157.
213. El jesuita Diego Martínez fue quien le proporcionó una lista de 150 nombres divinos de Dios sacados de las Sagradas Escrituras para emplearlos en ejercicios mnemotécnicos y manuales . Cuando levantaba el brazo para bordar y dar una puntada, pensaba en un nombre divino, y entraba en un estado interior de contemplación. Martínez fue el autor del "Ejercicio Angélico" practicado por la beata limeña. Consistía en vestir "imaginariamente" a las esculturas de santos en los Retablos de la Iglesia. Un collar para la Virgen correspondía a 33 Padre Nuestros, 33 Ave Marías y 33 Glorias; una túnica interior equivalía a 600 Ave Marías y Salves, 15 días de ayuno, etc. Rosa era particularmente devota a la Virgen de los Remedios en el altar mayor de Pablo y a la Virgen de Loreto a quien "vestía".
    En agradecimiento , santa Rosa le donó al padre Martinez, la mitad de todos los actos de amor a Dios y la mitad de todas las gracias que por sus oraciones y mortificaciones habría acumulado en el Cielo. Con ello, antes de su transito final, su confesor se beneficiaria con estos tesoros acumulados.
214. Véase Ramón Mujica Pinilla, Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América. Ifea, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de Reserva del Perú. Lima 2001. pp. 171-178.
215. Leonardo Hansen, Vida admirable de Sta Rosa de Lima Patrona del Nuevo Mundo. Segunda edición, editorial «El Santísimo Rosario», Vergara-España., p. 163.
216. Fernando Iwasaki Cauti, "Luisa Melgarejo de Soto, Ángel de luz o de tinieblas" en América Sin Nombre, nº 15 (2010), pp. 59-68.
217. En el informe inquisitorial se menciona que: "Recogiendose cinqta [cincuenta] y nuebe quadernos, luego que los recivimos, vimos, qe [que] unos trayan [traían] letra nueba en todo, otros en parte, algunas adiçiones, tambien de letra nueba, y diferente, algunas partes borradas y enmendadas otras, y ojas cortadas, y por haverse hallado todos los dichos quadernos o casi, en poder de los Pes [padres] Contreras y Torres de la Compañía [...] hanos pareçido casso terrible, qe tratandose y conviniendo al servi.o [servicio] de Dios y bien de la Religion xpiana [cristiana], saver y entender si es espiritu de la dicha doña Luisa sus extasis y arrobos son de angel de luz o tinieblas, y haviendose de conoçer esto mejor por sus scritos [escritos], los P.es [padres] de la Compañia sin que les pertenezca este juiçio, ayan quitado añadido y borrado, y las palabras que t[i]enen calidad rigurosa, y algunas manifiesta heregia, con sus enmiendas y adiçiones, la hagan dotrina catholica o de menos calidad, sin considerar que enmendando quitando o añadiendo en parte sustançial, ya no sera rebelaçion de doña Luisa, sino curiosidad de Torres o Contreras, por no deçir falsedad de todos"; véase, «Traslado del proçesso de testificaçiones que se han Rdo [reunido] en el Sto [Santo] Offo [Oficio] de la Inq.on [Inquisición] del Piru que reside en la çiudad de los Reyes contra Doña Luisa de Melgarejo muger del Dor [Doctor] Jun [Juan] de Soto abogado de la RI [Real] Audi.a [Audiencia] desta dicha çiudad = sobre y en raçon de los arrobos extasis y rebelaçiones y otros favores que ha tenido y tiene de N. Sr». Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN) de Madrid. Inquisición. Leg. 1647-1. nº 5.
218. Ibíd, fols. 12r-14r.
219. Vargas Ugarte 1960, op. cit., p. 115.
220. Vargas Ugarte 1963, op. cit., p. 20.
221. Véase Juan Dejo Bendezú, op. cit., p. 210.
222. Véase, Balthasar de Moncada, Arte de la Santidad Explicado, o Declaracion de la Harmonia, Methodo, y Artificio, que contiene el Libro Original de los Exercicios que Escribio en Manresa San Ignacio de Loyola, Sevilla 1754.
223. Baltasar de Moncada, Descripción de la Casa Fabricada en Lima, Corte del Perú, para que las Señoras Ilustres de ella, y las demás mujeres devotas, y las que desean servir a Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstracción, y dirección necesaria los Egercicios De S. Ignacio de Loyola. Villagarcia, 1762, pp. 17-21.
224. Moncada hace una lectura pormenorizada del cuadro conservado en San Pedro: "El árbol de la vida tiene sus raíces, en que están escritos los primeros principios, por donde comienzan las virtudes. Su tronco en que están señaladas las virtudes como ban creciendo, y subiendo hasta la perfección. Sus ramas, en que entre las primeras, y mas bajas se ven pintadas espinas, cilicios, disciplinas, y varios instrumentos de penitencia, que son los primeros pasos de la santidad. En las ramas superiores se ven pendientes citaras, violines, y varios instrumentos músicos, que significan los júbilos, contentos a que se sube después de la penitencia, y mortificación. En el estremo de cada rama esta un fruto de los que se consiguen con la virtud, y santidad; y en la copa, o cumbre del árbol unas llamas, que figuran el amor de dios a que se llega por la santidad; y superior a estas, esta expresada una Imagen de la Santísima Trinidad".
225. Véase, Luce López Baralt, "Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús" en Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 30, nº 1, 1981, pp. 76-78. La autora también alude a aquel árbol milagroso mencionado en el Apocalipsis que daba frutos los doce meses del año por estar alimentado de aguas vivas salidas del Trono Divino en la Jerusalén Celestial (Apoc. 22.2).
226. Tomás Carreras y Artau y Joaquín Carreras y Artau, Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV. Tomo I, Madrid 1939, pp. 391-422. También, Frances Yates, Lull & Bruno. Collected Essays, volume I, Routledege & Kegan Paul, London 1982, pp. 43-77.
227. Relación de las fiestas que celebró el colegio de esa ciudad [...]. Op. cit., fol. 19.
228. P. Juan Joseph de Salazar, Vida del U.P. Alonso Messia de la Compañía de Jesús, fervoroso Missionero, y Director de Almas en la Ciudad de Lima. Lima, Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo, 1733, fol. 22v.
229. Salazar 1733, op. cit., fol. 271.
230. Rubén Vargas Ugarte S.J., Un místico del siglo XVII, op. cit., pp. 55-61.
231. Fermín Labarga, La Santa Escuela de Cristo. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2013, pp. 347-348. Entre las nuevas devociones estaba la "salutación a las cinco llagas del Señor en cinco altares"; un culto de origen medieval asociado con procesiones penitenciales de disciplinantes; Fermín Labarga García, "La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz" en Zainak, 18, 1999, pp. 381-392.
232. Salazar 1733, op. cit., fol. 31r.
233. Salazar 1733, fol., 31.
234. Ibíd., fol. 40v. En el retablo del Cristo de la Contrición también se veneraba a santa Rosa de Lima quien junto con la Candelaria eran "Patronas y paisanas" protectoras "para nuestro especial amparo", fol. 40.
235. Sobre el Cristo de Pachacamilla y su nexo con los *Ejercicios Espirituales* de los jesuitas, véase Ramón Mujica Pinilla, "El Cristo imborrable y las Nazarenas: arte sagrado y espiritualidad femenina en la Lima virreinal". En: El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2016, pp. 8-17.
236. Ramón Mujica Pinilla, "El culto al crucificado en la cultura y la escultura del virreinato peruano". En: Los Cristos de Lima. Esculturas de madera y marfil, S. XVI-XVIII. Lima, Banco de Crédito del Perú, Catedral Metropolitana de Lima, 1991, p. 54.
237. Anotations and Meditations on the Gospels. Volume II. The Passion Narratives. Jerome Nadal, S.J. Translated and Edited by, Frederick A. Homann, S.J. St. Joseph's University Press, Philadelphia 2007, p. 5-6.
238. Véase, Rogelio García Mateo, S.J., El Misterio de la Vida de Cristo en los Ejercicios ignacianos y en la Vita Christi Cartujano. Antología de textos. Biblioteca de Autores Cristianos Madrid 2002.
239. Marcel Bataillon, Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966, pp. 44-45.
240. Pierre-Antoine Fabre, Ignacio de Loyola. El Lugar de la Imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas en la segunda mitad del siglo XVI. Universidad Iberoamericana. México, 2013.
241. Anotations and Meditations on the Gospels. The Infancy Narratives. Jerome Nadal, S.J.

Volume I. Translated and Edited by, S.J., Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2003, p. 11.

242. Fernando R. De la Flor. Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996, p. 115

243. En algunas "visiones intelectuales", el padre Francisco del Castillo no "veía" al Cristo crucificado "con los ojos del cuerpo o alma [pero] se siente su presencia muy vivamente, que parece que casi los ojos del cuerpo o alma la ven, y que no faltan mas, sino que se corra un velo, o una cortina y entretela muy sutil, y [...] delicada, para que Christo Señor nuestro crucificado diga: Aquí estoy, sintiendo los divinos celestiales efectos, que sin ver su Magestad con los ojos materiales del cuerpo, sino con este modo de visión intelectual [...] se llega estrechamente a abraçar y unir con un reciproco amor con su Magestad, uniendo ojos con ojos, boca con boca, y manos con manos, etc., [...]. De aquí nace un gran aborrecimiento al pecado, un gran dolor de aver ofendido a Christo nuestro Señor, viéndole muerto por el pecado; una gran confusión y humildad, viéndolo tan humillado en la Cruz; un grande amor a la santa pobreza, viéndole tan pobre desnudo; un grande afecto a la pureza y la penitencia, viéndole todo llagado; un deseo de ser obediente a ciegas, viéndole hasta la muerte de Cruz obediente [...] mas que si se hubiese leído muchos libros de esta materia." Rubén Vargas Ugarte S.J., Un místico del siglo XVII. Op. cit., pp. 120-121.

LA PINTURA Y LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

Luis Eduardo Wuffarden

1. Durante la preparación de este ensayo hemos recibido la generosa colaboración de numerosas personas. Nuestro agradecimiento, en primer lugar, al R.P. Enrique Rodríguez S.J., párroco y superior de la comunidad de San Pedro, a Nancy Junchaya, jefa del taller de restauración de San Pedro, así como a su equipo de trabajo, por facilitarnos el acceso a las colecciones artísticas y a la valiosa documentación técnica generada por las labores de conservación y restauración efectuadas en los últimos años. Asimismo, a todos los colegas y amigos que, de una u otra forma, nos han brindado informaciones, comentarios y consejos de gran utilidad, en particular a: Irma Barriga, Jaime Cuadriello, José Luis Gonzales Navarro, Pedro Guibovich, R.P. Juan Dejo S.J., Ricardo Kusunoki, Fernando Loffredo, Iván Martínez, Ramón Mujica Pinilla, Javier Portús, R.P. Jesús Tupac, Andrés Úbeda de los Cobos.
2. En 1949, al comentar sus retablos y sus capillas laterales, Harold E. Wethey concluía que San Pedro era un "virtual museum" (Wethey 1949: 223). Por su parte Rubén Vargas Ugarte, historiador de la orden, calificaba el acervo pictórico guardado en este templo como capaz de constituir un museo (Vargas Ugarte 1963: 47).
3. Rubén Vargas Ugarte afirmaba que la única obra subsistente de aquel periodo inicial sería la escultura sedente de la *Virgen de los Remedios*, actualmente en una de las capillas situadas en la cabecera del templo (Vargas Ugarte 1963: 15). Sin embargo, Rafael Ramos Sosa concluye que, tal como se ve hoy, esta imagen dataría de un momento avanzado del siglo XVII. Véase su ensayo sobre el patrimonio escultórico de San Pedro incluido en este volumen.
4. Cit. por Mesa y Gisbert 2005: 54. Sobre la biografía de Bitti y su actividad en Sudamérica pueden consultarse Soria 1956: 45-82; Vargas Ugarte 1963: passim.; Vargas Ugarte 1968: 84-87; Stastny 1969 Mesa y Gisbert 1974; Stastny 1981; Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 56-68; Estabridis 1989: 113-128; Estenssoro 2003: 215 y 287-288; Mesa y Gisbert 2005: 47-84; Wuffarden 2016: 21-25.
5. En la década pasada, gracias a los estudios del historiador norteamericano Carl Brandon Strehlke, se ha empezado a revelar la desconocida etapa formativa de Bitti en Camerino, su pueblo natal. Véase la nota biográfica del hermano jesuita por Strehlke en Rishel y Stratton-Pruitt 2007: 416 y 528. Acerca de la personalidad pictórica de Simone de Magistris y su influencia en la región de las Marcas, remitimos las monografías de Amato 1996, Chiappini Di Sorio 2001 y Sgarbi 2007. Magistris ejercía simultáneamente el oficio de escultor y pudo además proporcionar a Bitti un primer entrenamiento en este campo.
6. Uno de los más autorizados teóricos de la Contrarreforma en materia del "decoro" exigido a las imágenes religiosas fue precisamente un paisano de Bitti, Giovanni Andrea Gilio quien dio a la imprenta sus *Diálogos*... en Camerino, diez años antes de la partida del hermano pintor hacia América. Véase Gilio 1564.
7. Cit. por Soria 1956: 46.
8. Anónimo jesuita [1600] 1944: 16 y 245.
9. Barasch 1999: 82.
10. Por ejemplo, Soria 1956: 48; y Estabridis 1989: 119.
11. Véase Wuffarden 2002: 104.
12. Rodríguez 2005: passim.
13. Egaña 1961, tomo III: 48-49.
14. Testimonio de ello es la antigua fotografía del mencionado retablo –actualmente dedicado a san Estanislao de Kostka– que ilustra el libro de Vargas Ugarte 1963: lám. 8 b.
15. Sobre la historia de cofradía de seglares de Nuestra Señora de la O, pueden consultarse los documentados estudios de Vargas Ugarte 1933 y Gonzales Navarro 2018.
16. Carta anua de la Compañía de Jesús. Año de 1600. Cit. por Mesa y Gisbert 2005: 78.
17. Schenone 2008: 172-176.
18. Gonzales Navarro 2018: 37-38. El autor se basa en las cuentas de la congregación, que acreditan el trabajo de Salas. Rafael Ramos Sosa propone, en cambio, que la obra respondería a un modelo italiano y presume una eventual procedencia napolitana. Véase su ensayo sobre la escultura en San Pedro incluido en el presente volumen.
19. Vargas Ugarte 1963: 45. La obra con la inscripción autógrafa de Pozo figura reproducida en el citado libro, lám. 88. A esa intervención hace referencia Francisco Stastny en su estudio monográfico sobre Mateo Pérez de Alesio (Stastny 1969: 34, nota 97).
20. Carta anua de 1601. Cit. por Mesa y Gisbert 2005: 75.
21. Anónimo jesuita [1600] 1944: 246.
22. Carta anua de 1609. Cit. por Mesa y Gisbert 2005: 76.
23. Nuestro agradecimiento a Nancy Junchaya, jefa del taller de restauración de San Pedro, por habernos proporcionado imágenes en detalle de esta inscripción.
24. Estas fueron dadas a conocer en Schenone 1950 y Schenone 1952. Véase también Mesa y Gisbert 1977: 36 y 41; y Stastny 1984. Este último autor sitúa a Mermejo, junto con Leonardo Jaramillo, entre los introductores del caravaggismo o naturalismo en la pintura virreinal peruana.
25. Ortiz de Olivares procedía de Chachapoyas y se trasladó a Lima para trabajar como ayudante del pintor español Leonardo Jaramillo. Es probable que muchos de los pequeños lienzos a modo de medallones, que decoran las paredes del templo jesuita, sean producto de aquel cuestionado contrato con el obrador del clérigo Calderón, aunque de momento resulta imposible identificarlos con precisión. Sobre la actividad de Jaramillo y su taller en el Perú puede consultarse Stastny 1984. Acerca de la relación laboral con el clérigo Calderón y la controversia de este con los pintores de Lima, véase Siracusano 2011.
26. Pérez Sánchez 1996: 75-174.
27. Francisco Stastny es uno de los pocos autores que han abordado la circulación de pintura castellana en Lima, sobre todo con relación a Vicente Carducho. Véase Stastny 2002 y Stastny 2005.
28. Angulo y Pérez Sánchez 1983: 313-328; Ruiz Alcón 1974. Sobre esta y otras series angélicas europeas, así como las originales innovaciones iconográficas que suscitaron en el virreinato peruano, véase Mujica Pinilla 1992, Mujica Pinilla 1996 y Mujica Pinilla y Kaufman Doig 1993. Mujica destaca la aparición tardía de un libro abarcador sobre el culto a los ángeles de Palermo por el jesuita Andrés Serrano. La obra aludida deja entrever la persistencia de esta devoción entre los miembros de la Compañía y su intención de vincularla con la dinastía borbónica, al dedicar la obra al joven Felipe V. Véase Serrano 1707 y Mujica Pinilla 1992: 41-54.
29. Héctor Schenone logró identificar correctamente a la santa representada en este lienzo. (Schenone 1992, tomo II: 667).
30. Sobre el culto de las reliquias en San Pedro, véase Vargas Ugarte 1963: 32-34.
31. Vargas Ugarte 1963: 49.
32. Pérez Sánchez 1996: 99-102.
33. Véase, por ejemplo, Stastny 1984: 35-37.
34. Después de las escuetas noticias biográficas recogidas por Rubén Vargas Ugarte en su diccionario de artífices (Vargas Ugarte 1968: 250-251), además el estudio pionero de los Mesa (Mesa y Gisbert 1978), poco se ha avanzado en el conocimiento de la obra de Diego de la Puente en Sudamerica. Véase también Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 132-133.
35. Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 113; America 1992.
36. Van Ginhoven 2016: 15, nº 25.
37. Archivo General de Indias, Sevilla. Sección Pasajeros. Legajo 10. Expediente 479. 10 de febrero de 1617.
38. Véase Valdivieso y Serrera 1985: 122-123 y 140-141.
39. De acuerdo con un documento de época, en noviembre de 1630 el escultor Pedro Muñoz de Alvarado había labrado sendas imágenes de *San Miguel arcángel* y *San Ignacio de Loyola*, las cuales se estaban policromando, seguramente para instalarse las primeras capillas del templo que se hallaban terminadas por entonces. Véase: Archivo General de la Nación, Lima. Compañía de Jesús, Colegios, legajo 25.
40. Maquívar 2006: 236-238. Ojeda 2017. Es comprensible que, al comentar este cuadro Martín S. Soria confunde haya confundido la figura del Espíritu Santo con la "Virgen niña". Soria 1956: 49.
41. Schenone 1992, tomo I: 407-420.
42. Cit. por Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 139.
43. Vargas Ugarte 1963: 36; Wuffarden 1996: 46.
44. Vargas Ugarte 1963: 55; Gonzales Navarro 2018: 92-94.
45. Vargas Ugarte 1963: 16, 22 y 35.
46. Schenone 1998: 117-119; Mujica Pinilla 2004.
47. Nadal 1593; Pacheco [1649] 1990: 608-612. Vease también Brown 1980: 69-73.
48. Las correspondencias entre las fuentes grabadas y las pinturas figuran consignadas con las signaturas 2446 a 2462 en PESSCA, "Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art", en la página web http//colonialart.org. En adelante será citada solo como PESSCA. Expresamos nuestro agradecimiento especial al profesor Almerindo Ojeda, creador y director de la página, por su gentil colaboración en todo momento.
49. Binet 1630 y Binet 1634.
50. Pacheco [1649] 1990: 575-577.
51. Wuffarden 2004: Sobre este tipo iconográfico característico de la pintura limeña del siglo XVII véase también la ficha de César Pacheco Vélez en Bernales 1989 (ed.): 376.
52. Pacheco [1649] 1990: 575.
53. Echave y Assu 1680: 70.
54. Lohmann Villena 1940: 5-30; Navarrete 1995: 95.
55. Sobre el obrador de Zurbarán y sus envíos a América, pueden consultarse Stastny 1988, Navarrete Prieto y Delenda 1990.
56. Acerca de la serie de los lienzos de las *Virtudes* y su vinculación con la pintura sevillana, véase Bernales et al. 1984: 52-55.
57. Archivo Nacional, Santiago de Chile. Jesuitas-Perú. Nº 405, ff. 71 v.-72; Colección particular, Lima. "Inventario de lo perteneciente a la Congregación de la O formado en 14 de abril de 1818 por D. Fernando Cuadrado a consecuencia de la muerte del Tesorero D. José Antonio Errrea", s.f., ítem 279. Agradecemos a Ramón Mujica Pinilla por hacernos llegar gentilmente una copia de este documento.
58. Doc. cit. en la nota anterior. Es interesante que en algún momento del siglo XIX se haya encargado a un pintor que "modificara" los escotes de las figuras alegóricas de las virtudes, sin duda por consideraciones de pudor. Debemos esta referencia verbal a la gentileza del profesor José Luis Gonzales Navarro.
59. Sobre este famoso jesuita converso, véanse García Goldáraz 1944, Freller 2016 y Soto 2017. Es interesante anotar que la comedia de Calderón *El gran príncipe de Fez* fue escenificada por los alumnos del Colegio Máximo de San Pablo en 1674, con motivo de la recepción al nuevo arzobispo de Lima Pedro de Almoguera. Véase al respecto el ensayo de Pedro Guibovich Pérez en este volumen.
60. Vargas Ugarte 1963: 41-42.
61. San Cristóbal 1996-1998: 191-195.
62. Rodríguez Gutiérrez de Cevallos 1974. Véase también el estudio de Nadal Cañellas 2007.
63. Nadal 1593. Hay numerosas ediciones en los años siguientes.

64. Pacheco [1649] 1990: passim.
65. Actualmente el tríptico original de Rubens se encuentra en la catedral de Amberes. Sobre la influencia de los modelos de Rubens en la pintura virreinal, véase Stastny 1965.
66. Wuffarden 2014: 314.
67. Osswald 2004: 227-238.
68. Cuadriello 2006: 208.
69. Sobre la *Vita thesibus* y la *Vita iconibus* de San Francisco Javier, véase Torres Olleta 2009.
70. Stastny 1969.
71. Vargas Ugarte 1956; Schenone 2008: 442-443.
72. Archivo Nacional de Chile, Santiago. Sección Jesuitas Perú, vol. nº 405, fol. 14 vta.
73. Vargas Ugarte 1963: 51.
74. Vargas Ugarte 1963: 46-47 y 55.
75. Schenone 2008: 378-379.
76. Kinkead 1989.
77. Valdivieso 1988: 186-193 y 261-262; Valdivieso 1991: 36-37; Pareja et al. 1993: 279-321; Pérez Sánchez 1996: Hernández Romero 2001.
78. Ribadeneyra 1610.
79. Fuentes Lázaro 2016. PESSCA Correspondencia 1006/1525B.
80. Pozzo 1700.
81. Bargellini et al. 1999: 41.
82. Vargas Ugarte 1963: 51.
83. Vargas Ugarte 1968: 433; Günther 1996: 17.
84. Archivo Nacional de Chile, Santiago. Sección Jesuitas-Perú, volumen n ° 405, folio 69 vta.
85. Kusunoki 2010: 51, 55-56.
86. Estas obras se realizaron dentro del convenio con la AECID de España. Tras el hallazgo, la identificación de las pinturas como obras de Lozano fue corroborada en 2007 por Fernando López y el autor de este ensayo. Seis años después, Ricardo Estabridis publicaba un artículo sobre los dos lienzos grandes, sin hacer referencia al resto. (Estabridis 2013). El programa iconográfico completo ha permanecido inédito hasta hoy.
87. Cepari 1751: 304. Acerca de la iconografía del santo en el arte colonial y de esta serie específica, véase Schenone 1992: 554-557. El autor consigna todos los cuadros de la serie como "anónimos limeños".
88. En 1730 era rector del Colegio de San Pablo el P. Fermín de Irisarri, criollo limeño, quien podría figurar entre los jesuitas retratados por Lozano en este lienzo. Como provinciales de la Compañía por entonces se registran los nombres de dos hermanos, también criollos, oriundos de Trujillo del Perú: Tomás Cavero de Toledo (1726-1730) y Álvaro Cavero de Toledo (1730-1733). Véase Vargas Ugarte 1963-1965, tomo III: 241-243.
89. Una de las versiones más antiguas es la firmada en el Cuzco por Martín de Loayza. Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 124.
90. Florencia 1694. La portada fue dibujada y grabada por Manuel Guerrero S.J. Agradecemos esta información a la generosidad de Jaime Cuadriello.
91. Mesa y Gisbert 1982 , tomo I: 129; II: figs. 132 y 133.
92. Valle 1671. PESSCA Correspondencia 335A.
93. Mesa y Gisbert 1982, tomo I: 210-213; PESSCA Correspondencias 986A/3134B; 3135A/3135B; 992A/3136/B; 991 A/3137B; 3138A/3138B; y 994A/3139B. Todo indica que esta escena del ciclo ya estaba pintada por un artista anónimo del siglo XVII. La versión de San Pedro es una copia dieciochesca de ese mismo lienzo, adaptada al novedoso estilo impuesto en la región cuzqueña por Zapata y su taller.
94. Por ejemplo, Soria 1956, Cossío del Pomar 1958, Mesa-Gisbert 1962 y Stastny 1966. Sobre el coleccionismo moderno y la revaloración estética de la pintura colonial cuzqueña en el siglo XX, véase Kusunoki 2015: 2-27.
95. Vargas Ugarte 1963: 48.
96. Para la discusión sobre la autoría de esta serie, véase Casa de la Cultura Ecuatoriana 1949, especialmente las contribuciones de Teresa de Vallarino (pp. [39]-52), y de Pío Jaramillo Alvarado (pp. [21]-36 y [55]-63). La más reciente publicación sobre la pintura quiteña colonial insiste en la falta de toda evidencia razonable para atribuir la serie de los profetas de la Compañía a Goríbar; véase Stratton-Pruitt (ed.) 2012: 8. Acerca de las fuentes grabadas, véase PESSCA, correspondencias 2921A/3921 B, 3922A/3922 B, 3923A/3923B, 3924A/3924B, 3925A/3925B, 3926A/3926B. Las estampas de Antón Wierix II fueron editadas en Amberes el año 1585 y se basan en composiciones originales de Ambrosiius Francken I (1544-1618).
97. Rodríguez Romero 2001.
98. Mesa y Gisbert 1982 PESSCA Correspondencia 371A/2075B.
99. PESSCA Correspondencia 891A/891B.
100. En 1886, el director de la Biblioteca Nacional, Ricardo Palma, pedía el traslado de esta obra para restaurarla e incorporarla al salón donde se exhibía la colección de la Pinacoteca Municipal. Posteriormente figura incluido en el catálogo de la Exposición Nacional de 1892 (n ° 108) y en 1898 se incluye en el Catálogo de los cuadros y objetos varios existentes en el salón del Palacio de la Exposición (p. 63). Al fundarse el Museo Nacional, en 1906, el lienzo de san Felipe Neri fue incorporado a sus fondos. Véase Gutiérrez de Quintanilla 1921, tomo I: 10.
101. Lavalle 1935: 193.
102. Este lienzo, originalmente elíptico, ha sido convertido a un formato rectangular para añadirle, alrededor del motivo central, las figuras de cuatro venerables, la mayor parte de los cuales no habían sido canonizados: Claudio de la Colombiere, José María Rubio, san Pedro Canisio y santa Margarita María Alacoque. Todos ellos se asocian con la devoción al Corazón de Jesús, impulsada con fuerza por los jesuitas en el Perú a principios del siglo XX.
103. PESSCA Correspondencia 1952A/2026B. Existía una versión bastante similar en la colección de Sofía Arboleda Vega, Cali (Colombia). Véase PESSCA, correspondencia 1952A/1952B.
104. Wuffarden 2006: 130-131.
105. Existían pinturas del mismo tema atribuidas a Pozo en la antigua colección Ortiz de Zevallos. Gutiérrez de Quintanilla 1921; Jeckel 1873: 34.

VER CON LA VISTA DE LA IMAGINACIÓN. LA ESCULTURA ENTRE EL ICONO Y LA BELLEZA

Rafael Ramos Sosa

1. Cit. en Sale 2003: 45.
2. Martínez-Burgos 1998: 39-40. Gómez Piñol 2004: 135-143.
3. Ramos Sosa 2016: 36.
4. Loyola 1998: puntos 122-125. Gómez Piñol 2004: 144.
5. En la crónica del Reino de Chile del padre Alonso de Ovalle se le cita como "insigne escultor y maestro de arquitectura del Perú...", cfr. Pereira Salas 1965: 31. Hay noticias en Lima tasando la carpintería de la cubierta de la iglesia de la Encarnación en 1646; y en 1644 informaba de obras en dependencias del cabildo catedral, cfr. San Cristóbal 2006: 204. Vargas Ugarte 1968: 249, lo sitúa como nacido en el Puerto de Santa María e ingresó en la Compañía de Lima en 1608.
6. Pacheco 1649: 497 y 725. Se apoyaba en las opiniones y teorías de Francisco de Rioja, las revelaciones de santa Brígida y el libro de Angelo Rocca (1609) *De particula ex pretioso et viuifico ligno sacratissimae crucis Saluatoris*.
7. Gómez-Moreno, 1930: 189-198; 1933: 81-84. Riddick.
8. Hernández Díaz 1987: 110-111. Gómez Piñol 2016: 76-85.
9. Mesa y Gisbert 1972: 93. Schenone 1982-83: 119. Bernales 1991: 6.
10. Pereda, Felipe, "La Verónica según Zurbarán: la pintura como figura y la imagen como vestigio", en María Tausiet (ed), *Alegorías, imagen y discurso en la España Moderna*, pp. 73-92, Madrid, 2014. El libro de Adarve es *Discursos de las verdaderas efigies y verdaderos retratos non manufacta*...
11. Archivo Romano Societatis Iesu (ARSI), Perú 17, f. 53r. Agradezco este dato a Li Cárdenas Noa.
12. Loyola 1998: nº 190-217, pp. 610-633.
13. Bernales Ballesteros 1972: 77-89; 1991: 80. Schenone 1982. Hernández Díaz 1983. Pareja López 2006.
14. Vargas Ugarte 1963: 43. Gonzáles Navarro 2018: 12-13.
15. Bernales Ballesteros 1972: 81-82.
16. Gómez Piñol 2003: 77-90.
17. Ramos Sosa 2010.
18. Mujica Pinilla 2007: 300.
19. Universidad Ruiz de Montoya, Colección Vargas Ugarte, *Memoria de los ornamentos*..., vol. 14, exp. 41. Agradezco a Li Cárdenas este documento.
20. Sobre la Congregación de la O véase Vargas Ugarte 1973 y Gonzáles Navarro 2018: 33, nota 17.
21. Carducho 1633: 407. Pacheco 1649: 594.
22. Alcalá 1998: 146-48 y 345-348; 2007: 155. Ramos Sosa 2015: 213.
23. Agradezco esta opinión a mis colegas italianos Gian Giotto Borrelli y Pierluigi Leone de Castris. Cfr. Maura Lucia Sorrone, ficha del catálogo a cargo de Casciaro y Cassiano 2007: 282-283. Liddo 2008: 141-147.
24. Alcalá 1998: 146-48; 2007: 147. Galán García 1995: 78 y 103.
25. Estabridis Cárdenas 2002: 145, lámina 44.
26. Gonzáles Navarro 2018: 52.
27. Ibíd: 60. González de Zarate 2007: 264-265.
28. Archivo de la Congregación de la O (Iglesia de san Pedro de Lima), Papeles Varios, razón de las erogaciones que se van haciendo 1798. Vargas Ugarte 1963; 54. Agradezco la colaboración del archivero José Luis Gonzáles Navarro.
29. Wuffarden 2002: 98 y 100.
30. Alcalá 2007.
31. Ramos Sosa 2015: 211-220.
32. AGN, Jesuitas S-S1-1, libro de cuentas del Noviciado de la Compañía, 1690-1708, f. 47. Agradezco este dato a Li Cárdenas Noa.
33. Bernales Ballesteros 1991: 76-77.
34. Nota de mi artículo Pierluigi Leone de Castris...
35. Stratton 1994, pp. 108-109.
36. Bernales Ballesteros 1974: 79-89. Gila Medina 2007: 41-67. García Jurado 2016: 92-95.
37. Ramos Sosa 2018: 402-403. Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Marcelo Antonio de Figueroa, nº 586, 16-4-164, ff. 457-459 v; y nº 588, 13-1-1642, ff. 84-86.
38. Vargas Ugarte 1963: 35 y 39, lám. 84. Capel 1969: 31. Martín González 1980: 219.
39. Suardo 1935: 38
40. AGN, Marcelo Antonio de Figueroa, nº 617, ff. 2719-2720 v.
41. Vargas Ugarte 1963: 35.
42. AGN, M. A. Figueroa, nº 617, f. 2719 v.
43. Sobre los trasiegos comerciales entre Córcega, Sevilla y el Perú, en los que podría inscribirse este artista, véase Vila Vilar 1991.
44. Universidad Ruiz de Montoya, Colección Vargas Ugarte, *Memoria de los ornamentos*..., vol. 14, exp. 41. Agradezco a Li Cárdenas este documento.
45. Leone de Castris 2009:182-186.
46. Estabridis Cárdenas 1995: 33.
47. Casciaro 2014: 76-77, figs. 3 y 6.
48. ARSI, Carta anua de 1648-1649, Perú 15, fol. 216. Agradezco a Li Cárdenas esta referencia.
49. En el Boletín Oficial de la provincia de Madrid del 15-11-1921, p. 4, se cita a un José Alsina Subirá, escultor de 52 años.
50. AGN, Compañía de Jesús, Colegios, legajo 25. Debo esta referencia a la generosidad de Luis Eduardo Wuffarden. Sobre Muñoz de Alvarado ver Chuquiray Garibay 2018.
51. Ramos Sosa 2013: 436.
52. Carta anua de 1648-1649, Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Perú 15, fol. 216. Agradezco este dato a Li Cárdenas Noa. Vargas Ugarte 1963, p. 38.
53. Fernández Gracia 2006. Torres Olleta 2009.
54. Company 2010.
55. Universidad Ruiz de Montoya, Colección Vargas Ugarte, *Memoria de los ornamentos*..., vol. 14, exp. 41. Agradezco a Li Cárdenas este documento.
56. Vargas Ugarte 1968: 496.
57. AGN, Jesuitas, Leg. 42ª-2, fol. 181 v. Agradezco esta referencia a Li Cárdenas Noa.
58. Samaniego Salazar 1972. Porras Godoy 2015.
59. Archivo Arzobispal de Lima, cofradías LIV: 13, ff. 12-18 y 19-23.
60. Ramos Sosa 2018: 413. De la misma época del retablo es el san Francisco Javier yacente que hay en la vitrina del banco.
61. Ramos Sosa 2018: 416-417. Mancilla Mantilla 2000.
62. Martín 2001:180.
63. Valverde 2011.

Página siguiente:

▶ Anónimo cusqueño. Virgen del Carmen. Circa 1770/1790. Óleo sobre lienzo.



Bibliografía

AA. VV.
1991 *Escultura en el Perú*. Lima.

ALCALÁ, Elena
1998 *The jesuits and the visual arts in New Spain, 1670-1767*. Tesis doctoral. New York University.
2002 *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid.
2007 "De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España". En, *Goya*, 318, pp. 141-158.

ACKERMAN, James S.
1961 *The Architecture of Michelangelo*. Catalogue. A. Zwemmer, LTD, London.

ALAPERRINE-BOUYER, Monique
2007 *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto Riva-Agüero.

ALONSO ASENJO, Julio
2012 *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*. Valencia: Universidad de Valencia.

ÁLVAREZ, Bartolomé
1998 *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II (1588).* Edición: Ma. Del Carmen Martín Rubio, Juan J.R. Villarías Robles, Fermín del Pino Díaz. Ediciones Polifemo, Madrid.

AMATO, Pietro
1996 Simone de Magistris: "picturam et sculpturam faciebat". Macerata: *Fondazione Cassa di Risparmio della Provicia de Macerata*.

AMERICA
1992 *America, Bride of the Sun*. Amberes: Museo Real de Bellas Artes.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y Alfonso, PÉREZ SÁNCHEZ
1983 *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.

ANÓNIMO
1770 *Ynventario y tasación de medicinas, muebles y utensilios de la Botica del Colegio de San Pablo de Lima*.

ANÓNIMO JESUITA
1944 *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú [1600]*. Madrid: Edición de F. Mateos S.J.

ANTONISSEN, Igor
2017 "Presencia flamenca en el arte del Perú virreinal". En: Fernando Rosas Moscoso y Jorge Ortiz Sotelo (eds.). *Neerlandeses en, América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, pp. 149-165.

ARZÁNS DE ORSÚA y Bartolomé, VELA
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Tomo I, Brown University Press, Providencia, Rhode Island.

ARZUBIALDE S.J., Santiago; J. CORELLA S.J. y J.M., GARCÍA LOMAS S.J.
1997 *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*. Bilbao-Santander: Mensajero-Sal Terrae.

ARRUPE S.J., Pedro
1981 *La identidad del Jesuita en nuestros tiempos*. Santander, Sal Terrae.

ASTRAIN S.J., Antonio
1912-1920 *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. Madrid, Razón y Fe, Tomos: I y IV.

BARASCH, Moshé
1999 *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones AKAL.

BARGELLINI, Clara y Michael, KOMANECKI
1999 *Copper as Canvas, Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. Oxford University Press.

BARRASA, Jacinto
s.f. *Historia eclesiástica de la provincia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Copia mecanografiada. Biblioteca Nacional del Perú.

BAILEY, Gauvin A.
2015-2016 "The Iconography of Jesuit Saints in the Chuch of San Pedro in Lima". En: *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 104, Nº 416, The Arts and Jesuit
2018 "A Missionary Order without Saints: Iconography of Unbeatified and Uncanonized Jesuits in Italy and Peru, 1560-16142. In J. M. Locker, Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent (New York: Routledge,
2018 "The Church of the Gesù in Rome and the First Phase of its Decoration". In L. Wolk-Simon, *The Holy Name*. Art of the Gesù: Bernini and his Age (Philadelphia: St. Joseph's University Press, 2018): 97-124.

BARTRA, Roger
1994 *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

BATAILLON, Marcel
1966 *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BENAVIDES Y DE LA CERDA, Bartolomé de
1639 Sermón en la dedicación del nuevo y famoso Templo de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima, en día del glorioso Patriarca san Ignacio. Lima: Impresso por Geronymo de Contreras.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1972 "Juan de Mesa en Lima". *Archivo Hispalense*, pp. 77-89.
1974 "Dos Menas en Lima". *Anuario de Estudios Americano*, XXXI, pp. 79-89.
1989 *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989
1991 "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII". En, AA. VV. *Escultura en el Perú*, Lima, 1991.

BINET, Estienne
1634 *Sancti Fundatoris religiosorum ordinum in ecclesia Luetensis monasterii ordinis sancti Benedicti*. Amberes: Martin Nutius.
1634 *Abregé des vies des principaux fondateurs des religions de l'Eglise, representez dans le choeur de l'abbaie de S. Lambert de Liessies en Haynaut* [...] Amberes: Martín Nutius.

BOGDANOVICH, Luis Martín, y Rafael, RAMOS SOSA
2016 *La madera hecha Dios, Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*. Lima.

BONAFÉ, Rafael de
1659 *Título de Excelencia, y Oficio de Piedad del Arcángel San Rafael; uno de los Siete Asistentes de Dios, Presidente de Salud, y Protector de la Casa y Familia de Tobías*. Madrid.

BONANNI, Filippo
1711 *Catalogo Degli Ordini Eguestre e Militari Esposo in imagini, e con un breve racconto*. Roma.

BONET BLANCO, Ma. Concepción
2001 "El retablo barroco, escenografía e imagen". En, *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del Simposium, 1/5-IX-2001/ Coordinador, Francisco Xavier Campos y Fernández de Sevilla.

BONET CORREA, Antonio
1971 "Tratados de arquitectura y el arte en Colombia: Fray Domingo de Petrés". En, *Archivo Español de Arte*, Tomo XLIV, Nº 174. España.

BONETA Joseph
1709 *Gritos del Purgatorio y medio para acallarlos*. Impreso por Anisson y Posuel en León de Francia.

BRAVO GUZMÁN, Adolfo
1949 *El arzobispo de Berito*. Jauja: Talleres Gráficos de Editora Médica Peruana S.A.

BROWN, Jonathan
1980 *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.

BRYCE, José García
1972 "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro". En, *Revista Mercurio Peruano* Nº. 488, Lima.

BUENDÍA, José de
1693 *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico Padre Francisco del Castillo, de la Compañía de Jesús, natural de Lima, Ciudad de los Reyes en la Provincia del Perú*. Madrid: Impresor Antonio Román.

CACHO CASAL, Rodrigo
1638 "Carta que un amigo escribe a otro: relación poética inédita de la dedicación de la Iglesia Jesuita de San Pablo (Lima, 1638)". En, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, Nº 1.

CÁCERES, Andrés A.
1986 *Memorias del Mariscal Andrés Avelino Cáceres*. Lima: Editorial Milla Batres.

CAHILL, David
2006 "El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina". En, *Visión y Símbolos. Del Virreinato criollo a la República peruana. Colección Arte y Tesoros del Perú*. Lima.

CALANCHA, Antonio de la
1974 *Crónica Moralizada*. Transcripción, Estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor, Vol. I - Lima.

CAPEL, Antonio (S.I.)
1969 *La iglesia de san Pedro de Lima*. Historia sucinta y Breve Guía Turística, Lima.

CARDAILLAC-HERMOSILLA, Yvette
2002 "El moro y el teatro de Calderón. El gran príncipe de Fez". En, *Ignacio Arellano* (ed.). Calderón 2000. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 93-109.

CÁRDENAS NOA, Li
2018 *Historia general de los retablos de la Iglesia de san Pedro. Antiguo Colegio de San Pablo*. Estudio manuscrito en preparación, Lima.

CARDUCHO, Vicente
1979 *Diálogos de la Pintura*. Madrid, 1633, Ed. de Francisco Calvo Serraller.

CARRERAS ARTAU, Tomás Joaquín
1939 Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV. Tomo I, Madrid.

CASCIARO, Raffaele y CASSIANO
2007 *Antonio, Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Cat. Exp. Roma.
2014 "Sculture disperse del Seicento napoletano: recuperi e scoperte". En, *Leone de Castris*, pp. 75-85.

CATTO, Michela
2019 *La Compañía dividida. La oposición dentro de la orden jesuita entre los siglos XVI y XVII*. Universidad Iberoamericana.

CEPARI, Virgilio
1751 *Vida del angélico joven S. Luis Gonzaga [...]*. Valencia: Joseph Estev. Dolz.

CHARLES, John
2014 "Trained by Jesuits: Indigenous Letrados in Seventeenth-Century Peru". In Gabriela Ramos y Yanna Yannakakis (eds.). *Indigenous Intellectuals. Knowledge, Power and Colonial Culture in Mexico and the Andes*. Durham: Duke University Press, pp. 60-78.

CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel, MORÁN TURINA
1994 *El Barroco*. Colección Fundamentos 77, Ediciones ISTMO, Madrid.

CHIAPPINI DI SORIO, Ileana et al.
2001 *Simone de Magistris e i pittori di Caldarola. Fabriano: Casa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana*.

CHOCANO, Magdalena
2010 "Lima masónica: las logias simbólicas y su progreso en el medio urbano a fines del siglo XIX". En: *Revista de Indias*, Vol. LXX, Nº 249. Sevilla.

CHUQUIRAY GARIBAY, Javier
2018 *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII: el grupo de la sagrada familia de Pedro Muñoz*, Lima.

CIEN-FUEGOS, Álvaro
1726 *La Heroica Vida, Virtudes, y Milagros del Grande san Francisco de Borja, Antes Duque Quarto de Gandia, y después Tercero General de la Compañía de Jesús*. Madrid.

CIOCCHINI, Héctor
1985 "Estatuas animadas. De Asclepio a Juanelo". En, *El Paseante,* Nº 10, Ediciones Siruela, Madrid, pp. 81-93.

COBO, Bernabé
1882. *Historia de la fundación de Lima*. Lima: Imprenta Liberal.
1935 "Historia de la Fundación de Lima". En, *Monografías históricas sobre la Ciudad de Lima*. Tomo I. Lima.
1964 *Fundación de Lima*, ed. Francisco Mateos, Madrid.

CODINA MIR S.J., Gabriel
1968 *Aux sources de la pédagogie des jésuites. Le "Modus parisienses"*. [Roma]. Biblioteca Instituti Historici Societatis Iesu, 028.

COMPANY, Ximo
2011 *San Francisco de Borja grande de España: arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, Gandía.

Concejo Provincial de Lima
1955 *Libro de cabildos de Lima. Libro decimoctavo, años 1616-1620.* Lima: Torres Aguirre.
1958 *Libro de cabildos de Lima. Libro decimonoveno, años 1621-1624.* Lima: Torres Aguirre.

CORVERA POIRÉ, Marcela
2009 *El Antiguo Testamento en el arte del virreinato peruano*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina de la UNSM.

COSSÍO DEL POMAR, Felipe
1958 *Arte del Perú colonial.* México: Fondo de Cultura Económica.

CUADRIELLO, Jaime
2006 "Xavier indiano o los indios sin apóstol". En: *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona: Fundación Caja Navarra.

CUSHNER, Nicolas.
2006 *Why have come you here?, The Jesuits and the First Evangelization of Native America, Oxford*. Oxford University Press.

DALMASES, Cándido de
1972 "San Francisco Borja y la Inquisición española, 1559-1561". En, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 41.

DE ACOSTA, Cristobal
1578 "Tratado de las drogas, y medicinas de las

indias orientales, con sus plantas debuxadas al biuo por christobal acosta medico y cirujano que las vio ocularmente de plantas medicinales", otra obra interesante que nos ubica en la medicina y farmacopea de la época. Burgos, España.

DE ACOSTA S.J., Joseph
2006 *Historia Natural y Moral de Las Indias. En que se tratan de las cosas notables del cielo/ elementos/ metales/plantas y animales dellas y los ritos/ y ceremonias/ leyes y gobierno de los indios*. Sevilla 1590. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, con un prólogo, tres apéndices y un índice de materias. Fondo de Cultura Económica. Edición conmemorativa 70 aniversario. N° 38. Tercera Edición.

DEAN, Carolyn
1996 "The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture". En, *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*. The Brooklyn Museum, New York.
1999 *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Duke University Press, Durham and London.

DEJO S.J., Juan
2017 *Contemplar en la misión. El acto de fe en el Sílex del Divino Amor de Antonio Ruiz de Montoya S.J.* (manuscrito). Lima.
2018 *Mística y Espiritualidad en la Misión peruana del siglo XVII*. Lima, UARM.

DE ECHAVE, Francisco y ASSU
1688 *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas [...]*. Amberes: Juan Baptista Verdussen.

DE LA FLOR, Fernando R
1996 *Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

DE LA FUENTE, Vicente
(1868) "Colección de los artículos sobre la expulsión de los jesuitas de España". En: *Revista semanal La Cruzada*. Segunda parte. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira.

DUMBAR TEMPLE, Ella
1942 "Los Caciques Apoalaya". En, *Revista del Museo Nacional*. Lima II.

DUVIOLS, Pierre
1977 *La Destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

EGAÑA, Antonio y Enrique, FERNÁNDEZ
1954-86 *Monumenta Peruana*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 8 vols.

EGAÑA S.J., Fernando
1954-1981 *Monumenta Peruana*, volúmenes 1 al 8 (1567-1606. Roma), Institutum Historicum Societatis Iesu.

EGUIGUREN, Luis Antonio
1951 *La Universidad en el siglo XVI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2 vols.
1956 *Las huellas de la Compañía de Jesús*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

EIRE, Carlos M. N.
1995 *From Madrid to Purgatory. The Art & Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge University Press.

ESPINOSA POLIT, Aurelio
1975 *Santa Mariana de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad*. Quito: Offset Ecuador.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
1989 "Influencia italiana en la pintura virreinal". En, Jorge Bernales Ballesteros (coord.). *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
1995 "El ángel custodio de las reliquias". En, *Arte Actual*, 1, Lima.
1996 "La obra de Bernardo Bitti en San Pedro de Lima". En, *Iglesia de San Pedro*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 18-23.
2001 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". En, *III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima.
2016 "Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas", *Illapa,* N° 10, Lima, noviembre, pp. 36-47.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos
2003 *Del paganismo a la santidad, Lima*, IFEA. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750. Lima: Instituto Riva-Agüero–Instituto Francés de Estudios Andinos.

FABRE, Pierre-Antoine
2013 *Ignacio de Loyola. El Lugar de la Imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas en la segunda mitad del siglo XVI*. Universidad Iberoamericana. México.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo
2006 *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen*, Pamplona.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge
2014 Juan Caramuel y la probable arquitectura. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.

FLIPO S.J., Claude
2004 "Une mystique de service". En, *Christus*, Nº 202.

FLORENCIA, Francisco de
1694 *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. México: Juan Joseph Guillena Carrascoso.

FOMPEROSA Y QUINTANA, Pedro
1672 *Días sagrados y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja, por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid y la Academia de los más célebres ingenios de España*. Madrid: Francisco Nieto.

FREIBERG, Jack
2014 *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown*. Cambridge University Press.

FRELLER, Thomas
2016 "Osman and Muhamad El-Attaz, muslim princes converted to Christanity and their role in the 'Holy War' against Islam". *MEAH*, Sección Árabe-Islam, N° 65, 2016, pp. 21-50.

FUENTES LÁZARO, Sara
2016 "Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, Perspectiva Pictorum Architectorum (Roma 1693-1700)". En, *España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense.

FUENTES, Manuel
1858 *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español. Tomo IV. Don Manuel Amat y Yunient, caballero de la orden de San Juan*. Lima: Librería Central de Felipe Bailly.
1866 *Estadística General de Lima*. Segunda edición. París: Tipografía de Ad. Lainé et. J. Havard.

GALÁN GARCÍA, Agustín
1995 *El oficio de Indias de los jesuitas en Sevilla (1566-1767)*. Sevilla.

GALLUZZI, Paolo
1996 *Mechanical Marvels. Invention in the Age of Leonardo*. Istituto de Museo di Storia della Scienza, Florence and the World Financial Center, New York.

GARCÍA GOLDÁRAZ, Carlos
1944 "Un príncipe de Fez jesuita: Scheih Muhammad Atasi". En: *Religión P. Baltasar de Loyola de Mandes (1631-1667). Estudio sobre su ascendencia regia*. Burgos.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando
2004 *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Ed., Córdoba.

GARCÍA JURADO, Ricardo
2016 "Dolorosa". En, *Ramos Sosa, Rafael* (Dir.).

GARCÍA MATEO, Rogelio S.J.
2002 *El Misterio de la Vida de Cristo en los Ejercicios ignacianos y en la Vita Christi Cartujano. Antología de textos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

GARCILASO de la Vega
1941 *Comentarios Reales. Col. Historiadores clásicos del Perú*. Lima.

GENTO SAENZ, Emilio
1945 *San Francisco de Lima. Estudio histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Lima.

GIL PUJOL, Xavier y Luis Miguel, ENCISO RECIO
2016 *La Fábrica de la Monarquía. Traza y conservación de la monarquía de España de los Reyes Católicos y Los Austria*. Discurso del día 16 de octubre de 2016 Real Academia de la Historia, Madrid.

GILA MEDINA, Lázaro
2007 *Pedro de Mena, escultor (1628-1688)*. Madrid.
2010 *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Coord. Granada.
2013 *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coord. Granada.
2018 *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Coord. Granada.

GILIO, Giovanni Andrea
1564 *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano*. Camerino: Antonio Gioioso.

GISBERT, Teresa
1999 *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de La Paz. la Paz.

GISBERT, Teresa y José de, MESA
1985 *Arquitectura Andina 1630-1830. Historia y Análisis*. Colección Arzans y Vela. Embajada de España en Bolivia, La Paz.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio
2003 "Nuevas Atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII". En, *Villar Movellán*, pp. 77-90.
2004 "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo Trentino al esplendor barroco del teatro sacro". En, *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Córdoba, pp. 135-208.
2016 "Cristo del Auxilio". En, *Ramos Sosa, Rafael*, pp. 76-85.

GONZALCZANY, Marisa Andrea y Alejandro OLMOS GANOA
2006 *La biblioteca jesuitica de Asunción*. Buenos Aires: TGS Industria Gráfica.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enrique y Víctor, GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ
2017 *El poder de las letras. Por una historia social de las universidades de la América Hispana en el periodo colonial*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad de Puebla, Universidad Autónoma Metropolitana y Ediciones Educación y Cultura.

GONZALES NAVARRO, José Luis
2018 *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*. Lima: Compañía de Jesús.

GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María
2007 *Matías José Maestro (1766-1835), arquitecto, escultor, músico, escritor vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*. Vitoria.

GUIBOVICH, Pedro
2014 *El edificio de las letras. Jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial*. Lima: Universidad del Pacífico.
2017 "Para la historia de la Compañía de Jesús en el Perú: fuentes documentales en el Archivo General de la Nación". En, *Revista Archivo Arzobispal de Arequipa*, 11, pp. 91-107.

GUTIÉRRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1914 *Apuntes sobre la Ilustre Congregación de Seglares de la O*. Lima.
1920 *Sobre Bellas Artes. Conferencias, críticas i estudios*. Lima: El autor.

HALL, Marcia B. y Tracy E., COOPER
2013 *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*. Londres: Cambridge University Press.

HANSEN Leonardo
1929 Vida admirable de santa Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo. Editorial El Santísimo Rosario, Vergara.
1908 *Iglesia de San Pedro. El tesoro de San Pedro de Lima o sea Colección de cuerpos y reliquias de Santos Mártires, con que los Padres de la Compañía de Jesús enriquecieron la hermosa Iglesia de San Pedro, que ellos edificaron*. Lima.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto, MÁRQUEZ ABANTO
1963 "Pinturas y pintores en Lima virreinal". En: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXVII, Lima.
1977 *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*. Lima.

HAZARD, Paúl
1958 *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

HERNÁNDEZ DÍAZ, *José*
1983 *Juan de Mesa: escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla.
1987 *Juan Martínez Montañés*. Sevilla.

HERNÁNDEZ ROMERO, Antonio
2001 *Juan de Valdés Leal*. Córdoba: Caja sur.

HIBBARD, Howard
1972 "Et picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesú". En, *Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by Rudolf Wittkower & Irma B. Jaffe*. Fordham University Press, Nueva York.

HOMANN S.J., Frederick A.
2007 *Annotations and Meditations on the Gospels. Volume II. The Passion Narratives. Jerome Nadal, S.J.* Translated and Edited by, St. Joseph's University Press, Philadelphia.

HOSNE, Anna Carolina
2013 *The Jesuit Misions to China and Peru, 1570-1610*. Expectations and appraisals of expansionism. Routledge, Taylor & Group, London and New York.

HUERGA, Álvaro
1986 *Historia de los Alumbrados (1570-1630). Tomo III. Los Alumbrados de Hispanoamérica (1570-1605)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

IWASAKI CAUTI, Fernando
2010 "Luisa Melgarejo de Soto, Ángel de luz o de tinieblas". En, *América Sin Nombre*, Nº 15 pp. 59-68.

JANES, Dominic
1998 God and Gold in Late Antiquity. Cambridge University Press, Great Britain.

JECKEL, Bernardo María
1873 *Gran galería de pinturas antiguas*. Lima: Imprenta de La Patria.

JOUANEN, José
1941-43 *Historia de la Compañía de Jesús de la antigua provincia de Quito, 1570-1773*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 2 vols.

KINKEAD, Duncan
1989 "Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal". En: *Jorge Bernales Ballesteros. Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

KLAIBER, Jeffrey
1980 *Religión y Revolución en el Perú, 1824-1976*. Lima: Universidad del Pacífico.

KLEIN S.J., Luis Fernando
2002 *Actualidad de la pedagogía jesuita*. Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

KUSUNOKI RODRÍGUEZ, Ricardo
2010 "'La reina de las artes': pintura y cultura letrada en Lima 1750-1800". En: *Illapa*, N° 7, Lima, 2010.
2015 *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima.

LABARGA GARCÍA, Fermín
1999 "La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz". En, *Zainak*, 18.
2013 *La Santa Escuela de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

LARRAÑAGA, Victorino
1947 *Obras completas de san Ignacio de Loyola*. Autobiografía-Diario Espiritual. Introducción y comentarios de R.P. Victoriano Larrañaga, S.I. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

LAVALLE, José Antonio de y ARIAS DE SAAVEDRA
1935 *Estudios históricos*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

LE LÉON, M.
1969 *Recuerdos de una misión en el Ejército chileno. Batallas de Chorrillos y Miraflores*. Buenos Aires.

LEONE DE CASTRIS, Pierluigi
2009 *Sculture in legno in Calabria, dal medioevo al settecento*. Napoli.
2014 *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra medioevo ed età Moderna*. Napoli.
2015 *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionales e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Napoli.

LETRAS ANNUAS, 1620-1674
1900 "Letras anuas de la provincia del Perú de la Compañía de Jesús 1620-1724". *Revista de Archivos y Bibliotecas Nacionales* III/V, pp. 35-140.

LIDDO, Isabella di
2008 *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna*. Roma.

LISSON, Emilio.
1944 *La iglesia de España en el Perú: colección de documentos para la historia de la Iglesia en el Perú, que se encuentran en varios archivos*. Sevilla, Católica española, vol. II.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1940 "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". En: *Revista Histórica*, N° 13, Lima, 1940.
1945 *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

LÓPEZ BARALT, Luce
1981 "Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús" en Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol. 30, Nº 1.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando
"Retablo de San Estanislao de Kostka". Manuscrito.

LOYOLA, San Ignacio de
1952 *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
1991 Ejercicios Espirituales. En: *Obras completas*, Madrid, BAC.
1998 *Los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola, comentario y textos afines*, (Edi. Darío López Tejada S.I.), Madrid.

LLANO ZAPATA, José Eusebio de
1904 Histórico Físicas Apologéticas de la America Meridional. Lima.

MACERA, Pablo
1966 *Instrucciones para el manejo de las haciendas Jesuitas del Peru: ss.XVII-XVIII*. Lima, Nueva Crónica v. II, fasc. 2; Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Departamento de Historia.

MALDAVSKY, Aliocha
2011 "Entre mito, equívoco y saber. Los jesuitas italianos y las misiones extraeuropeas en el siglo XVII". En: *Charlotte De Castelnau-L'Estoile, Marie-Lucie Copete et. al. Missions d'evangélisation et circulation des savoirs. XVI-XVIII siècle*. Madrid, Casa de Velásquez.
2013 *Vocaciones inciertas. Misión y misioneros en la provincia jesuita del Perú en los siglos XVI y XVII*. Lima: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

MANCILLA MANTILLA, Raúl
2000 "Joseph de Alvarado y el altar mayor del santuario de Cocharcas". En *Homenaje al R. P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*. Lima.

MAQUÍVAR, María del Consuelo
2006 *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Porrúa.

MÁRQUEZ ABANTO, Alberto
1955 "Don Antonio Ricardo, introductor de la imprenta en Lima. Su testamento y codicilio". En, *Revista del Archivo Nacional del Perú,* XIX/II, pp. 209-303.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José
1980 *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid.

MARTÍN, Luis
1971 «La Biblioteca del Colegio de San Pablo (1568-1767)». En, *Fénix* 21, pp. 25-36.
2001 *La conquista intelectual del Perú. El Colegio Jesuita de San Pablo, 1568-1767*. Barcelona: Editorial Casiopea.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma
1998 "El debate de la imagen en el entorno de Felipe II". En *Reales Sitios*, 135, pp. 39-45.

MARZA S.J., Manuel y Sandra NEGRO
2006 *Esclavitud, economía y evangelización: las haciendas jesuitas en el Perú virreinal*. Lima, PUC.

MASCAREÑAS, Gerónimo
1653 *Amadeo de Portugal, en el siglo Juan de Meneses de Silva, Religioso de la Orden de S. Francisco de la Observancia; y fundador de la Ilustríssima Congregación de los Amadeos en Italia*. Madrid: Impreso por Diego Díaz de la Carrera.

MATEOS S.J., Francisco
1944 *Historia General de la compañía de Jesús en la Provincia del Perú (Crónica anónima de 1600).* Biblioteca Missionalia Hispánica, Consejo Superior de investigaciones científicas Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid.
1954 *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 que trata del Establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América Meridional*. Edición preparada por F. Mateos. S.J. Tomo I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid.

MECHOULAN, Henry
1981 *El honor de Dios. Indios, judíos y moriscos en el Siglo de Oro.* Editorial Argos Vergara, S.A., Barcelona.

MEDINA, José Toribio
1887 *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1829).* Tomo II, Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

MELQUIADES, Andrés
1994 *Historia de la Mística de la edad de oro en España y América*. Madrid, BAC.

MESA, José de
1978 "Diego de la Puente: Pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile". En: *Anales de Arte*, N° 5-6, La Paz.

MESA, José y GISBERT, Teresa
1962 *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires.
1964 "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima". En: *Anales de Arte Americano Investigaciones Estéticas*, N° 17, Buenos Aires.
1972 *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz.
1974 *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Editorial Juventud.
1982 *Historia de la pintura cuzqueña* (segunda edición). Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2 vols.
2005 *El manierismo en los Andes*. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco. La Paz: Unión Latina.

McCABE, William
1983 *An Introduction to the Jesuit Theater*. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources.
Monumenta Natalis. Institutum Historicum Jesu (Monumenta Historica Societatis Iesu 13, 15, 21-37, 90,90a). Madrid-Roma 1898-1964.

MILHOU, Alain
2001 "El manuscrito jesuita mesiánico de Andrés de Oviedo dirigido a Francisco de Borja". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Pp. 76-77.

MONCADA, Balthasar de
1754 *Arte de la Santidad Explicado, o Declaracion de la Harmonia, Methodo, y Artificio, que contiene el Libro Original de los Exercicios que Escribio en Manresa San Ignacio de Loyola*. Sevilla.

MUGABURU, Joseph y Francisco
1917-18 *Diario de Lima*. Lima: Librería e Imprenta Sanmarti, 2 Vols.

MUJICA PINILLA, Ramón
1991 El culto al crucificado en la cultura y la escultura del virreinato peruano". En, *Los Cristos de Lima. Esculturas de madera y marfil, S. XVI-XVIII*. Lima: Banco de Crédito del Perú - Catedral Metropolitana de Lima.
1992 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica. México.
1996 "Origen y significado de los siete ángeles en San Pedro de Lima". En: *Iglesia de San Pedro*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 34-43.
2001 *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América*. Lima: IFEA, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
2002 "El arte y los sermones". En: *El Barroco Peruano, Tomo I*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
2004 "El 'Niño Jesús Inca' y los jesuitas". En: Rafael López Guzmán (ed.). *Perú indígena y virreinal*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior.
2007 "Niño Jesús de Huanca". En, *RISHEL, Joseph J. y Suzanne, STRATTON-PRUITT.* México, p. 300.
2009 "España eucarística y sus reinos: el santísimo sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía". En, *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, Siglos XVI-XVIII. Vol. IV*. Coordinadora, Juana Gutiérrez Haces. Mexico: Grupo Financiero Banamex, 2009.
2013 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura económica-Instituto Francés de Estudios Andinos.
2016 *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima, Fondo editorial del Congreso de la República.
2016 "El Cristo imborrable y las Nazarenas: arte sagrado y espiritualidad femenina en la Lima virreinal". En, *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.

MUJICA PINILLA, Ramón y Federico, KAUFMAN DOIG
1993 *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

NADAL, Jerónimo
1593 *Evangelicae historiae imagines*. Amberes.

NADAL S.J., Jerónimo, et al.
1964 "Epistolae P. Hieronymi Nadal. V.P Hieronymi Nadal Commentarii de Instituto Societatis Iesu". En: *Monumenta Natalis,* vol. V.

NADAL CAÑELLAS S.J., Juan
2007 *Jerónimo Nadal. Vida e influjo*.

NAVARRETE PRIETO, Benito
1995 "De 'Las doce tribus de Israel' y otras series zurbaranescas". En: *Gabriele Finaldi y Benito Navarrete Prieto. Zurbarán: Las doce tribus de Israel. Jacob y sus hijos.* Madrid: Museo Nacional del Prado.

NAVARRETE PRIETO, Benito y Odile, DELENDA
1999 *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Comunidad Valenciana.

NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Plactus indorum christianorum in America peruntina.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

NICOLAU S.J., Miguel
1977 "Contemplativo en la acción: una frase famosa de Nadal". En, *CIS* 25.

NIEREMBERG, Juan E
1645 *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en el que se propone su vida, y la de su Discípulo el apóstol de las Indias S. Francisco Xavier*. Madrid: Impreso por María de Quiñones.

NIETO VÉLEZ, Armando
1996 "Los Jesuitas del Perú en el siglo XIX". En: *Revista peruana de historia eclesiástica,* Nº 5. Cuzco: Academia peruana de historia eclesiástica.

NONELL, Jaime
1893 *El V.P. José Pignatelli y la Compañía de Jesús en su extinción y restablecimiento*. Manresa: Imprenta de San José.

NÚÑEZ, Estuardo
2013 *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

OJEDA, Almerindo
Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA).

OJEDA, Almerindo et al.
2014 *De Augsburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Quito: Dinediciones.

O'MALLEY, John W.
1993 *Los Primeros Jesuitas.* Ediciones Mensajero, Editorial Sal Terrae, España.
1995 *The First Jesuits*. Londres: Harvard University Press.
1996 *The First Jesuits.* Cambridge, Harvard University Press, 1993. Edición castellana en Bilbao-Santander: Mensajero-Sal Terrae.
2015 "Controversy, and the jesuits". En, *The Imago Primi Saeculi (1640),* Saint Joseph's University Press, Philadelphia.

O'NEILL, Charles y José María, DOMÍNGUEZ
2001 *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Madrid/Roma: Universidad Pontificia Comillas e Institutum Historicum, 4 vols.

O'REILLY, Terence
2017 "Melchor Cano and the Spirituality of St. Ignatius Loyola: the Censura y Parecer contra el Instituto de Los Padres Jesuitas". En, *Journal of Jesuit Studies* 4, 2017.

ORSO, Steven N.
1989 *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV.* University of Missoury Press, Columbia.

ORTIZ, Lorenzo
1688 *El principe del Mar San Francisco Xavier, de la Compañia de Jesus, Apostol de el Oriente, y patron de sus navegaciones; y ahora nuevamente de las de el Sur, y su Comercio: Singulares demostraciones de su amor, para con los navegantes, y seguras prendas de su patrocinio en todos los peligros del Mar*. Segunda impresión. Cádiz: imprenta del Colegio de la Compañía de Jesús, por Christoval de Requena.

OSSWALD, María Cristina
2007 "Culto e iconografía de san Francisco Javier en Portugal en los siglos XVI y XVII". En: Ignacio Arellano, Alejandro González Acosta y Arnulfo Herrera *(eds.). San Francisco Javier entre dos continentes*. Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 151-170.

PACHECO, Francisco
[1649] 198 *Arte de la pintura*.
1990 *El arte de la Pintura* (1649). Ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid.

PAPA FRANCISCO
2015 *Laudato Si', sobre el ciudad de la casa común.* Carta Encíclica del Sumo Pontífice. Documento Pontificio. Librería Editrice Vaticana 2015.
PAULINAS (Asociación hijas de la Caridad de San Pablo) y EPICONSA (Conferencia Episcopal Peruana). Lima, Perú. Primera Edición. 191 pp.

PAREJA LÓPEZ, Enrique F.
2006 *Juan de Mesa*. Sevilla.

PASTORES, Stefania
2016 "Mozas Criollas and New Government: Francis Borgia, Prophetism, and the Spiritual Exercises in Spain and Peru". En, *Visions, Prophecies and Divinations*. Early Modern Messianism and Millenarianism in Iberian America, Spain and Portugal. Edited by Luis Filipe Silvèrio Lima and Ana Paula Torres Megiani, Koninklijke Brill NV.

PEÑALOZA JARRÍN, José B.
2006 *Los Huancas. Desde sus orígenes hasta la gesta de la emancipación.* Lima.

PEREIRA SALAS, Eugenio
1965 *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.
1996 *Pintura barroca en España*, 1600-1750. Madrid: Cátedra.

PINELO, Antonio de León
1943 *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario Apologético, Historia Natural y Peregrina de las Indias Occidentales Islas de Tierra Firme del Mar Occeano*. Tomo I. Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas, Lima.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1999 *El legado quechua*. Lima UNMSM.

PORRAS GODOY, Brenda
2015 *El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

PORRAS, Stephanie
2017 "St, Michael the Arcangel. Spriritual, visual and material translations from Antwerp to Lima". En: Suzzanne Karr Schmidt y Edward H. Wouk. Prints in Translation, 1450-1750. *Imagy, Materiality, Space*. Nueva York: Rotledge.

POU, José Ma. O.F.M.
1916 "Felipe III y los santuarios franciscanos en Italia: San Pedro in Montorio en Roma". En Archivo Iberoamericano. Año III, Enero-Febrero. Numero XIII, pp. 214-241.

PRAZ, Mario
1964 Studies in Seventeenth-Century Imagery. Edizioni Di Storia E Letteratura, Roma.

QUIÑONES, Ana María
1955 *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. España: Encuentro Ediciones.

RAMOS GAVILÁN, Alonso
1988 *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Edición Ignacio Prado Pastor, Lima.

RAMOS SOSA, Rafael
2010 *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV-XVII*, Sevilla.
2010 "Corrientes artísticas en la escultura limeña. Nuevas obras y artistas: 1580-1610". En: *GILA MEDINA, Lázaro* (Coord.), pp. 487-500.
2013 "El escultor imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628). En: *GILA MEDINA, Lázaro (Coord.),* pp. 423-442.
2015 "Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes". En: *LEONE DE CASTRIS, Pierluigi*, pp. 211-220.
2018 "Retablos y esculturas: el Salomónico en Lima, 1650-1710". En: *GILA MEDINA, Lázaro*, pp. 395-422.

RECAVARREN, Margarita y Fernando LECAROS
2003 *Raíces y horizontes. Apuntes para una historia*. Lima: Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús.

REEVES, Marjorie
1992 *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*. Clarendon Press, Oxford.

RICCI, Juan Andrés
2002 *La Pintura Sabia*. Edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda. Antonio Pareja Editor.

RIDDICK, Michael
A Bronze Christ attributed to Michelangelo, s. l., s. a.

RISHEL, Joseph J. y Suzanne, STRATTON-PRUITT
2007 *Revelaciones: las artes en América Latina 1492-1820*. México. Fondo de Cultura Económica.

RIVA-AGÜERO, José de la
(1971) Obras completas de José de la Riva-Agüero. Tomo VII. Estudios de Historia Peruana. La emancipación y la república. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROA, Martín de
1630 *Estado de los bienaventurados en el cielo, de los niños en el limbo, de los condenados en el infierno, y de todo este universo después de la resurrección*. Barcelona.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso
1974 "Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal, en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma". En: *Traza y Baza* n° 5, Barcelona, 1974.
1978 "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas". En, *Fragmentos*. Revista de Arte, 12-14.
1992 "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco". En, Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá, Antonio Serrano Agulló. *En torno al teatro del Siglo de Oro*: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería. Instituto de Estudios Almerienses. España.
2002 "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa". En, *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Siglos XV a XVII. Comunidad de Madrid, Guía de Patrimonio Histórico.

RODRÍGUEZ QUISPE, David
2005 *Por un lugar en el cielo. Juan Martínez Rengifo y su legado a los jesuitas, 1560-1592.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina
2001 "Presencia del grabado francés en el virreinato del Perú. Aportes de Claude Vignon". En: *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Giralda, Vol. 1.

ROIG, Juan Delgado
2000 *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*. Editorial Castillejo. Sevilla.

ROMERO, Carlos A.
1923 "Festividades del tiempo heroico del Cuzco". En, *Inca*, Vol. I. N° 2, 1923.

RUIZ ALCÓN, Teresa
1974 "Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación". En, *Reales Sitios*. N° 40. Madrid.

RUIZ, Hipólito
1998 *Relación de los viajes hechos al Perú y Chile*. The journals of Hipolito Ruiz. Spanish Botanist in Peru and Chile, 1777-1788. Translated by Richard Evans Schultes and María José Nemry von Thenen de Jaramillo-Arango. Timber press. Oregon, p. 357.

RUIZ JURADO, Manuel
1974 "Un caso de profetismo reformista en la Compañía de Jesús. Ghandia (1547-1549)". En, *Archivum Historicum Societatis Jesu XLIII (1974),* pp. 217-266.

RUIZ DE MONTOYA S.J., Antonio
1892 Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape. Bilbao: Imprenta del Corazón de Jesús.
2018 *Silex del divino amor. Tomo 2 de Mística y espiritualidad en la misión jesuita peruana (s. XVII)*. Edición a cargo de Juan Dejo S.J. Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya (en prensa).

SALAZAR, Juan Joseph de
1733 *Vida del U.P. Alonso Messia de la Compañía de Jesús, fervoroso Missionero, y Director de Almas en la Ciudad de Lima*. Lima: Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo.

SALE, Giovanni S.J. (ed.)
2003 *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao.

SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura
1957 *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SAMANIEGO SALAZAR, Filoteo
1972 *Columnario quiteño: tres siglos de barroco decorativo*. Quito.

SAN CRISTÓBAL, Antonio
1995 "El alarife Francisco de Sierra: obras en la Penitenciaría de San Pedro y en San Francisco". En: *Revista Histórica*, vols. 38-39. Lima.
(s.f.) *Arquitectura Virreynal Religiosa de Lima*. Lima: Studium.
1996 "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos de Lima". Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, 23, Lima, 1996.
2006 *Nueva visión de San Francisco de Lima*, Lima.

SCHENONE, Héctor
1950 "Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia". En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, *n° 3*. Buenos Aires, pp. 44-65.
1952 "Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia". En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n° 5*. Buenos Aires, 1952, pp. 5.
1982-1983 "La escultura sevillana en Lima". En, *Arte y Arqueología*, n° 8-9, pp. 115-121.
1992 *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 2 vols.
1998 *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
2008 *Santa María*. Buenos Aires: Educa. Editorial de la Universidad Católica Argentina.

SEBASTIÁN, Santiago
2006 *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello.

SERRANO, Andrés
1707 *Los Siete Príncipes de los Ángeles. Validos del Rey del Cielo. Misioneros y Protectores de la Tierra. Con la práctica de su Devoción*. Bruselas: Francisco Foppens.

SERRANO, Andrés
1707 *Los siete príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo*. Brusselas: Segunda impresión por Francisco Foppens.

SERRANO MARTÍN, Eliseo
2010 "Annus mirabilis. Fiestas en el mundo por la canonización de los jesuitas y Francisco Javier en 1622". En, Betrán, José Luis (ed.). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispano durante la Edad Moderna*. Sílex ediciones.

SGARBI, Vittorio
2007 *Simone de Magistris: Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*. Caldarola: Marsilio.

SIRACUSANO, Gabriela
2011 "Para copiar las 'buenas pinturas'. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima". En: *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina.

SORIA, Martín S.
1956 *La pintura del siglo XVI en Sudamérica.* Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

SORRONE, Maura Lucia
2007 "Madonna Immacolata". En, *CASCIARO y CASSIANO*, pp. 282-283.

SOTO ARTUÑEDO S.J., Wenceslao
2017 "Un príncipe marroquí, jesuita: Baltasar de Loyola Méndez". En: *Plenitud,* N° 2, Sevilla.
2018 *Alonso de Barzana, S.J. 1530-1597, el Javier de las Indias Occidentales. Vida y obra*. Ediciones Mensajero.

STASTNY, Francisco
1966 "La pintura colonial y su significación artística". En: *Fanal*. Año XXI, N° 80, Lima, pp. 11-20.
1969 "Mateo Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". *Anales del Instituto de Arte America-*

no e Investicaciones Estéticas, Nº 22, Buenos Aires.
1981 *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1984 "Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños". En: *Cielo Abierto, n° 27*, Lima.
1988 "Zurbarán en América Latina". En: *Zurbarán en los conventos de América*. Caracas: Museo de Bellas Artes, pp. 16-37.
1994 *Síntomas medievales en el barroco americano*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
2002 "Vicente Carducho y la escuela madrileña en América". En: Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo. Lima.
2005 "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo". En: *Scarlett O'Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler (eds.) Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima: Instituto Riva-Agüero – Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 817-851.

STRATTON, Suzanne
1994 *Spanish polychrome sculpture 1500-1800 in United States colletions*, New York.
2012 *Arte de la pintura en Quito Colonial*. Saint Joseph's University Press.

SUARDO
1935 *Diario de Lima 1629-1635*. Lima. Tomo I. Publicado con introducción y notas por Rubén Vargas Ugarte S. J. Lima, 1936.

SYPHER, Wylie
1955 *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700*. Anchor Books, New York.

TAURO, Alberto
1967 *Viajeros en el Perú Republicano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TORRES-LANDOÑO, Fernando
2000 "La experiencia religiosa jesuita y la crónica misionera de Pará y Maranho en el siglo XVII". En, *Las misiones jesuitas en la América Colonial*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Perú, Abya-Yala.

TORRES OLLETA, María Gabriela
2009 *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del barroco*. Madrid.

TORRES SALDAMANDO, Enrique
1880 "El Colegio Máximo de San Pablo. (Apuntes para la Historia de la Compañía de Jesús en el Perú)". En: *Paz Soldán, Mariano Felipe. Revista Peruana*. Volumen IV, Lima: Imprenta Liberal.
1882 *Los antiguos jesuitas del Perú. Biografías y apuntes para su historia*. Lima: Imprenta liberal.

VALDIVIESO, Enrique
1988 *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

VALDIVIESO, Enrique y , Juan Miguel, SERRERA
1985 Historia de la pintura española. Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Madrid: Instituto Diego Velázquez (CSIC).

VAN GINHOVEN, Sandra
2017 *Connecting Art Markets: Guilliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Painting Trade*. Leiden-Boston: E. J. Brill.

VARGAS UGARTE, Rubén
1933 *Historia de la ilustre congregación de seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Edit. Graf, Industrial.
(1947) *Relaciones de viajeros de los siglos XVII y XVIII. Biblioteca histórica peruana,* Vol, 5. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
(s.f.) *Jesuitas peruanos desterrados a Italia.* Segunda edición. Lima: (sin referencia).
1945 *Manuscritos peruanos en bibliotecas de América*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco y Cía.
1948 *Historia del Colegio y Universidad del Cusco*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte S.J. Lima.
1953 "Situación jurídica de la Compañía de Jesús en el Perú". En: *Revista Derecho*, Nº 13. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
1953 *Impresos Peruanos*. Editorial San Marcos.
1956 *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Jura, 2 vols.
1956 *La Iglesia de San Pedro de Lima*. Tipografía Peruana S.A., Lima.
1960 *Un místico del siglo XVII. Autobiografía del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*. Lima.
1963-65 *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Burgos: Aldecoa, 4 vols.
1963 *Los jesuitas del Perú y el arte.* Lima: Librería e Imprenta Gil.
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos Imprenta de Aldecoa.
1973 *Historia de la Ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Carlos Milla Batres.
1974 *De nuestro antiguo teatro*. Lima: Milla Batres.
1981 Historia General del Perú. Virreinato (1596-1689). Tomo III. Lima: Carlos Milla Batres.

VALVERDE, Carlos
2011 *Génesis, estructura y crisis de la Modernidad*. Madrid.

Varios autores
1938 *Lima precolombina y virreinal.* Lima: Artes gráficas.

VELARDE, Héctor
1944 "Algo sobre la reconstrucción de San Pedro". En*: El arquitecto peruano*. Lima.
1946 *Arquitectura Peruana*. México: Fondo de Cultura Económica.

VILA VILAR, Enriqueta
1991 *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con India*s. Sevilla.

VILLAGARCIA
1762 Descripción de la Casa Fabricada en Lima, Corte del Perú, para que las Señoras Ilustres de ella, y las demás mujeres devotas, y las que desean servir a Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstracción, y dirección necesaria los Egercicios De S. Ignacio de Loyola.

VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza
2012 *Artificios en un Palacio Celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio*. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

VILLAPANDO, Juan Bautista
1990 El tratado de la Arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel. Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, España.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto y Antonio, URQUÍZAR HERRERA
2003 *Juan de Mesa (1627-2002)*. Córdoba.

WETHEY, Harold E
1949 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru.* Cambridge: Harvard University Press.

WUFFARDEN, Luis Eduardo
1996 "Retablos e imágenes en San Pedro de Lima". En: *Iglesia de San Pedro*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1996, pp. 44-56.
2002 "Colegio Máximo de San Pablo". En, Luisa Elena Alcalá (ed.). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica.* Madrid: El Viso.
2006 "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima". En, Ramón Mujica Pinilla (coord..). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2014 "Virreinato del Perú". En, Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá. *Pintura en Hispanoamérica*, 1550-1825. Madrid: El Viso.
2016 "De los orígenes a la era Mollinedo". En, Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.). *Pintura cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima-Banco de Crédito del Perú.

YATES, Frances A. Lull & Bruno.
1982 *Collected Essays*, Volume I. London: Routledege & Kegan Paul.

ARCHIVOS Y FUENTES MANUSCRITAS PRINCIPALES

Archivo Arzobispal de Lima (AAL):
Cofradías. Concierto entre Pedro Balentín y Juan Bautista de Esquibel mayordomos de la cofradía del Niño Jesús, con Ascensio de Salas, maestro de arquitectura. Lima, 13 de febrero de 1663.
Exped.te seguido pr Dn Felix Batlle Maestro Pintor con El P. Dn Jose Castro de la Rl Congregacion de Sn Felipe Neri sobre el cumplimiento de la obligacion de una contrata». Leg. 1, Exp. 4.

ARCHIVO DE LA BENEFICENCIA DE LIMA (ABL):
Cofradía del Niño Jesús. Memoria del inventario [...] que tiene la cofradía del Dulce Nombre de Jesús (1655) en el Libro de cabildos de la cofradía del dulce nombre de Jesús (1651-1758).

ARCHIVO DE LA CONGREGACIÓN DE LA O (ACO):
Razón de las erogaciones que se van haciendo por cuenta de la fabrica del Retablo de N. M. y Sra de la O. que se va a colocar en la Yglesia del Sr. S. Pedro, como de los ornamentos, y demas útiles, con que se habilitó la Sachristia, para la celebración de las Misas nuebamente establecidas que empezaron en 1 de Enero de 1798".
Establecimiento de la Congregación, y Contrato Espiritual de Seglares de Nuestra Madre y Señora de la O, en Lima; razones en que está fundada la Posesión de la Capilla Interior; su Almazen, y Sacristía, y la del lugar donde se haya colocado el nuebo Retablo para celebrar las Misas diarias, y dar culto a la Soberana Ymagen Titular en la Yglesia de los Padres del Oratorio de San Felipe de Neri, y estado actual de la expresada Congregación.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN):
Fondo: Compañía de Jesús, Sección: sermones.
Sermon predicado el segundo dia de Pascua de Espiritu Santo a la Cofradia de los Morenos del Niño Jesus Salvador
Fondo: Compañía de Jesús. Legajo III, Exp. 42
Gasto y Recibo de la Sacristía del Colegio de San Pablo desde 1737. Fondo de la Compañía de Jesús. Leg. 101, exp. 3. Archivo General de la Nación. Ver también, Visita al libro de recibo y gasto de la botica del Colegio de san Pablo (1752-54).
Fondo: Protocolos notariales. Notario: Francisco Humac Minoyolli Prot. 731. 1774-1778.
Fondo: Asuntos Eclesiásticos, Tribunal Eclesiástico, Leg. 68, exp.134.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE MADRID (AHN):
Fondo: Inquisición, Leg. 1647-1. No. 5
Traslado del proçesso de testificaçiones que se han Rdo [reunido] en el Sto [Santo] Offo [Oficio] de la Inq.on [Inquisición] del Piru que reside en la çiudad de los Reyes contra Doña Luisa de Melgarejo muger del Dor [Doctor] Jun [Juan] de Soto abogado de la Rl [Real] Audi.a [Audiencia] desta dicha çiudad = sobre y en raçon de los arrobos extasis y rebelaçiones y otros favores que ha tenido y tiene de N. Sr

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE TOLEDO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS (AHPTSJ):
Relación de las fiestas que celebró el Colegio de esa ciudad á la dedicación del nuevo templo acabado este año. Leg. 3,19.

ARCHIVO NACIONAL DE CHILE (ANCH):
Fondo: Jesuitas-Perú, Vol. 405
Quaderno 2 de Diligencias Actvadas en el Colegio de San Pablo de Lima. Comprehende los Ynventarios de Sacristia, é Yglesia, Libreria, Congregaciones. Patronatos y Aposentos de todos los Padres Que Existian en el Año de 1767.

ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (ARSI):
Peruana Litterae Annuae. Vol. 15. Letras Annuas de La Prov.a del Peru de los años de 39 y 40 ante muy reverendo en Xpto P. Mucio Vitelesqui Preposito General de la Compañia de Jesus. Roma.
Peruana Litterae Annuae. Vol. 16. Letras Annuas de La Prov.a del Perú de los años de 1660 y 1661 y parte de 1662. Roma
Peruana Litterae Annuae. Vol. 17. Letras Annuas de La Prov.a del Peru de 1685-1688. Roma.
Peruana Litterae Annuae. Vol. 18a. Peruana Litterae Annuae. Tomus IX, 1651-1704. Roma.

ARCHIVO SAN PEDRO DE LIMA (ASPDL):
Congregación de Nuestra Señora de la O fundada en el Colegio de la Compañía de Jesús de Lima, con autoridad apostólica, frutos y utilidades, que se consiguen a los que entran en ella. Recopilada por un Padre de la Compañía de Jesús. Lima, por Geronymo de Contreras, 1631.
Inventario de las Alhajas y Ornamentos de San Pedro. 1872-1890.
Libro de Actas de la Cofradía del Niño Jesús (1916) Actas de Junta General, siendo mayordomo de los H. H. Don Martín Pro y Mariátegui y D. Justo Pastor Bravo.
Carta de Carlos Neuhaus a Rubén Vargas Ugarte Lima el 15 de julio de 1966.
Boleta de pagos entre Juan Tormos S.J., con Sixto Portilla.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ (BNP):
Bravo de Saravia Sotomayor, Alonso. *Relación de las fiestas que en ciudad de Lima se hizieron por la beatificación del Bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesús, hecha imprimir por D. Alonso Bravo de Saravia Soto Mayor, Alcalde de Corte, de la Ciudad de los Reyes*. Francisco del Canto, 1610.

COLECCIÓN PRIVADA:
"Inventario de lo perteneciente a la Congregación de la O formado en 14 de Abril de 1818 por D. Fernando Cuadrado á consecuencia de la muerte del Tesorero D. José Antonio Errea". Manuscrito, Lima, Fol. 41v-42. Colección privada.
Archivo Vargas Ugarte, Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI), Perú, legajos 4, 6, 14, 16.

PÁGINAS WEB

BAILETTI, Alberto.
http://lamalariayelarboldequina.blogspot.com.co/2013/07/capitulo-1-un-enemigo-invisible.html, consultado el 28 de mayo del 2018.

BORREDÁ GONZALES, Vicente.
Grandes expediciones científicas españolas. Ciencia, aventura, penalidades, esperanzas decepciones. Aula abierta.
https://biblioaecidmadrid.files.wordpress.com/2013/08/expediciones-cientc3adficas-espac3b1olas1.pdf, consultado el 28 de mayo del 2018.

Página siguiente:
▶ Anónimo limeño. *Sagrada Familia*, circa 1660/1670. Detalle del Niño Jesús. Retablo de Las Reliquias.



Registro de Autores

JOSÉ ENRIQUE RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ S.J.

Sacerdote jesuita, educador, traductor y escritor. Bachiller en Humanidades, Filosofía y Teología, con estudios en la Universidad del Cusco y la Pontificia Universidad Comillas de España. Ha ejercido su ministerio sacerdotal en Piura, Jaén y Lima. Director de los Colegios San Luis Fe y Alegría de Jaén, y en el Colegio de la Inmaculada de Lima. Durante varios años tuvo a su cargo la parroquia de Nuestra Señora de Desamparados, Breña. Actualmente es párroco titular y superior jesuita de la iglesia y convento de San Pedro de Lima. Responsable de la conservación, investigación, restauración y puesta en valor de este monumento y su patrimonio artístico e histórico. Tiene a su cargo la editora HQV ediciones, dedicada a temas de espiritualidad. Es autor del libro *Aurea Mediocritas* (Lima, 2005).

GAUVIN ALEXANDER BAILEY

Historiador del arte. Es titular de la cátedra Alfred e Isabel Bader en el arte barroco del sur en Queen's University, Kingston (Canadá). Ha enseñado arte renacentista, barroco, latinoamericano y asiático en el King's College de la Universidad de Aberdeen, Boston College y Clark University, y tuvo la cátedra Panofsky en el Zentralinstitut für Kunstgeschichte en Múnich (2017) y la catedral Henry Luce en Boston University (2006). Ha tenido a su cargo exposiciones en la Smithsonian Institution, el Victoria & Albert Museum, el Museo de Bellas Artes, Boston, y el Philadelphia Museum, entre otros. Becario de la Fundación John Simon Guggenheim, y el Centro de Estudios Renacentistas Italianos de Harvard University en Villa I Tatti. Es corresponsal de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en el Institut de France y miembro de la Royal Society of Canada. Ha publicado numerosos textos de su especialidad. Entre los más recientes destacan *Architecture and Urbanism in the French Atlantic Empire: State, Church, and Society, 1604–1830* (2018); *The Palace of Sans-Souci in Milot, Haiti* (ca. 1806–13): *The Untold Story of the Potsdam of the Rainfores*t (2017); y *The Spiritual Rococo: Décor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. (2014).

JOHN W. O'MALLEY, S.J.

Sacerdote jesuita. Doctor en Historia, graduado en 1965 por la Universidad de Harvard, donde se especializó en la cultura religiosa de la temprana Edad Moderna en Europa. Su tesis, *Giles of Viterbo on Church and Reform: A Study in Renaissance Thought*, fue publicada en 1968. Ha obtenido numerosas distinciones académicas, incluyendo veinte grados honoríficos, ocho premios por sus libros, y condecorado con la Centennial Medal from the Graduate School en la Universidad de Harvard. Entre 1979 y 2006, fue profesor de Historia de la Iglesia en la Weston Jesuit School of Theology y después ha sido catedrático en la Universidad de Georgetown. En 1995 se incorporó en la American Academy of Arts and Science y en 1997 en la American Philosophical Society. Su obra más conocida es *The First Jesuits*, Harvard University Press, 1993, traducida a doce idiomas. Entre sus libros más recientes, publicados por la Universidad de Harvard, sobresalen: *What Happened at Vatican II*, 2008; *Trent: What Happened at the Council*, 2013 y *Vatican I: The Council and the Making of the Ultramontane Church, 2018.*

JUAN DEJO BENDEZÚ, S.J.

Sacerdote jesuita, historiador y catedrático. Licenciado y Magister en Historia por la Pontificia Universidad Católica. Estudió el bachillerato en teología en el Centre Sèvres de Paris y en Boston College, donde obtuvo su licenciatura canónica. Doctor en Teología en la especialidad de Historia de la Espiritualidad por el Centre Sèvres, Facultés jésuites de Paris. Ha obtenido el Premio Nacional en Etnohistoria otorgado en el año 1990 por el Concytec por su Tesis "Nueva Corónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala: la voz de un Yo andino frente al Otro". Becario del gobierno francés entre 2008 y 2011. En 2016 le fue otorgada la Medalla Ricardo Palma de la BNP por su aporte a la cultura.

Actualmente es profesor asociado de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, en donde además ha desempeñado distintos cargos de responsabilidad académica y administrativa. También es profesor invitado del Centre Sèvres de Paris, Oficial del Archivo y Patrimonio de la Compañía de Jesús en el Perú, miembro de la Société Internationale d'Études Jésuites, así como del comité editorial de la Revista Intercambio del Sector social de la Provincia jesuita peruana. Ha publicado en revistas especializadas y es autor del libro *Misión y espiritualidad en la provincia jesuita peruana* (siglos XVI-XVII), Lima, UARM 2018.

PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ

Historiador y catedrático, especialista en historia eclesiástica y del libro en el virreinato. Inició estudios de Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y los prosiguió en la Universidad de Columbia, Nueva York. Es Magister y Doctor en Historia por la Universidad de Columbia. Ha sido becario del Instituto de Cooperación Iberoamericana, de la John Carter Brown Library (Universidad de Brown), de la Beinecke Library (Universidad de Yale), del Center for Study of Books and Media (Universidad de Princeton). Es profesor asociado y principal de los departamentos de Humanidades en la Universidad del Pacífico y la Pontificia Universidad Católica del Perú, respectivamente. Ha publicado los libros *Lecturas prohibidas* (2013*) El edificio de letras. Jesuitas, educación y sociedad y en el Perú colonial* (2014); actualmente prepara un estudio sobre la imprenta en Lima colonial.

FERNANDO HÉCTOR ROCA ALCAZAR S.J.

Sacerdote jesuita, antropólogo y etnobotánico. Se doctoró en Antropología Social en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) París. Magíster en Teología por el Centro Sèvres en París. Bachiller en Ciencias Marítimas por la Escuela Naval del Perú. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Ciencias del Perú y vocal de la Sociedad Geográfica de Lima. Trabajó durante muchos años en el Vicariato de Jaén, región del Alto Marañón, en el territorio awajún y wampis. Se desempeña actualmente como profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde además es Director Académico de Relaciones con la Iglesia y Director de Asuntos Estudiantiles. Es autor de varias publicaciones sobre ecología, botánica, etnobotánica, Amazonía y desarrollo sostenible. Coordinador y uno de los autores del libro Amazonía sílabas del agua, el hombre y la naturaleza (2015). Colabora en publicaciones del BCP y también es autor del capítulo sobre la Costa del Perú en el libro *Perú: Patrimonio Natural y Cultural* (Fenosa 2017).

RAMÓN MUJICA PINILLA

Graduado en Antropología Histórica (1980) en el New College de Sarasota, Florida, realizó estudios de Maestría y Doctorado en la la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia.

Se ha especializado en iconografía virreinal y en los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Entre otros libros, ha publicado *Ángeles apócrifos en la América virreina*l (1992) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América* (2001). Es coautor y coordinador de *El barroco peruano* (dos tomos, 2002 y 2003) y visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República peruana (2006), volúmenes de la colección de Arte y Tesoros del Perú. Fue director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2011 y 2016.

RAFAEL RAMOS SOSA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Es profesor de Historia del Arte Hispanoamericano en la Hispalense desde 1996. Investigador invitado y miembro del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia del Perú. Ha merecido el Premio de Investigación Ciudad de Sevilla en

1986. Ha colaborado en exposiciones internacionales como “Los siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700” y “El país del Quetzal: Guatemala maya e hispana”. Ha sido curador científico de la exposición “La madera hecha Dios: arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo” (Lima, 2016).

Sus últimas publicaciones son: “Dal Mediterraneo al Pacifico: scultori e devozioni dei santi patroni in Hispanoamerica”, en Santi Patroni in Puglia e in Italia meridionale in età moderna. (Bari, 2017). “El crucificado de la sangre: obra de Martín Alonso de Mesa en Lima” en Laboratorio de Arte, 2017. “Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710”, en El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana (Granada, 2018).

LUIS EDUARDO WUFFARDEN REVILLA

Historiador y crítico de arte, estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha tenido a su cargo el Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal peruano del Alllgemeines Künstler Lexikon, editado en Munich Actualmente es miembro del Instituto Riva-Agüero, del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y del Comité Académico del Museo de Arte de Lima. Se desempeña como investigador y curador independiente.

Es autor o coautor de los libros El Señor de los Milagros (Banco de Crédito del Perú, Lima, 2016); Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario.1918-2018 (ENSABAP, Lima, 2018); y Plata de los Andes (Banco de Crédito del Perú-Museo de Arte de Lima, 2018.

Página siguiente:

▶ Anónimo limeño. *Santísima Trinidad*, circa 1680/1700. Detalle del Cristo Resucitado. Retablo de Loreto.



Créditos

TÍTULO
San Pedro de Lima
Iglesia del antiguo Colegio Máximo
de San Pablo

EDICIÓN
Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia -
Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Primera edición: noviembre de 2018

COMITÉ EDITORIAL
Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

COORDINACIÓN CIENTÍFICA
Ramón Mujica Pinilla
Luis Eduardo Wuffarden Revilla
Juan Dejo Bendezú S.J.

DISEÑO GRÁFICO
Marianella Romero Guzmán

COORDINACIÓN EDITORIAL
Pilar Marín

Asistencia y compilación bibliográfica
Jesús Tupac Terbullino O.C.D.

PRODUCCIÓN
Ausonia S.A.
Sandro Peroni
Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:
Retoque fotográfico: Jorge Morales,
Darío Corihuamán, Leonidas Marín,
Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles,
Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.
Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

FOTOGRAFÍA IGLESIA DE SAN PEDRO

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:

Museo Señor de los Milagros: pp. 4-5.

Archivo General de la Nación: p. 9.

Colección privada: p. 26.

Biblioteca Nacional del Perú: pp. 31, 81, 91.

Lisseth Gavilán: pp. 33, 106-107.

Archivo Histórico de la Compañía de Jesús: pp.34, 48, 90.

Monasterio de Santa Catalina, Cusco: p. 36.

Iglesia de San Marcelo, Lima: pp. 43, 68-69.

Compañía de Jesús, Córdoba, Argentina: p. 47.

Iglesia de Juli, Puno: p. 57.

Colección Barbosa-Stern: p. 63.

Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: pp. 82, 83, 84.

Colección Luis Martín Bogdanovich: pp. 88, 109.

Iglesia del Gesù de Roma: pp. 102, 110, 118, 119.

Dibujo Leonidas Marín: p. 110.

Dibujo César Cueto: p. 115.

Ramón Mujica Pinilla: pp. 142, 160, 163, 168, 170, 177, 179, 182, 185, 186, 187, 192, 196, 203.

Antonio Suarez Weise: p. 194.

Fundación Rodríguez-Acosta, Granada: p. 273.



Relicario Jesuita

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2017,
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA,
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU

