

# LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD

Las órdenes regulares  
en el virreinato  
del Perú













SANCTISSIME  
TRINI

IVS

IVS











# LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD

Las órdenes regulares  
en el virreinato  
del Perú

›BCP›



ACCEDA A LA VERSIÓN DIGITAL DE  
“LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD. LAS ÓRDENES REGULARES EN EL VIRREINATO DEL PERÚ”  
DEL FONDO EDITORIAL DEL BCP  
A TRAVÉS DEL SIGUIENTE QR O DE LA WEB  
[WWW.FONDOEDITORIALBCP.COM](http://WWW.FONDOEDITORIALBCP.COM)



© COPYRIGHT  
BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ  
LIMA, PERÚ  
HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN  
LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2022-12376  
BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ  
CALLE CENTENARIO 156, URB. SANTA PATRICIA  
LA MOLINA, LIMA 12





# LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD

Las órdenes regulares  
en el virreinato del Perú

Luis Eduardo Wuffarden

Bernard Lavallé

Ramón Mujica Pinilla

Irma Barriga Calle

Gauvin Alexander Bailey

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Pedro M. Guibovich Pérez





S. Ambrogio



# Índice

<b>Presentación</b>	XIII
<b>Agradecimientos</b>	XVII
<b>I. Los claustros y la ciudad</b>	
El protagonismo de las órdenes religiosas en la sociedad virreinal	I
<b>Bernard Lavallé</b>	
<b>II. La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima</b>	
Algunos alcances históricos e iconológicos de su cultura visual	37
<b>Ramón Mujica Pinilla</b>	
<b>III. El “árbol frondoso” de los frailes menores</b>	
La orden franciscana en el virreinato del Perú	71
<b>Irma Barriga Calle</b>	
<b>IV. Misioneros y redentores de cautivos</b>	
Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced	115
<b>Luis Eduardo Wuffarden</b>	
<b>V. Ermitaños del Nuevo Mundo</b>	
La provincia agustina de Nuestra Señora de Gracia	163
<b>Luis Eduardo Wuffarden</b>	
<b>VI. “Para mayor gloria de Dios”</b>	
Colegios y residencias de la Compañía de Jesús	207
<b>Gauvin Alexander Bailey</b>	
<b>VII. Ministros de los enfermos y emisarios del “buen gusto”</b>	
Arte y piedad en la Orden de San Camilo de Lelis	239
<b>Ricardo Kusunoki Rodríguez</b>	
<b>VIII. “De mucho precio, como las piedras preciosas”</b>	
Bibliotecas, libros y lecturas del clero regular	267
<b>Pedro M. Guibovich Pérez</b>	
<b>Registro de autores</b>	295
<b>Notas</b>	299
<b>Bibliografía</b>	315
<b>Créditos</b>	327























# Presentación

**E**l presente volumen ofrece una visión singular del rol que cumplieron las órdenes mendicantes en el Perú durante el periodo virreinal. Como bien dice uno de nuestros autores, el historiador francés Bernard Lavallé, quien ha profundizado en el estudio del impacto de la colonización en las sociedades latinoamericanas, sobre todo en los países andinos, el descubrimiento del Nuevo Mundo originó la creación de un nuevo concepto de globalidad. A raíz del contacto con pueblos como los americanos —que tenían otra cosmovisión—, España impuso un programa político, cultural y religioso acorde con sus intereses, lo que supuso un choque de civilizaciones y el desafío de asimilar una realidad desconocida e insólita, que escapaba a los cánones europeos y rompía los esquemas preestablecidos.

En ese contexto, la militancia de dichas órdenes en las tierras conquistadas resultó primordial, ya se tratara de franciscanos, dominicos, agustinos o mercedarios. Asimismo, sería decisiva una orden surgida más recientemente, como la de la Compañía de Jesús, instituida en 1534 y que estaba compuesta por clérigos regulares y no por frailes mendicantes, y que en sus comienzos fue marcadamente hispana, dada la autoridad de su fundador, Ignacio de Loyola. Si bien el papel esencial de estas hermandades consistió en emprender tareas de evangelización, lo cierto es que a la larga su incidencia se extendería a otras áreas como la educativa, la social y la intelectual.

Las órdenes mendicantes estuvieron presentes en América desde los primeros tiempos de la conquista. En el Perú, en su expedición final de 1532, Francisco Pizarro llevó a varios dominicos. Uno de ellos, fray Vicente de Valverde, sería una figura crucial en el encuentro con Atahualpa en Cajamarca que, como sabemos, desencadenó una batalla en la que triunfaron los españoles, hecho que significó el principio de la caída del Imperio inca. Hacia 1541, ya se habían afincado en nuestro territorio comunidades no solo de dominicos, sino de franciscanos y mercedarios. Los agustinos arribarían en 1551 y los jesuitas lo harían a fines de la década de 1560. Lavallé señala que se implantaron conventos en las ciudades que se iban fundando, lo que se traducía en un mayor estatus para sus pobladores, es decir, los colonizadores, que de este modo se sentían más reafirmados en su hispanidad.



Las regiones donde operaban las órdenes dependían un tanto de los avances del proceso de colonización, así como de los acuerdos que pactaban entre ellas para evitar interferencias en sus misiones. Empero, surgió un problema con el clero secular. Dado que las órdenes se habían acostumbrado a organizar libremente sus planes de evangelización, se resistían a someterse a la férula y a los designios de un obispo del ámbito secular. Esto propició no pocas tensiones y rencillas, situación que se acrecentó cuando los sacerdotes recién ordenados, quienes por lo general eran criollos, no encontraban cabida en los lugares donde se habían instalado los frailes, quienes solían ser oriundos de la península ibérica. Y, pese a que la norma indicaba que las órdenes estaban bajo la tutela de la Corona y de los obispos, las rivalidades persistieron y aumentarían con el tiempo.

Por su parte, la historiadora Irma Barriga Calle se ocupa del devenir de la orden de los franciscanos en nuestro país. Esta tendió a priorizar la vocación por la sencillez y la humildad que distinguió a su santo fundador. Es posible que el primer franciscano haya llegado al Perú en 1531 o 1532. Desde entonces, esta comunidad se fue expandiendo considerablemente. Barriga Calle brinda un vasto panorama de su labor y pone especial énfasis en la construcción de las iglesias y conventos, destacando la iconografía, la cual debía fortalecer sus preceptos religiosos, entre estos, la doctrina de la Inmaculada Concepción.

Ramón Mujica Pinilla ahonda en el protagonismo que ejercieron los dominicos en la etapa de la conquista. Para ello, pasa revista al acervo arquitectónico y pictórico de la orden, concentrándose en las peculiaridades de la iglesia y el convento de Lima. En opinión del estudioso, algunos testimonios iconográficos alteran la memoria del pasado y favorecen la gestación de una historia artificiosa que llevará a alimentar, en parte, la leyenda negra española. No obstante, la temprana defensa de los naturales que asumió la orden, en sintonía con los postulados de Bartolomé de las Casas, dan una idea cabal de su noble causa.

En cuanto a la orden de San Camilo de Lelis, Ricardo Kusunoki Rodríguez rastrea sus actividades entre nosotros desde el arribo a Lima, en 1673, del primer miembro de la hermandad. Su fundador, dispuesto a trabajar en hospitales, la había instaurado, en 1595, bajo el nombre de Orden de los Ministros de los Enfermos. También llamados padres de la Buena Muerte, sus miembros tuvieron que superar no pocas dificultades para consolidar su presencia en el Perú. El especialista refiere sus vicisitudes, además de examinar el patrimonio arquitectónico y artístico de la orden, cuyas obras reflejan una simplicidad decorativa acorde con la noción del “buen gusto” que a la sazón empezaba a arraigar en la capital.

Gauvin Alexander Bailey, historiador del arte de origen canadiense-norteamericano, investiga los aportes de la Compañía de Jesús. A diferencia de otras órdenes, esta se caracterizó por orientar sus esfuerzos a los quehaceres educativos. El académico también hace hincapié en la calidad de sus construcciones, pues los colegios, residencias y otras fundaciones jesuitas, como las iglesias, se cuentan entre los más notables que se erigieron en ciudades como Lima, Callao, Trujillo, Pisco, Huancavelica, Ayacucho, Arequipa y Cusco. Su impulso al desarrollo educativo de esos centros urbanos fue determinante, ya que los jesuitas enseñaron a varias generaciones de jóvenes, no solo en el Perú colonial, sino después de la independencia.

El coordinador científico de nuestro libro, Luis Eduardo Wuffarden, nos entrega dos ensayos. En el primero, sobre los frailes mercedarios, argumenta que estos, debido quizás a sus orígenes militares y caballerescos, parecen haberse identificado de inmediato con el espíritu de la conquista. Después de todo, pertenecían a la única orden monástica oriunda de la península ibérica, nacida en el siglo XIII, al fragor de la Reconquista. Sus miembros se distinguían por formular un cuarto voto, el de “redención de cautivos”, que implicó que arriesgaran sus vidas en su afán por rescatar a



prisioneros cristianos. Asimismo, el autor elabora un recuento pormenorizado de las construcciones y reconstrucciones (a causa de los estragos ocasionados por los terremotos) de sus principales edificios. Y, ciertamente, explica cómo intervinieron alarifes y artistas hispanos, junto con sus pares locales, en la realización de tan importante legado monumental y estético.

En su segundo trabajo, acerca de los agustinos, precisa que enfrentaron una desventaja con respecto a las otras órdenes, puesto que no participaron en la toma de Cajamarca o en la fundación de Lima (llegaron en junio de 1551). Sin embargo, Wuffarden observa que contaban con una sólida reputación intelectual y el apoyo de la Corona, lo que les permitió expandirse y alcanzar una posición de liderazgo. Esto fue clave para sus metas de evangelización, al igual que para sus proyectos de edificación, que constituyeron un logro material sin precedentes. Todo ello ayudó a reforzar la imagen de una orden influyente. De acuerdo con el historiador, esta promovió la circulación de ideas, obras y modelos visuales, a uno y otro lado del océano, en una medida solo comparable con el patrocinio artístico desplegado por la Compañía de Jesús.

Pedro M. Guibovich cierra el volumen con la exploración de un terreno no menos interesante: las bibliotecas, libros y lecturas del clero regular en el virreinato peruano. En los albores de la conquista, junto con la espada, llegaron los libros. Los frailes que vinieron con los soldados estaban habituados a la práctica de la lectura. Los conventos pronto empezaron a acopiar volúmenes, sobre todo aquellos vinculados con órdenes que, además de sus funciones religiosas, debían enseñar en colegios mayores y, más tarde, en universidades. Los libros eran útiles para el estudio de las humanidades y la ciencia, la liturgia sagrada y los ejercicios espirituales, así como para alimentar las inquietudes intelectuales de los religiosos. Guibovich sostiene que las bibliotecas coloniales fueron construcciones sociales que no se desarrollaron en el vacío, sino que respondían a las tendencias culturales, políticas, económicas y educativas de un determinado marco histórico, bajo la influencia de diversos agentes religiosos y laicos. En otras palabras, eran “piedras preciosas”.

Por último, quiero mencionar que esta publicación es la 49.<sup>a</sup> de la colección Arte y Tesoros del Perú, una iniciativa editorial de nuestra institución, que se ha mantenido fiel a su espíritu original, que es el de contribuir al conocimiento de un legado histórico y cultural tan rico y sorprendente como el nuestro. Más allá de los contextos particulares de corto plazo, fortalecer el estudio y el entendimiento de la peruanidad es y seguirá siendo parte del propósito del BCP para ser aliados en el desarrollo del Perú, lo que reafirma nuestro compromiso por generar un impacto positivo en los clientes, los colaboradores y la sociedad en su conjunto.

Luis Romero Belismelis  
Presidente del Directorio  
Banco de Crédito del Perú







# Agradecimientos

**E**l Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades religiosas y civiles, a las instituciones, así como a las numerosas personas vinculadas con los proyectos culturales por su generosa 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 por el apoyo que nos han brindado en la realización de este libro.

## IGLESIAS, CONVENTOS Y MONASTERIOS

Arzobispado de Lima: Excmo. Mons. Carlos Castillo Mattasoglio, Arzobispo de Lima y Primado del Perú, Mons. Juan José Salaverry, Obispo Auxiliar; Basílica Catedral Metropolitana de Lima y Primada del Perú: Sr. Fernando López, Director del Museo.

Arzobispado Metropolitano de Trujillo: Excmo. Mons. Héctor Miguel Cabrejos Vidarte, Arzobispo; Parroquia Santo Toribio de Mogrovejo: R.P. Nilton Saavedra; Iglesia Belén de Trujillo: R.P. Nolberto Aguilar Oliva, Párroco; Iglesia Santo Domingo de Trujillo: R.P. Luis Galindo López, Párroco; Iglesia San Agustín de Trujillo: R.P. Percy Barrientos Valdez, Párroco; Iglesia San Agustín de Guadalupe de Trujillo: Pbro. Harley Gonzáles Gavidia, Párroco, Convento de San Francisco – El Sagrario de Trujillo: R.P. Paul Roncal, OCD, Superior y Párroco.

Arzobispado del Cusco: Excmo. Mons. Richard Daniel Alarcón Urrutia, Arzobispo.

Arzobispado de Ayacucho: Excmo. Mons. Salvador José Miguel Piñeiro García-Calderón, Arzobispo; Iglesia Santo Domingo de Ayacucho; Convento de San Francisco de Huamanga; Iglesia de la Compañía de Huamanga; Iglesia de San Agustín de Huamanga.

Diócesis de Huánuco: Excmo. Mons. Neri Menor Vargas, OFM, Obispo.

Provincia Dominicana San Juan Bautista del Perú: Fr. Rómulo Vásquez Gavidia, OP, Prior Provincial; Convento del Santísimo Rosario de Lima: Fr. Johan Leuridan Huys, OP, Prior, Sr. Melesio Tineo, jefe del archivo; Convento de Santa Rosa de Lima: Fr. Luis E. Ramírez Camacho, OP, Prior, Ecónomo Provincial de la Orden y Promotor Provincial de la Red de Museos y Cultura; Convento de San Pablo Apóstol Arequipa: Fr. Daniel Medina Guzmán, OP, Prior; Convento Santo Domingo de Cusco: Fr. Edgard Quispe Ramos, OP, Prior.

*pp. VI-VII.*

Claustro principal. Recoleta de San Francisco, Arequipa.

*pp. VIII-IX.*

Coro alto. Iglesia de San Francisco, Cusco.

*p. X.*

*San Francisco de Asís, protector de la orden seráfica.* Anónimo peruano, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Huamanga.

*p. XII.*

*San Ambrosio, doctor de la Iglesia.* Anónimo cusqueño, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Museo de la Recoleta de San Francisco, Arequipa.

*p. XVI.*

*Coronación de la Virgen.* Anónimo cusqueño, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento e iglesia de San Francisco, Huamanga.

*pp. XVIII-XIX.*

*Alegoría del Padre Nuestro.* Anónimo huamanguino, mediados del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Iglesia de la Merced, Huamanga.

*pp. XX-XXI.*

Iglesia y convento de Santo Domingo (antiguo templo del Coricancha), Cusco.





Provincia Franciscana de los XII Apóstoles del Perú: Fr. Nicolás Ojeda Nieves, Ministro Provincial, Fr. Juan Apumayta Bautista, OFM, Vicario Provincial; Convento de San Francisco de Asis, Lima: Fr. Rodolfo Ibáñez Neira, OFM, Guardián, Fr. Ernesto Chambi Cruz, OFM, Director del Museo y Ecónomo Provincial; Convento San Francisco de Asis, Cusco: Fr. Miguel Águila Cruz, OFM, Guardian, R.P. José Hidalgo B., Director del Museo; Recoleta Franciscana del Cusco: Fr. Jorge Huanca Alarota, OFM, Guardián; Iglesia de la Merced de Huánuco.

Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú: Fr. Marcos Saravia Orellana, OFM, Ministro Provincial; Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (de los Descalzos): Fr. Daniel Dominguez, Director del Museo; Convento Santa Rosa de Ocopa: Fr. Jorge Ñiquen, OFM, Guardián; Museo Convento de la Recoleta, Arequipa: Fr. David Tello, OFM.





Provincia Mercedaria del Perú: Convento de la Merced de Lima, R.P. Dionisio Silva Amézquita, O.de.M., Superior Comendador; Convento de la Merced del Cusco: R.P. Pablo Chicata Cárdenas, O.de.M., Superior Comendador; Convento de la Merced de Arequipa: R.P. Angel Quiroa Luna, O.de.M., Superior Comendador; Convento La Merced de Trujillo: R.P. Felipe Olivares Sifuentes, O.de.M., Superior Comendador.

Provincia Jesuita del Perú: R.P. Víctor Hugo Miranda Tarazona, SJ, Superior Provincial; Parroquia San Pedro de Lima: R.P. Enrique Rodríguez Rodríguez, SJ, Párroco; La Compañía de Arequipa: R.P. Fernando Jiménez, SJ, Prefecto; La Compañía del Cusco: R.P. Jerónimo Olleros, SJ, Rector.

Provincia de Nuestra Señora de la Gracia del Perú (agustinos): Fr. Hernanis Díaz Guzmán, OSA, Prior Provincial; Convento de San Agustín de Lima: R.P. Pablo Larrán.

Viceprovincia del Perú. Orden Ministro de los Enfermos. Religiosos Camilos: R.P. Alex Spencer Ballena Ríos, Vice Provincial; Convento de la Buena Muerte de Lima: R.P. Nolberto Aguilar Oliva, Superior.

Parroquia Nuestra Señora del Pilar de San Isidro de Lima: R.P. Francisco Javier Salazar, C.P., Párroco. Monasterio de Copacabana de Lima: R.M. Hermila Duarez Montenegro, Superiora; Monasterio de Santa Rosa de Santa María de las Monjas, O.P.: R.M. Maggie Taboada, Priora; Archivo Cofradía de la Soledad: Fr. Isaac Quispe Fonseca, Director del Museo; Convento de las Nazarenas Carmelitas Descalzas: R.M. Elena de la Reina del Carmelo, Priora; Museo Señor de los Milagros, Lima: Liliana Canessa Cavassa, Directora.

## **ORGANISMOS DEL ESTADO, INSTITUCIONES Y MUSEOS**

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Sr. Rafael Varón Gabai, Director; Museo del Monasterio de Santa Catalina del Cusco; Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Dr. Germán Carnero Roqué, Director; Museo Pedro de Osma: Sr. Pedro Pablo Alayza Tijero, Director; Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco: Dr. Eleazar Crucinta Ugarte, Rector; Universidad San Agustín de Arequipa: Dr. Hugo Rojas Flores, Rector; Universidad Nacional de Trujillo: Dr. Carlos Alberto Vásquez Boyer, Rector; Museo Nacional del Prado, Madrid: Dr. Andrés Úbeda de los Cobos, Director Adjunto; Museo de Arte de Lima – MALI: Sra. Sharon Lerner, Directora; Hotel Marriott del Cusco: Sr. Eduardo Ortiz, Gerente General.

## **COLABORACIÓN PERSONAL**

Luisa Elena Alcalá, Aldo Barbosa Stern, Luis Martín Bogdanovich Mendoza, Gabriel Barbosa Stern, Jaime Cuadriello Aguilar, Moisés Cueva, Francesco De Nicolo, Patricia López Pazos, Miguel Falomir Faus, María Dolores Gómez de Aranda, Humberto Martínez Aponte, Benito Navarrete Prieto, Javier Portús Pérez, Ángel Rodríguez, Gracia Sánchez Fernández, Julio Rodríguez Effio, Luis Santa Cruz, Patrick Stenning de Lavalley, Silvia Stern de Barbosa, P. Jesús Túpac Terbullino, José Luis Gonzales Navarro.























# Los claustros y la ciudad

EL PROTAGONISMO DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS  
EN LA SOCIEDAD VIRREINAL

**Bernard Lavallé**

**E**n la Europa del siglo XIII, el deseo de renovar la predicación, de volver a una práctica tan personal como colectiva más pura y exigente, y de reemprender también la labor misionera sin ir forzosamente a tierras lejanas, suscitó en la Iglesia el surgimiento de varias órdenes religiosas. Por ello, se fundaron, con objetivos no del todo parecidos, las de los franciscanos, dominicos, agustinos y mercedarios.

Tres siglos más tarde, el nuevo contexto surgido con la aparición de la Reforma y sus profundos cuestionamientos no solo religiosos, las nuevas orientaciones de la Iglesia, que en reacción se plasmaron en el Concilio de Trento (1545-1563), hicieron de nuevo esencial —y, de alguna manera, central en el catolicismo— la militancia de las órdenes.

Estas vivieron entonces en Europa una época de gran auge en lo eclesiástico y lo social, signada por el fuerte aumento de sus vocaciones y de su poder, así como por la creación de nuevas órdenes. La más notable y original fue la Compañía de Jesús, compuesta de clérigos regulares y no de frailes mendicantes, cuyos inicios, aunque internacionales, fueron marcadamente hispanos bajo la autoridad de su fundador y primer padre general, Ignacio de Loyola.

La irrupción española en América, contemporánea de esos grandes procesos, ofreció también a las órdenes nuevos y numerosos temas de reflexión, al mismo tiempo que renovados e inmensos horizontes para su acción.

*Fig. 1.*  
*Entierro de santa Rosa de Lima.*  
Anónimo novohispano, siglo XVIII.  
Óleo sobre tela. Convento de Santa Rosa de Ocopa.

*Fig. 2.*  
Claustro mayor del convento de la Merced, Arequipa.

## LAS ÓRDENES Y LA LABOR EVANGELIZADORA

Las órdenes religiosas tuvieron un papel esencial en la evangelización del llamado Nuevo Mundo. Ya desde los inicios de la conquista y de la colonización fueron las primeras y, durante algún tiempo, las únicas en dedicarse a esa labor, tanto como a la asistencia espiritual de los pobladores españoles. Dada su estructuración jerárquica, el clero





CO. ORIGINAL D'VES. R. S. D. O. C. A. R. C. A. S.

SEÑORA D. S. CORRA

M. E. R. DE. V. S. T.

APRESTETTEREMO TUBERAYOS

APRESTETTEREMO TUBERAYOS

AVDIA DOMINA

AMORTE PERPENA

LIBERAYOS

AFICARE ET TEMPEST

LIBERAYOS

AROMINATO

LIBERAYOS

LIBERAYOS

LIBERAYOS



secular no podía trabajar sin la autoridad de obispos, lo cual exigía una organización administrativa de la Iglesia que no existía todavía en América. A la inversa, los frailes, desde su fundación, habían tenido una flexibilidad y una autonomía mayores. Misioneros por esencia, se habían expandido durante la Edad Media y tenían la tradición de haber ido creando provincias nuevas.

En Santo Domingo, los franciscanos habían llegado a finales del siglo XV, los dominicos en 1510, pero no hubo obispo antes de 1516. En México, los franciscanos estuvieron desde 1524, pero la diócesis de la capital solo se hizo realidad en 1530. En el Perú, en su expedición de conquista en 1532, Pizarro llevó consigo a varios dominicos. Dos se regresaron, pero uno de ellos, fray Vicente de Valverde, tuvo un papel de primer plano, en particular en Cajamarca. En 1534 los dominicos enviaron al Perú un grupo de misioneros, pero la decisión de nombrar un obispo en Lima no fue aceptada por Roma antes de 1541. Para esas fechas, ya tenían comunidades en la capital peruana desde hacía una década los dominicos, los franciscanos y los mercedarios. Los agustinos llegarían en 1551 y los jesuitas a finales de 1560. Esa realidad tuvo consecuencias inmediatas.

Los conventos se fundaron en las ciudades recién creadas, para cuyos vecinos eran una señal de su estatuto y de la afirmación de su hispanidad. La evangelización estuvo a cargo de doctrinas que dependían de esos conventos. El reparto de las regiones donde trabajaría cada orden fue el resultado del azar de la penetración española y de acuerdos entre las órdenes para no entrar en competencia y asegurar una lógica global a sus asentamientos, pero tomando en cuenta las ventajas o desventajas materiales de trabajar en tal o cual comarca.

Los frailes llegaron así a considerar que la evangelización era de su sola incumbencia y que el clero secular no tenía por qué meterse en esa labor. Desde los inicios, entre las dos ramas secular y regular del clero surgieron, pues, desavenencias que derivaron en rivalidades, que también existían en España por otras razones aparentes. Pasando el tiempo, los obispos se quejaron de que como los frailes estaban a cargo de las doctrinas, no tenían dónde acomodar a los sacerdotes recién ordenados, criollos en su mayoría, mientras que los frailes eran entonces casi todos peninsulares.

Surgieron desavenencias sobre la posibilidad de "visita", o sea, inspección, de las doctrinas de los frailes por los obispos y de eventuales sanciones, en contradicción con los fueros jurisdiccionales de que pretendían gozar las órdenes. Otro punto de tensión fue el proceso de nombramiento de los doctrineros regulares. Para cada doctrina los provinciales debían enviar una lista de tres nombres, o terna, a los virreyes o a los presidentes de Audiencias, que siempre elegían al primero y luego transmitían la propuesta al obispo que efectuaba el nombramiento. Esto recordaba a las órdenes que estaban bajo la doble tutela de los obispos y del rey, lo cual les era difícil de aceptar. Las continuas quejas episcopales al respecto muestran que los frailes hacían a menudo caso omiso de tales obligaciones. En 1676, exasperado el prelado de Huamanga, decidió excomulgar a todo fraile doctrinero que no hubiese cumplido con el trámite.

Ya desde el siglo XVI, los obispos consiguieron ir recuperando para el clero secular un número cada vez mayor de doctrinas, pero los conventos conservaron no pocas. En el sur del Perú, a mediados del siglo XVIII, en los tres obispados de Huamanga, Cusco y Arequipa, seguían desempeñándose en 55 de las 274 doctrinas existentes.

En noviembre de 1748, sirvieron de documento de trabajo a la Corona dos memoriales de los virreyes de México y Lima, donde se indicaba muy explícitamente que separar a los frailes de las doctrinas era la única manera de obligarlos a vivir en conformidad con sus votos. Después de una junta en la que participaron los arzobispos recién nombrados de las dos capitales virreinales, la Corona decidió zanjar la cuestión mediante una Real Cédula de octubre de 1749. Se quitarían las doctrinas a las órdenes conforme fueran vacando y en un primer tiempo solo en México y el Perú. Según el

**Fig. 3.**  
*Virgen de Cocharcas venerada por sus devotos y religiosos de distintas órdenes.*  
Anónimo surandino, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Huamanga.







virrey de Lima, la medida fue bien acogida, lo cual parece bastante dudoso. Por otra cédula de febrero de 1753 (más tarde precisada en 1764, 1766, 1767 y 1771), no se dejó a los conventos sino simbólicamente unas cuantas doctrinas, lo que no se consiguió sin resistencia de los frailes y de sus feligreses más o menos manipulados.

A lo largo del siglo anterior las quejas habían menudeado a propósito de los frailes doctrineros. Se les acusaba de transformar sus doctrinas en empresas económicas de las que se aprovechaban sus familiares y sus conventos, a los que solían revertir parte de las ganancias obtenidas. Se les reprochaba vivir en ellas de una manera incompatible con la regla y a veces delegar el trabajo parroquial a un sustituto pagado mientras vivían más cómodamente en la ciudad. Los ingresos de las doctrinas, legales o no, y a menudo bastante elevados, incidieron de manera muy notable en la vida de las comunidades regulares. El nombramiento en una doctrina rica se negociaba en los capítulos provinciales, para conseguir votos o premiar a los de su bando. No hay evidencia de que los doctrineros seculares se comportasen mejor y las doctrinas sin atractivo económico parecen no haber atraído mucho ni a frailes ni a párrocos.<sup>2</sup>

Ciertas órdenes (jesuitas y franciscanos) tenían también a su cargo las llamadas “misiones vivas” en las regiones marginales del imperio, en zonas de clima y entorno peligrosos, muy apartadas y donde el poder español no se había asentado todavía. En el Perú estaban en la vertiente amazónica de los Andes o, más abajo, a lo largo de los grandes ríos. Los jesuitas, los únicos en emplear misioneros extranjeros, no sin reticencia de la Corona,<sup>3</sup> estuvieron trabajando ahí desde 1636 y sobre todo a partir de 1686. Tuvieron que enfrentarse repetidamente con muchos y graves problemas (huidas de los feligreses, epidemias arrasadoras, incursiones de *bandeirantes* esclavistas brasileños).<sup>4</sup> Las misiones vivas suscitaron también controversias. Se acusaba a los padres venidos de Europa para ocuparse de ellas de preferir quedarse en las capitales y gozar en ellas de puestos de mando. A la inversa, los peninsulares reprochaban a los criollos el desentenderse totalmente de esos lejanos neófitos.

A finales del XVII, los franciscanos decidieron relanzar su acción misionera con la creación de colegios noviciados donde se formaría a los futuros misioneros. Como autónomos con respecto a las autoridades provinciales, estos tenían todos los privilegios de la romana Congregación de Propaganda Fide y los frailes allí formados se comprometían a servir diez años en las misiones vivas. Los primeros se instalaron en México, siendo los más conocidos los de Querétaro (1683) y Guadalupe, en Zacatecas.

También los hubo más tarde en los Andes con miras a intensificar el trabajo misionero en tierras chiriguanas de la Audiencia de Charcas (Tarija, 1755) y en el oriente peruano con el convento de Santa Rosa de Ocopa (1758), cuyos frailes acompañarían



Fig. 4.  
*San Francisco Solano*. Pedro Díaz, 1810.  
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.

Fig. 5.  
*Misionero jesuita convirtiendo a un indígena*. Anónimo cusqueño, siglo XVII.  
Óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Arequipa.





6



7

las avanzadas de los frentes pioneros en la región. Más modestos fueron en el sur los de Moquegua (1795) y Tarata (1796).

### ENSAYO DE DEMOGRAFÍA CONVENTUAL (SIGLOS XVI Y XVII)

Las primeras cifras conocidas de la población conventual peruana son las recibidas por el Consejo de Indias. En 1570, la Real Audiencia de Lima tenía unos 5000 vecinos españoles y alrededor de 3000 frailes. Lima abrigaba las dos quintas partes de aquellos, pero casi la mitad de estos.<sup>5</sup> En 1563, el virrey conde de Nieva había afirmado que ya no era necesario mandar frailes desde España,<sup>6</sup> y en 1579, el oidor Ramírez de Cartagena escribió que antes de diez años el clero sería más numeroso que los laicos, dado el atractivo de las rentas y beneficios eclesiásticos.<sup>7</sup>

Tales pronósticos no se realizaron, pero en 1590 el virrey marqués de Cañete comparaba las comunidades conventuales de Lima (de 80 a 100 personas cada una) con las de Sevilla, entonces entre las más importantes de España en un emporio de 150 000 habitantes.<sup>8</sup> El mismo día, los oidores confirmaron las afirmaciones del virrey, precisando que los conventos limeños ya ni podían atender materialmente a sus frailes.<sup>9</sup> Sin embargo, el número de estos siguió aumentando. Entre 1590 y 1600, solo en lo que concernía a los frailes sacerdotes, los dominicos pasaron de 73 a 104, los franciscanos de 45 a 98, los agustinos de 24 a 66, los jesuitas de 21 a 42 y los mercedarios de 30 a 74.<sup>10</sup> Esto significaba que, tomando en cuenta las demás categorías (legos, novicios y criados), vivían más de 600 personas en los conventos limeños, bastante menos que en Sevilla o Madrid, pero tantas como en Córdoba, Toledo o Granada.

Esa progresión no disminuyó, como lo prueban el censo del arzobispo Lobo Guerrero en 1610;<sup>11</sup> dos años más tarde una *Relación de las provincias, conventos, doctrinas, frayles, rentas y haciendas que tienen las órdenes que han fundado en los reynos del Pirú*,<sup>12</sup> redactada por las oficinas del virrey marqués de Montesclaros, y el censo de la población de Lima de 1614 cuyos resultados transcribe fray Buenaventura de Salinas y Córdoba en su *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*.<sup>13</sup>

	1610	1612	1614
Dominicos		142	180
Franciscanos		156	172
Agustinos		130	146
Mercedarios		115	132
Jesuitas	183	178	
<b>TOTALES</b>	<b>726</b>	<b>813</b>	<b>894</b>

El aumento era pues de un 10 % cada dos años y, en 1614, siendo 5257 los españoles de Lima, esto significaba que la población conventual masculina representaba un 17 %, cifra inferior a la de los conventos femeninos (18,8 %).

Menudearon las quejas de las autoridades civiles y arzobispales, tanto más debido a que Lima concentraba una parte enorme de la población conventual peruana. El documento de 1612 revela que la capital y su puerto abrigaban alrededor de la mitad de todos los frailes presentes en el Perú: agustinos (46 %), franciscanos (47 %), mercedarios (50 %), dominicos (53 %) y casi las tres cuartas partes en el caso de los jesuitas (72 %).

No cesaba la preocupación ante el exceso de vocaciones regulares, a menudo suscitadas por presiones o problemas familiares.<sup>14</sup> En 1621, el oidor Luis Enríquez calculaba que ya se había superado el número de 1000 religiosos, progresión que se

Fig. 6. Muerte de san Francisco de Asís (detalle). Basilio de Santa Cruz Pumacallao, circa 1670. Convento de San Francisco, Cusco.

Fig. 7. Aparición de san Pablo mientras santo Tomás de Aquino dicta cátedra (detalle). Anónimo cusqueño, circa 1735. Sala capitular, convento de Santo Domingo, Lima.



hacia en detrimento de las pequeñas ciudades.<sup>15</sup> Cinco años más tarde, don Fernando de Castro insistió en las consecuencias de la “cantidad desordenada” de regulares: delitos cometidos al amparo de los fueros eclesiásticos, falta de brazos para la economía, incidencia sobre la demografía.<sup>16</sup> Poco después, un anónimo *Memorial de treinta y cinco advertencias* pidió una visita general de los conventos para impedir el crecimiento del número de frailes y monjas, sin lo cual “la propagación matrimonial del género humano” vendría a ser problemática.<sup>17</sup> El virrey conde de Chinchón retomó esos argumentos el 26 de abril de 1630.<sup>18</sup> En esta ciudad, escribía que “quitados los negros y mulatos y los que participan dellos, según me han referido son casi tantos los eclesiásticos y religiosos como lo restante de la gente de igual edad, cosa que de ninguna otra del mundo lo he leído ni oído”.

Hacia mediados del siglo, la progresión parece haber bajado en los conventos de hombres pero no en los de monjas. El número de religiosos se estabilizó en las comunidades franciscanas, disminuyó en las dominicas y más sensiblemente en las mercedarias. Solo continuaban aumentando los agustinos y un poco menos los jesuitas.<sup>19</sup>

El 27 de octubre de 1626, una Real Cédula había renovado la prohibición de fundar conventos sin la autorización del Consejo de Indias.<sup>20</sup> Se iba a reiterar en 1628, 1635 y 1638, y varias veces en la segunda mitad del siglo. La Corona sancionó a las fundaciones ilegales, a veces les impuso multas y hasta su destrucción. Aceptó la instalación en el Perú de la congregación de San Felipe Neri y de los betlemitas, dadas sus funciones hospitalarias.

Mientras el problema se seguía agravando en los conventos de monjas, en los de frailes la situación tendió a mejorar, por lo menos de manera relativa, ya que globalmente la población limeña creció de manera notable.

La *Numeración de Lima* de 1700<sup>21</sup> da una imagen muy precisa, pues indica las diferentes categorías que vivían en los conventos. En las comunidades dominicas había 428 personas, 458 en las jesuitas, 393 en las franciscanas, 341 en las mercedarias y 321 en las agustinas, o sea, 1941 personas, pero los frailes sacerdotes eran solo 133, 95, 134, 143 y 134, respectivamente. Representaban en general una tercera parte del total, un poco más del 40 % entre mercedarios y agustinos. Las otras categorías (coadjutores, donados, legos, novicios, coristas y estudiantes) ascendían a 810 (un 42 %). Los criados y esclavos (492) constituían una cuarta parte del total.

En las ciudades del interior, la situación, guardando las proporciones, era del mismo tipo. En su ya citada carta de 1563, el virrey conde de Nieva se quejaba del empeño de las órdenes en privilegiar zonas de buen clima y ricas para fundar conventos, donde los frailes se quedaban en vez de ir a las doctrinas. En las quince “ciudades”, entonces muy pequeñas, con que contaba el Perú, ya había unos sesenta monasterios. En 1572, la Corona pidió al virrey don Francisco de Toledo estudiar ese problema. De su respuesta resulta que cada ciudad tenía varios conventos: había dos en Chachapoyas; tres en Huánuco, Huamanga y Arequipa; cuatro en Trujillo y cinco en el Cusco, mientras que en las zonas alejadas era notoria la escasez de doctrineros.<sup>22</sup>

Cruzando las informaciones del censo de 1612 y las precisiones dadas por Antonio Vázquez de Espinosa que corresponden a la segunda mitad de esa década, Huamanga, con cuatrocientos vecinos españoles, tenía 42 frailes; Arequipa, con trescientos españoles, 64, y Trujillo, con quinientos españoles, 68. Otras ciudades mucho más pequeñas, con tan solo unos 100 vecinos españoles, como Huánuco o Pisco, tenían 48 y 20 frailes, respectivamente. Cusco, la segunda ciudad del país, de entonces tres mil quinientos españoles, albergaba a 219 (40 dominicos, 50 agustinos, otros tantos franciscanos y mercedarios, 30 jesuitas).<sup>23</sup> El marqués de Montesclaros había acompañado el censo de 1612 con una lista de conventos que se debían suprimir: dos de cuatro en Trujillo, Huánuco y Huamanga; uno de dos en Chachapoyas, Saña y Cañete; tres de cinco en Arequipa y tres de seis en el Cusco.



**Fig. 8.**  
*La comunidad mercedaria en la procesión del Corpus Christi (detalle).* Anónimo cusqueño, circa 1675. Museo Arzobispal, Cusco.

**Fig. 9.**  
*San Agustín entrega la regla a sus religiosos (detalle).* Basilio Pacheco, circa 1745. Óleo sobre tela. Convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 10.**  
*Muerte de san Francisco Javier.* Anónimo cusqueño, siglo XVII. Óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Arequipa.



*Fig. 11.*  
Galería alta del claustro principal.  
Convento de San Francisco el Grande,  
Lima.

*Fig. 12.*  
Claustro principal. Convento  
de San Francisco, Cusco.

*Fig. 13.*  
Galería baja del claustro mayor con  
pinturas sobre la vida del fundador.  
Convento de Santo Domingo, Cusco.

*Fig. 14.*  
Claustro mayor. Convento de Santo  
Domingo, Arequipa.



11



12





13



14





*Fig. 15.*  
 Claustro del antiguo convento de San Agustín, Cusco (hoy Hotel Marriott).

*Fig. 16.*  
 Claustro del antiguo convento de San Agustín, Arequipa (hoy Universidad Nacional de San Agustín).

*Fig. 17.*  
 Claustro del antiguo convento de la Merced, Trujillo (hoy Corte Superior de La Libertad).

*Fig. 18.*  
 Claustro principal del antiguo convento de la Merced, Arequipa.







17



18





La Corona trataba de tomar medidas. El 23 de diciembre de 1611 ordenó cerrar los conventos con menos de ocho frailes, pero el arzobispo de Lima respondió que no se podría aplicar la disposición, dado el apego de los vecinos a sus frailes y las numerosas e importantes funciones que desempeñaban en la vida de esas pequeñas ciudades. Tal decisión “habría causado una desolación irremediable”.<sup>24</sup> La orden fue sin embargo renovada, sin mucho efecto, el 18 de junio de 1616.<sup>25</sup>

Un censo de los conventos en 1705,<sup>26</sup> muestra que, para una población ya mucho mayor, si en algunas ciudades el número de frailes se había mantenido y a veces había aumentado un poco, en la mayoría de ellas, sobre todo en las menos pobladas y empobrecidas, había disminuido bastante comparado con el de un siglo atrás.

## LA RIQUEZA DE LOS REGULARES: APARIENCIAS Y REALIDAD

Desde muy temprano, los religiosos adquirieron o, mejor dicho, recibieron en donación, propiedades agrícolas, con excepción de los franciscanos fieles a la pobreza de su fundador. En 1607 los canónigos de Lima se quejaron de la extensión de las tierras conventuales y el arzobispo mandó al Consejo de Indias, en 1610, un detallado *Memorial de las haciendas de campo que se han podido averiguar que tienen en el arzobispado de Lima los religiosos y caballeros de hábito*.<sup>27</sup> Con exageración, el marqués de Montesclaros acusó a las órdenes de poseer la tercera parte de los fundos y haciendas y de ser los principales abastecedores del país. Añadía que, considerándose sus mayordomos exentos de la jurisdicción secular, no cumplían con los reglamentos reales del trabajo indígena. Cuando pasaban a los conventos, esas propiedades ya no podían ser vendidas y desaparecían del mercado de tierras. No pagaban impuestos, en particular el diezmo, pero, para la reforma de este último, era necesario el apoyo papal y un censo prácticamente imposible de todas las tierras concernidas.<sup>28</sup>

Si se comparan las propiedades de los conventos cusqueños en 1594 y 1674, las de los dominicos pasan de tres a siete, las de los mercedarios de tres a cinco y las de los jesuitas de cinco a más de doce. La Corona no cedió en su empeño de obligarles a pagar el diezmo. Tardó años y suscitó una abundante literatura hasta que en 1657 y 1658 consiguió en parte lo que quería. Las haciendas que más adelante adquirirían los conventos pagarían el diezmo. Tal obligación no parece haber modificado mucho la situación. Los betlemitas recién llegados al Cusco heredaron seis haciendas entre 1698 y 1718.<sup>29</sup>

Los jesuitas fueron los que más continuaron expandiéndose.<sup>30</sup> En el Cusco recibieron cuatro nuevas haciendas entre 1680 y 1710. En 1691, en Ica, un vecino les dio unas tierras para fundar un colegio. Con el mismo motivo a finales del siglo, en Saña, la Compañía recibió dos haciendas, y otra en Moquegua en 1709.<sup>31</sup> Además, los jesuitas seguían comprando tierras para ampliar y optimizar lo producido por sus posesiones.<sup>32</sup>

**Fig. 19.**  
*Alegoría del misionero jesuita de indios con san Francisco Javier.* Juan Bautista Cáceres, 1630. Óleo sobre tela. Monasterio de Santa Catalina, Cusco.

**Fig. 20.**  
Ruinas de la iglesia de San Javier, antigua hacienda jesuita en el valle de Nazca.

**Fig. 21.**  
Ruinas de la iglesia de San José, antigua hacienda jesuita en el valle de Nazca.





20

Si de haciendas, fundos y estancias provenía una parte notable de los ingresos conventuales, estos no eran los únicos. Las comunidades regulares poseían en las ciudades importantes patrimonios inmobiliarios de los que sacaban alquileres, cuya regularidad constituía una garantía nada desdeñable y más fiable que la de las tierras. En 1636, en Lima, los jesuitas de San Pablo eran dueños de unas quince casas; la probación de San Antonio, de trece; el colegio del Callao, de ocho, y de otras quince, sin duda más modestas (*casitas*), además de ocho tiendas. En 1700, en Arequipa, la Compañía disponía de veintiún comercios. En 1766, en Huancavelica, el colegio era dueño de dos haciendas, dos estancias, dos casas, un inmueble en construcción y diecisiete tiendas.<sup>33</sup> Ese tipo de ingresos no era propio de los jesuitas. Las demás órdenes masculinas también lo tenían, pero estaba más difundido entre los conventos de monjas.

Otra fuente de dinero eran las rentas de los censos, en principio perpetuos, otorgados por donantes y garantizados por los ingresos de bienes diversos. Las sumas así comprometidas aseguraban una entrada anual de un 5 % del capital principal. Ese sistema no era exclusivo de las donaciones eclesiásticas y podía ocurrir que los donantes entregasen a los conventos cantidades en efectivo con el encargo de prestarlas.



21







En 1681 el colegio de San Pablo en Lima tenía unas cincuenta rentas, cuyo monto total era de 400 000 pesos, o sea, esencialmente, un ingreso de 20 000 pesos al año. Algunos de esos censos venían de muy atrás. Cuando se expulsó a los jesuitas en 1767, el colegio del Cusco tenía dieciséis, de los cuales los más antiguos se remontaban a 1632, transformados en censos de 3 %, dada la devaluación de los bienes que los garantizaban. En 1818, los betlemitas cusqueños seguían cobrando censos atribuidos entre 1689 y 1720.<sup>34</sup>

A menudo, esos censos servían para pagar cada año cierto número de misas por el descanso del alma del donante o de sus familiares. Esas capellanías se oficializaban ante notario y podían dar lugar a puntillosas negociaciones. Algunas incluían el entierro de los donantes en una capilla de la iglesia del convento, de la que se convertían en patronos. Pasando el tiempo, esos contratos podían suscitar litigios cuando los conventos no habían cumplido con lo pactado o los herederos no podían seguir pagando lo prometido.

Fuera de las propiedades agrícolas, las tiendas, los inmuebles y los censos, los conventos recibían donaciones de todo tipo. A lo largo del siglo XVII, en Huamanga se había obsequiado a los jesuitas dos crucifijos, quinientos pesos que debían los indios de la provincia de Soras, un esclavo, la promesa de construir una capilla en la iglesia de la Compañía, partes de herencias de diversos monto y naturaleza, dos tenerías, dos molinos y hasta dos deudas todavía por cobrar.<sup>35</sup>

Esas donaciones se solían hacer en los testamentos y corría la voz de que en esos momentos la presencia (y las presiones) de los frailes incitaba a los testadores a mostrarse generosos. Muchas de esas acusaciones emanaban del clero secular, que en semejantes circunstancias parece haberse portado igual.

La fortuna de las órdenes debe también matizarse. El número siempre crecido de sus propiedades o rentas parece haber correspondido a una concepción de la riqueza acumulativa y no productiva. Se sabía que las propiedades conventuales eran muy mal administradas y el cobro de los censos y capellanías bastante aleatorio, de manera que esos ingresos distaban mucho de lo que se podría creer.

Los únicos en haber pensado en la rentabilidad de sus propiedades y en su complementariedad, en haber invertido en sectores abiertos al mercado para producir excedentes significativos, fueron los jesuitas, quienes recibían de Roma instrucciones precisas al respecto. Llegaron, en ciertas regiones, a tener verdaderos monopolios y consiguieron que las producciones intercambiadas entre los colegios asegurasen su consumo, sin gastos externos.<sup>36</sup> Tal fue el caso, también excepcional, de los betlemitas cusqueños.

Si las comunidades regulares manejaban mucho dinero en los conventos grandes, estos tenían que asumir y financiar el mantenimiento de sus numerosos frailes y sirvientes, sus obras de caridad y enseñanza, la reparación de enormes y múltiples edificios, los gastos suntuarios de una multitud de grandes celebraciones y la ayuda continua a las comunidades desfavorecidas.

Conocemos la situación económica de los conventos en las ciudades más grandes, donde un patriciado tradicional o mercaderes y funcionarios se mostraban generosos. Esto no existía en los pueblos con poquísima población, venidos a menos o alejados. Abundan testimonios sobre esas pequeñas poblaciones muy apegadas a sus frailes y a sus conventos por los servicios y ayudas que les podían prestar, pero también por lo que significaba para los moradores la presencia de estos y la especie de estatuto que les confería. De ahí su resistencia cuando la Corona quiso suprimir los conventos con escasos frailes, porque en ellos era imposible observar la regla, y los vecinos, también pobres, no podían mantener decentemente a los pocos frailes que, según afirmaban algunos testigos, consideraban su destino allí como un verdadero destierro.

También se debe apuntar que no existía verdadera igualdad en el reparto de las comodidades entre todos los frailes. Era la consecuencia de una jerarquía muy marcada

*Fig. 22.*

Retablo mayor procedente de la iglesia de San Javier, antigua hacienda jesuita en el valle de Nazca (hoy en la iglesia Virgen del Pilar de San Isidro, Lima).



y de que algunos de sus miembros, que provenían de familias acomodadas, seguían gozando en los claustros de privilegios parecidos a los que habían tenido antes de tomar los hábitos.

## UN MUNDO DIVIDIDO Y PENDENCIERO

Las doctrinas han mostrado cómo el estamento eclesiástico podía conocer fuertes y repetidas tensiones, y que los frailes en particular no vacilaban en oponerse al clero episcopal para defender sus intereses. Muchas podían ser las razones de esos enfrentamientos: cuestiones de jurisdicción, de posición jerárquica en actos solemnes o de intereses materiales. El 15 de agosto de 1695, el arzobispo de Lima, don Melchor de Liñán y Cisneros, exvirrey interino, escribía con “práctico conocimiento”:

*Llevo insinuando en el contexto de esta carta la fortaleza que en sus dictámenes sustentan los religiosos aquí, como estén de por medio sus intereses por cuyo logro y adelantamiento no conocen, empeñados, la moderación ni el concurso de los respetos más soberanos.*<sup>37</sup>

Los frailes se oponían no solo a los obispos. No faltaban los motivos de roces entre las mismas órdenes. Conocida es la larga y a veces aparatosa rivalidad entre jesuitas y dominicos. En 1601, en Arequipa, estos últimos habían atacado de manera muy violenta a la Compañía, declarando en público que su fundador, san Ignacio, no se podía contar entre los Padres de la Iglesia. Habían llegado hasta a poner su santidad en tela de juicio, provocando, según el provincial de los jesuitas, “notables enfrentamientos” en toda la ciudad.<sup>38</sup>

Otras tensiones surgieron a propósito del dogma de la Inmaculada Concepción. Los franciscanos, los agustinos<sup>39</sup> y el clero secular estaban a favor. Lo demostraban con ostentación y provocación. Los dominicos<sup>40</sup> se resistían y consideraban como verdaderas afrentas, a las que contestaron airadamente, las procesiones que se celebraron por ese motivo y que incluso intentaron impedir.

Hubo antagonismos menos anecdóticos. En el Cusco, una vieja rivalidad oponía al Real Colegio Monasterio de San Antonio Magno contra el Colegio de San Bernardo de los jesuitas. Todo los diferenciaba. En San Antonio se enseñaban las doctrinas del “angélico doctor Santo Tomás”, mientras que en San Bernardo solo se estudiaba “a los autores de la Compañía”. Además, la mayoría de los alumnos del primero eran hijos del patriciado de las ciudades del sur peruano y de la actual Bolivia, mientras que los del segundo eran “forasteros y advenedizos”, esto es, sin duda, peninsulares. Cada colegio trataba de hacer anular los privilegios del otro para desprestigiarlo y los alumnos de ambos se insultaban y pegaban en sus encuentros callejeros. Fue necesario un verdadero armisticio (ajuste), firmado en 1664 por ambos rectores en presencia del corregidor y del representante del obispo, para volver a una frágil tranquilidad.<sup>41</sup>

Dominicos y jesuitas no eran los únicos en enfrentarse a propósito de la enseñanza. En su *Diario de Lima*, Juan Antonio Suardo cuenta cómo en 1629, con motivo de la oposición a una cátedra, la universidad estuvo a punto de conocer graves disturbios. La orden de la Merced apoyaba a un candidato, mientras que el otro, un dominico, contaba con el respaldo de sus hermanos y de los agustinos.<sup>42</sup>

Para prevenir interminables y repetitivos conflictos, la universidad de San Marcos decidió que ciertas cátedras fuesen ocupadas siempre por miembros de tal o cual orden. Las de teología moral, de prima de teología y de filosofía, recaían en los dominicos; la de prima y de vísperas de dogmas en los agustinos, así como la de prima de santo Tomás, en los mercedarios.





Una rivalidad sin tregua enfrentaba a dominicos y franciscanos en cuanto a las orientaciones teóricas de esas cátedras. Aquellos, seguidores de Tomás de Aquino, terminaron consiguiendo la exclusión de los autores franciscanos de los programas e impidieron la creación de una cátedra que enseñara las ideas de Duns Scoto.<sup>43</sup> Las fiestas religiosas podían también, por su ceremonial preciso y en principio inmutable, suscitar vivas controversias. Un año los dominicos de Lima quisieron excluir a las demás comunidades regulares de la procesión de la octava del Corpus, mientras que los franciscanos argüían que la misa se debía celebrar en su iglesia.<sup>44</sup>

Nacieron también entre las órdenes rencores y tirantezas alrededor de la administración de varios lugares de peregrinación famosos que atraían a muchos fieles generosos. En los argumentos de las partes en conflicto había razones tocantes a poderes inmateriales de representación, pero otras eran de naturaleza más concreta.

Los pleitos podían tener abiertamente causas económicas: posesión de bienes pertenecientes a una herencia disputada, rivalidad entre frailes de órdenes diferentes en cuanto a saber quién podía cobrar por indios que vivían en una doctrina pero tenían tierras en otra, qué convento debía encargarse del entierro de un difunto rico que había dejado para ello una fuerte cantidad. Dadas las implicaciones de los conventos en muchísimos aspectos de la vida colectiva, a menudo se veían en la necesidad de litigar entre ellos, con el clero secular o con laicos, a propósito de unas casas, una empresa o alguna propiedad rural.

En su seno mismo, las órdenes tenían muchos motivos de tensiones y enfrentamientos. Los más mozos, coristas, estudiantes, novicios, con su juventud y entusiasmo, estaban siempre listos para desbordarse. Podían constituir grupos de presión a los que se recurría cuando las comunidades se dividían sobre tal o cual problema. El sistema de gobierno de los regulares privilegiaba a los frailes más antiguos, lo cual hacía que los jóvenes, no sin razón, se considerasen postergados.

Los conventos acogían a varios tipos de frailes: los padres sacerdotes, quienes ocupaban los puestos más relevantes y eran los únicos que podían votar en los capítulos donde se repartían los cargos de mando y se tomaban las decisiones; los legos, que también habían pronunciado votos pero no habían llegado al sacerdocio y eran, en general, los encargados de realizar tareas materiales; los donados o conversos, que vestían el hábito y observaban la regla aunque sin pronunciar votos, y, por último, los criados y esclavos que se requerían para el servicio. Esas comunidades reproducían todo el abanico social de la vida colonial, lo cual era potencialmente fuente de tensiones, máxime en la medida en que los frailes procedentes del patriciado no dejaban de mantener estrechos vínculos con sus familiares, sus intereses y sus prejuicios.

En 1645, los padres de la provincia limeña de San Juan de Dios escribieron al rey para quejarse de sus legos. Tratándose de una orden hospitalaria, estos eran mucho más numerosos que los sacerdotes por tener a su cargo lo esencial de las actividades médicas. Según sus acusadores, esos legos consideraban la provincia como suya, no vacilaban en encarcelar a quienes se les oponían, cualesquiera que fuese su rango, y amedrentaban con navajas, por lo que habría habido homicidios.<sup>45</sup> En 1678, los donados agustinos de Lima se quejaron de la dureza y del desprecio que les manifestaban los padres de sus conventos y amenazaron con dejar el hábito.<sup>46</sup> En ciertas órdenes también podían surgir desavenencias entre la rama tradicional, la de los observantes, y la reformada (descalzos o recoletos).

Esas crisis, las exasperaciones que revelan, la violencia verbal (y a veces física) que podían suscitar, las actitudes a que inducían, esa conflictividad latente siempre a punto de estallar, distan mucho de la vida conventual tal como la imaginamos hoy. Para entenderlas se las debe calibrar en función de la prepotencia nacida de los privilegios del estamento eclesiástico, pero también eran consecuencias directas y expresiones de lo que caracterizaba “el áspero sabor de la vida” en el mundo psíquico-mental de la época.



Fig. 23.  
*Juan Cavero de Toledo*. Anónimo limeño, siglo XVII. Óleo sobre tela. Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fig. 24.  
*Fray José de Peralta Barnuevo*. Cristóbal de Aguilar, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.



## LAS ÓRDENES FRENTE AL PODER REAL

Herederas de una larga historia europea, las órdenes habían llegado a considerarse como entidades autónomas del poder eclesiástico, pero también político, y no vacilaban en entrar en conflicto con ambos. En las lejanas provincias americanas esa tendencia era más marcada, sobre todo por las sospechas y desconfianza que generaba la Corona, que trataba de asentar su poder sobre una sociedad en muchos aspectos creada fuera de su impronta. La tradición del “acato pero no cumplimiento” y el hecho de que los religiosos desempeñasen un papel más relevante que en la Península habían acentuado ese rasgo. Tampoco se debe olvidar la tradición de los frailes europeos que durante las luchas políticas no vacilaban en excitar a los combatientes con sermones incendiarios, instándolos a tomar las armas para defender sus intereses. Baste recordar el siglo XVI y lo que había pasado al respecto en Castilla durante la revolución de las Comunidades, y en Francia o en Alemania durante las guerras de religión, época en que muchas pinturas muestran séquitos de frailes “escopeteros” que llevan sus hábitos, pero ostentan corazas, armas y crucifijos.

Era un motivo de preocupación constante para la monarquía, pues esa manera de ser tenía repercusiones bastante notables en el seno mismo de las comunidades regulares, su cohesión, su disciplina y su labor evangelizadora. Para la sociedad que se estaba creando en América, lejos de la Península, ofrecía además un ejemplo altamente pernicioso y preocupante.

En una carta escrita al cabo de una década de residencia en el Perú,<sup>47</sup> el virrey don Francisco de Toledo, hombre de poder y decisión, escribió al rey que “ningún medio humano” era capaz de detener a los frailes cuando estos habían decidido no cumplir con una orden, aunque proviniese del mismo rey. Se quejaba también de su intromisión inaceptable en los asuntos de gobierno y justicia. Esa carta no era la primera ni la última en la que don Francisco de Toledo se quejaba de “los procedimientos perversos y arbitrarios” de los regulares. Tal vez no sin motivo el virrey veía en esto una secuela de las llamadas “guerras civiles”, de las que los frailes no se habían quedado al margen (más bien, habían estado en el lado contrario a la lealtad y a los intereses de la Corona).







El virrey hablaba con ese propósito y empleaba palabras muy duras:

*Ha habido muchos que fueron contra vuestro real servicio que para evitar y huir el castigo tomaron por medio de meterse fraile, de que están llenos los monasterios y, como estos no tomaron este estado de perfección por tenerla sino compelidos de temor, solamente tienen nombre de frailes los más de ellos, y como les han quedado las costumbres y gusto de haber sido traidores, es mucho el daño que hacen cuando se juntan con los que en esta tierra hay de su humor.*<sup>48</sup>

Fig. 25.  
*Institución del Rosario*. Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de Santo Domingo, Cusco.









Bajo la pluma de un gobernante tan experimentado y perspicaz como Toledo, ese argumento es de tomar muy en cuenta, pero había otros que podían explicar esa situación: la ausencia, durante bastante tiempo, de una vida realmente conventual en unas provincias en las que todo estaba por hacer —para empezar, los conventos y su clausura—; la borrosidad, si no en los principios por lo menos en las prácticas, de las posiciones relativas de las autoridades peninsulares y locales; y la voluntad de independencia de las órdenes, que manifestaban planteamientos que podían llegar hasta a cuestionar la soberanía del monarca, como habían hecho algunos seguidores de Las Casas.

En su abundante correspondencia, el virrey da ejemplos fehacientes de esos comportamientos. En Chucuito, los dominicos habían quitado *manu militari* a los funcionarios de justicia a varias personas que acababan de ser condenadas por ella. En los últimos años no habían vacilado en hacer lo mismo, con gran escándalo, los franciscanos en Arequipa, al igual que los mercedarios en Huamanga. En Huánuco, los agustinos se habían atrincherado en su convento y habían disparado arcabuzos contra los alguaciles.<sup>49</sup>

Tales situaciones inauditas habían de marcar la vida conventual de manera duradera. A lo largo de toda la época colonial, sucesos de ese tipo serían noticia tanto en el Perú como en las demás provincias del virreinato. En 1586, el virrey conde de Villardompardo reportó que los dominicos de la propia Lima habían liberado a viva fuerza a dos esclavos suyos recientemente condenados. Quien los encabezaba era nada menos que fray Salvador de Ribera, un poco después primer provincial criollo de los padres predicadores en el Perú y futuro obispo de Quito.<sup>50</sup> Casi medio siglo más tarde, otra vez en Lima, harían lo mismo los agustinos y, luego, los dominicos.<sup>51</sup>

Los funcionarios reales de cierto rango no estaban exentos de verse en tales aprietos. En 1604, en Potosí, las elecciones de la cofradía de sastres dieron lugar a una pelea en la que hubo un herido.

Fig. 26. *Allegoría de la Inmaculada con la orden franciscana y la Casa de Austria*. Fabián Pérez de Medina, 1712. Convento de San Francisco, Huamanga.



Para ponerse a salvo, el culpable corrió al convento franciscano, el cual cerró apresuradamente sus puertas para impedir que lo prendiesen. El guardián, el padre Bolonia, no quiso saber nada cuando el corregidor Juan de Ludeña vino a exigirle que entregara al fugitivo. Al contrario, llamó a voces a los demás frailes para que le ayudasen a resistir y trató al representante real “con tanta fuerza y poco respeto como si fuera un alcalde de indios”. El teniente de este fue rechazado “a empujones” y los franciscanos lo desarmaron. El padre Bolonia, años antes, se había enfrentado violentamente con el corregidor de Chancay y, por ese mismo motivo, más tarde sería destituido de su cargo de guardián del convento del Cusco.<sup>52</sup>

Hasta los miembros de todas las Reales Audiencias del virreinato se quejaban reiteradamente de los desafueros de los regulares, lo cual los obligaba a mantener mucha prudencia. Como escribía con bastante recato en 1650 don Francisco de Palma Fajardo, “con frailes, sano consejo es no meterse con ellos”.<sup>53</sup> Poco después, en una carta colectiva en la que aludían al clero en general, secular y regular, los oidores de Lima se dirigieron al rey expresándole cuán importante era poder castigar sin contemplación ni demora a aquellos clérigos que les faltasen el respeto:

*Sírvase Vuestra Majestad de poner en consideración el desorden con que procede el estado clerical sin que haya modo para contener los excesos que cada día cometen y que si se cierra el portillo de multar a los eclesiásticos cuando faltaren al respecto que se debe a las Reales Audiencias y ministros de Vuestra Majestad que han abierto tantos y tan graves autores eclesiásticos y seculares, quedarán los ministros sin autoridad y sin poder acudir a su obligación con aquella libertad que han menester por componerse este reino de la mayor parte de religiosos y clérigos que son los que casi siempre motivan inquietudes, mayormente siendo por su naturaleza muy tardo y difícil el remedio por estar tan distante del abrigo y amparo de Vuestra Majestad.*<sup>54</sup>

La preocupación de los funcionarios reales estaba en las antípodas del tono jocoso, irónico y heroico-cómico con que Ricardo Palma, siglos más tarde, trataría semejantes episodios en algunas de sus *Tradiciones* más logradas y con el propósito de exaltar el genio criollo. Virreyes, oidores y corregidores eran conscientes de la magnitud del problema, el mismo que menoscababa la preponderancia del poder real, lo que exigía medidas que contrarrestaran los efectos de esos fermentos de constante cuestionamiento que portaban los religiosos y que podían ser la fuente de potenciales disturbios.





## CLAUSURA, ENSEÑANZA Y CULTURA

En una sociedad en que la cultura era un rasgo peculiar de círculos restringidos, la Iglesia, y en particular las órdenes, desempeñaron un papel relevante. Estas formaban a sus frailes y rápidamente abrieron también escuelas para los hijos de la élite: en Lima, los dominicos instauraron el colegio de Santo Tomás, los franciscanos el de San Buenaventura de Guadalupe, los mercedarios el de San Pedro Nolasco y los agustinos el de San Ildefonso (al que se reconoció el título de universidad en 1608). Cada uno tenía programas y autores de referencia propios.

También los había en provincias. Por ejemplo, en el Cusco los franciscanos y los mercedarios contaban con sus centros de enseñanza; sin embargo, en las pequeñas ciudades, de manera más o menos informal, a menudo los religiosos daban clases a los hijos del patriciado local. Podían también tener escuelas de primeras letras conjuntamente con el catecismo para los niños de familias menos acomodadas. El plantel más conocido era el de la Almudena en el Cusco, donde los padres betlemitas enseñaban gratuitamente a unos cincuenta muchachos pobres, a los que proveían una formación inicial.

El panorama de la educación cambió de manera radical a partir de la década de 1570 con el arribo de los jesuitas. Sin descartar, no sin debates internos, la labor misionera entre la población nativa (El Cercado limeño, Huarochirí, Juli y las “misiones volantes”),<sup>55</sup> sus casas, llamadas colegios, se transformaron, la mayoría de ellas, en centros docentes que gozaron al poco tiempo de una fama merecida que suscitó envidias y rivalidades en las demás órdenes.<sup>56</sup> La Compañía, a la que se ha considerado como “la milicia de Cristo” de la Reforma católica, llegó con un proyecto pedagógico nuevo. Favorecía el desarrollo personal, la emulación, la retórica y la elocuencia, en el marco de una teología que unía la tradición (la de santo Tomás), la prudencia ante las innovaciones que se podían apartar de la ortodoxia y una filosofía humanista muy renovada.<sup>57</sup>

Por su exaltación de la disciplina, la rigidez de sus convicciones y su apertura al mundo, los jesuitas tuvieron una gran acogida entre los sectores acomodados, más de parte de los funcionarios, mercaderes y empresarios que de la aristocracia nacida de la conquista. Al mismo tiempo, fungían como complemento cultural a los designios del poder de Madrid y, con su elitismo activo, reforzaban los privilegios de aquellos que controlaban la jerarquía social.

Esa labor tuvo lugar en el marco de una administración interna muy eficaz, en particular en lo económico, como se ha visto. Los jesuitas estuvieron a la cabeza de una fortuna material enorme y diversificada que no tardó en suscitar envidias, así como innumerables y fuertes críticas, al tiempo que los padres, aferrados a sus privilegios pontificios, trataban con éxito de hacer inoperantes las medidas de control real.

Al cabo de un largo proceso de tensiones, en un contexto político y religioso que había evolucionado mucho, en 1767

Fig. 27.

*Franciscanos y dominicos en una plaza del Altiplano.* Anónimo surandino, siglo XVIII. Colección Barbosa-Stern, Lima.

Fig. 28.

*Jesús aprueba los escritos de santo Tomás de Aquino (detalle).* Anónimo cusqueño, circa 1735. Sala capitular del convento de Santo Domingo, Lima.







**Fig. 29.**  
Capilla de Loreto, antiguo seminario jesuita de San Antonio Abad (hoy salón de grados de la Universidad de San Marcos), Lima.

**Fig. 30.**  
Claustro del antiguo noviciado jesuita de San Antonio Abad (hoy Centro Cultural de la Universidad de San Marcos), Lima.

la Corona decidió la expulsión de la Compañía de sus reinos europeos y americanos.<sup>58</sup> Lo hizo de una manera drástica. Las propiedades de los jesuitas pasaron a una administración, llamada de las Temporalidades, encargada de venderlas en beneficio del Estado, pero su labor distó de ser eficiente.<sup>59</sup> Muchos bienes perdieron valor y hubo incluso en algunas haciendas rebeliones de los esclavos ante el empeoramiento de sus condiciones de trabajo.

Otra consecuencia de la expulsión fue que miles de padres, desde las diferentes provincias de América, tuvieron que partir, sobre todo a Italia. Desde el exilio, el extrañamiento, continuaron pensando en sus patrias respectivas. Para lectores europeos que empezaban a interesarse por las demás partes del mundo y con el propósito de



rectificar errores o prejuicios sobre América, escribieron muchísimos libros sobre los procesos históricos, la historia natural y el porvenir previsible de sus países frente a una época de grandes cambios.<sup>60</sup> Entre los peruanos, la figura más destacada fue la del arequipeño Juan Pablo Viscardo y Guzmán (Pampacolca 1748-Londres 1798). Desde Italia seguía atentamente el devenir peruano y de las demás provincias americanas en relación con las posibles ayudas inglesas y los planteamientos de la Revolución francesa. Plasmó sus ideas en su *Carta a los españoles americanos* (1799), primero publicada en francés y luego en español (1801), con múltiples reediciones, considerada como uno de los textos cardinales de la preindependencia.

Entre los colegios de la Compañía en el Perú, hay que señalar dos que estuvieron destinados a los hijos de curacas, el del Príncipe en el Cercado de Lima y el de San Borja en el Cusco.<sup>61</sup> Funcionaron con muchos problemas de todo tipo y sus resultados no se pueden comparar con los del colegio de Santa Cruz en Santiago de Tlatelolco, fundado en 1536 por los franciscanos de México. En particular, no hubo en el Perú algo comparable en cuanto al estudio sistemático, con la colaboración de los propios alumnos, del pasado y la cultura indígenas, para entenderlos mejor y llegar a una evangelización que los tomase en cuenta con el fin de ser más eficaz. Baste recordar las notables y preciosas obras de los franciscanos Toribio de Motolinía, Andrés de Olmos, Bernardino de Sahagún y Jerónimo de Mendieta.

Sin embargo, en el Perú de los siglos XVI y XVII, exceptuando por supuesto a Garcilaso de la Vega, las principales obras referentes al mundo incaico y —más ampliamente— prehispano fueron, como en México, productos de religiosos. Aquellas que con mayor justicia se recuerdan son la monumental *Historia natural y moral de las Indias* (1590) del jesuita José de Acosta, con varias ediciones en castellano y poco después en varias lenguas europeas; la *Historia general del Perú* (1616) del mercedario Martín de Murúa, quien, entre otras funciones, fue doctrinero, y, un poco más tardía, la *Historia del Nuevo Mundo* del también jesuita Bernabé Cobo.

Asimismo, los religiosos estuvieron muy presentes en todos los grandes debates de su tiempo. Se puede evocar su papel en la difusión de las ideas de Bartolomé de Las Casas que trató de erradicar el virrey Toledo, las controversias sobre el servicio personal de los indígenas a raíz de la Real Cédula de 1601 o la debatida cuestión de los derechos del criollo. Si bien muy pocos de esos memoriales o discursos fueron entonces publicados, los contemporáneos los leían en copias o participaban en las discusiones que suscitaban.

Las órdenes tuvieron un papel relevante en el esplendor de las artes plásticas y la música.<sup>62</sup> Las múltiples iglesias que mandaron construir, tanto en las ciudades como en los pueblos de doctrina, testimoniaban al mismo tiempo, cada una a su medida, su voluntad de exaltar a Dios y su afán de afirmar, a veces de manera competitiva, su tarea y su presencia.

En esa perspectiva, la pintura ocupó un lugar central. Constituyó, para todas las clases de la población, a su manera y en gran parte gracias a una iconografía simbólica, una retórica visual, otra forma de impartir sermones, que impactaba directa y permanentemente en la sensibilidad de cada uno de los fieles. De ahí el número considerable de cuadros, sufragados por las órdenes o por generosos y piadosos donantes. En esto también la Compañía de Jesús asumió un papel rector. Uno de sus miembros, el italiano Bernardo Bitti, activo en el Perú desde 1575 hasta su muerte en 1610, fue el introductor del manierismo, al que se mantuvo fiel, si bien en sus lienzos no estuvo ausente la influencia del entorno andino. Realizó numerosas obras en Lima, Cusco, Arequipa y el Alto Perú, a veces con la ayuda de otros jesuitas, como el padre Diego de la Puente, que continuó su labor pictórica, y el padre Pedro de Vargas, que aportó como escultor en la ejecución de varios de sus retablos.





## SANTOS, UNA SANTA Y “SANTITAS”

El Imperio español de América vivió un doble “misticismo militante”, el de la evangelización del continente y el de la Reforma católica pensada y puesta en obra por el concilio de Trento bajo la advocación de María. Frente a los cuestionamientos protestantes, la figura marial vino a ser un componente mayor de la unidad y de la universalidad del catolicismo. Por esta razón, su culto estuvo tan presente en todas las regiones americanas. La santidad en aquellas épocas resultaba del convencimiento de que era posible vivir y comportarse de manera trascendente según lo predicado por las sagradas escrituras, en todos los aspectos de la existencia, incluidos los más materiales. Se convertía así en algo concreto, casi inmediato para los contemporáneos. Más que una lejana expresión emblemática como en el Medievo, la santidad venía a ser un ejemplo a seguir, difícil de concretarse pero alcanzable.

En los siglos XVI y XVII, Roma proclamó la santidad de numerosos españoles. La fuerza de la Iglesia peninsular y su íntima vinculación con la Corona, y la presencia muy activa de esta ante la Santa Sede lo explican sin duda en gran parte. Por lo que al Perú se refiere, sus primeros santos actuaron en las décadas finales del siglo XVI y durante la primera mitad del XVII, un periodo de gran exaltación religiosa y misional, de brillantez cultural, de riquezas enormes alimentadas por la plata de la actividad minera, pero también una etapa de grandes angustias colectivas, concretas y escatológicas.

Los frailes otorgaban tradicionalmente en sus iglesias, sus fiestas y sus devociones un sitio muy relevante a los santos que habían pertenecido a sus respectivas órdenes, algunos de los cuales habían sido sus fundadores. No es pues de extrañar que en el ambiente peculiar del joven Perú colonial los regulares exaltasen a aquellos de sus miembros cuya vida y ejemplo les parecía que se adecuaban más a una posible santidad emblemática.

Fig. 31.

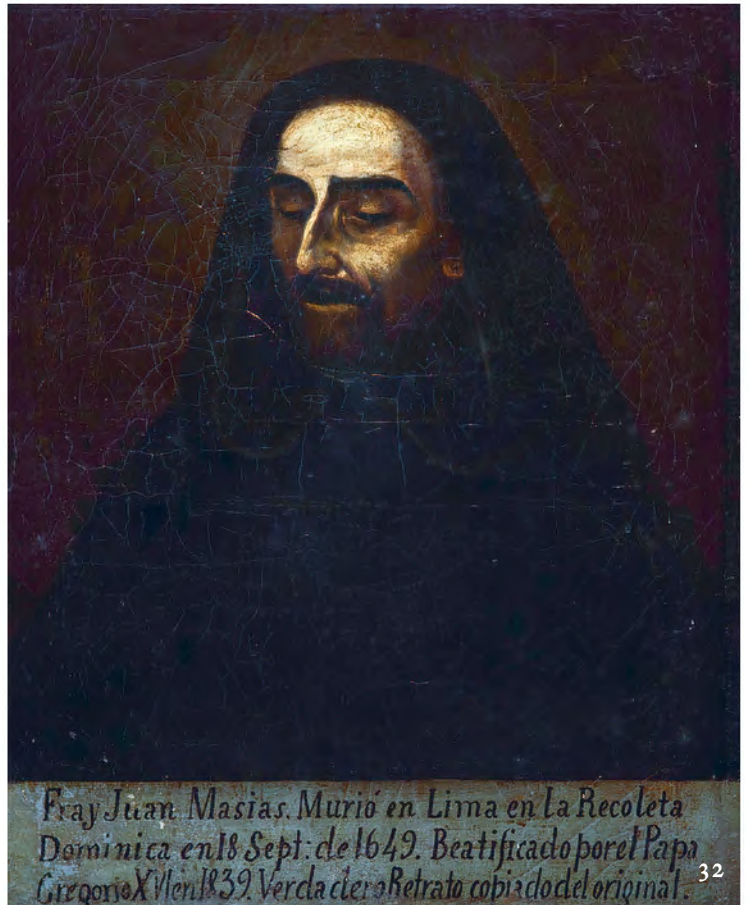
*Santa Rosa de Lima.* Anónimo. Siglo XVII. Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Lima.

Fig. 32.

*Retrato post-mortem de san Juan Masías.* Anónimo limeño, siglo XVII. Convento de Santo Domingo, Lima.



31



32



No es un azar que entre los cinco santos coloniales del Perú, tres fuesen franciscanos (Francisco Solano) y dominicos (Martín de Porras —o Porres— y Juan Masías), y uno solo clérigo, el arzobispo Toribio de Mogrovejo, considerado como el organizador de la Iglesia en el país.<sup>63</sup> Lo mismo se puede decir y con mayor nitidez aún de los “siervos de Dios”, para quienes se inició un proceso de beatificación. Cubren todo el abanico de las órdenes: un dominico, dos agustinos, cuatro jesuitas, dos mercedarios, un franciscano y un hermano de San Juan de Dios, pero, en cambio, ningún sacerdote secular.<sup>64</sup>

A esta lista se añade solo una mujer, sor Ana de los Ángeles, la célebre Madre Monteagudo. Desde los cinco años hasta su muerte permaneció en el convento arequipeño de Santa Catalina, vinculado a la orden dominica. Conocida por formular profecías y tener dotes de vidente, su fama había trascendido los muros de su clausura, tal como se vio en su entierro, que fue seguido por gran parte de la ciudad. Los dominicos iban a participar activamente en su largo proceso de beatificación.

Entre los santos peruanos se debe mencionar a Isabel Flores de Oliva, santa Rosa de Lima (1586-1617). Han sido muy estudiadas las diferentes etapas de su edificante biografía, las manifestaciones múltiples de su misticismo, la excepcional rapidez de su beatificación (1668) y santidad (1671).<sup>65</sup> Convergieron para ello los intereses de la Corona española y del papado, ambos deseosos de simbolizar al Imperio americano y de exaltar en él la impronta de la Iglesia, lo que convirtió también a Rosa en patrona universal y principal de América y Filipinas.

Interesa más bien destacar aquí cómo, desde sus inicios, la vida religiosa de la santa se desarrolló bajo la influencia de las órdenes, aunque fue laica hasta su muerte y no perteneció a ninguna. Había manifestado en sus primeros años una piedad típica de los franciscanos y hasta tomó su hábito, antes de revestir encima de este el de terciaria dominica en 1606, bajo la influencia de su confesor, que era de esa orden. A lo largo de su corta existencia, tuvo once confesores, todos regulares, seis dominicos y cinco jesuitas en los últimos años de su vida.

Apenas muerta, los dominicos se preocuparon por su beatificación. Insistieron en los parecidos existentes entre Rosa de Lima y otra terciaria emblemática de la orden,



Fig. 33.  
San Martín de Porres en la enfermería de Santo Domingo. Anónimo limeño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de santo Domingo, Lima.



Santa Catalina de Siena.<sup>66</sup> Tan solo dos años después de su muerte, el cuerpo de Rosa fue trasladado a la iglesia de Santo Domingo, al lado del altar mayor, para exponerlo a la veneración pública que ya se manifestaba con fervor en la ciudad, antes de que, por orden de la Inquisición, fuera retirado por tratarse de un culto todavía no consagrado. Cuando más tarde la santidad de Rosa fue oficialmente proclamada, la orden dominica le otorgó un sitio de honor en sus representaciones artísticas destinadas a educar e impactar en la sensibilidad de los fieles. Por ejemplo, se pintó al fundador de la orden, santo Domingo de Guzmán, introduciéndola en la corte celestial.

Esa identificación de la santa limeña con la orden dominica no fue del total agrado de las demás órdenes. Aunque muy próximos a ella, gracias al contador De la Maza, quien la había acogido en su casa, los jesuitas sintieron bastante verse apartados de su proceso de beatificación y posterior santidad. Años después, y en parte para contrarrestar la preponderancia de la figura de Santa Rosa, la Compañía promocionó como futura santa suya a la quiteña Mariana de Paredes y Flores o Mariana de Jesús, la Azucena de Quito (1618-1645). Vestía la sotana sin cuello de los jesuitas y tenía a sus confesores entre ellos. Como se parecía mucho a Rosa de María en sus prácticas ascéticas, su afición a las flores y sus visiones, habiendo además nacido un año después de la muerte de la limeña, la Compañía insistió en las grandes similitudes y sobre todo en la continuidad de ambas figuras.

La sociedad de la época contaba también con sus beatas, algunas de ellas popularmente conocidas como “santitas”, y que, por lo general, estaban fuera de la institución eclesiástica. Llevaban una vida de ascetismo, de tipo místico, y su existencia marginal tenía sin duda que ver con las limitaciones que la Iglesia imponía a la mujer en su seno. Esas santitas, de origen popular, no se mantenían aisladas, sino que a menudo eran el centro de cenáculos de fervorosos seguidores, quienes les brindaban un apoyo irrestricto y profesaban una verdadera veneración, al mismo tiempo que proveían ayudas económicas. Debido a que actuaban sin el control de la jerarquía episcopal y porque, en ciertos casos, sus comportamientos escapaban fuera de las normas de la época, la Inquisición, siempre en busca de manifestaciones de “alumbradismo”, procedía tarde o temprano a averiguaciones e interrogatorios que podían desembocar en procesos en regla y condenas.<sup>67</sup>

La mayoría de las veces, los confesores y directores espirituales de esas beatas eran miembros de las órdenes, algunos con el beneplácito de su jerarquía, otros prescindiendo de él. En el caso muy complejo de María Pizarro a comienzos de 1570, el dominico fray Francisco de la Cruz acabó muerto en la hoguera y el jesuita Luis López fue condenado al destierro.<sup>68</sup> En lo que concierne a Luisa Melgarejo, amiga de santa Rosa y personaje muy encumbrado de la sociedad limeña, intervinieron jesuitas (entre estos nada menos que el padre provincial Diego Álvarez de Paz). Y fueron agustinos los que se relacionaron con Ángela Carranza (Ángela de Dios), una tucumana radicada en Lima que, por sus evidentes derivas materiales, terminó condenada en 1694 y confinada en un “recogimiento”. Y a sus confesores agustinos los detuvo el Santo Oficio limeño.

## LA MILITANCIA DEL CRIOLLISMO CONVENTUAL

Entre las peculiaridades de las órdenes, una de mayores consecuencias era su sistema de gobierno. Con excepción de los jesuitas, cuyas decisiones procedían todas de Roma, cada tres años los conventos de cada provincia de una orden delegaban frailes a un capítulo para elegir al provincial y a los miembros del definitorio encargados de asesorarle en los puestos de responsabilidad. Esto significaba que, si bien todos los nombramientos laicos y eclesiásticos relativos al Imperio americano se decidían en Madrid, las órdenes eran las únicas que gozaban de una real y gran autonomía.

*Fig. 34.*  
*Entierro de santa Rosa de Lima.*  
Anónimo. Siglo XVIII. Colección particular.









**Fig. 35.**  
Sala capitular decorada con pinturas sobre la vida de santo Tomás de Aquino. Convento de Santo Domingo, Lima.

**Fig. 36.**  
Entrada a la sala capitular. Convento de Santo Domingo, Lima.

Los capítulos no eran siempre tranquilos y fraternales. Las tensiones originadas por personalidades o intereses divergentes, las dinámicas de bandos y el peso de los conventos grandes suscitaban roces y a veces crisis. En Europa y en particular en España, uno de los motivos frecuentes provenía de las rivalidades regionales.

Al poco tiempo de creadas las provincias americanas, surgieron problemas entre frailes en función de su origen en la Península o entre los que se habían ordenado en España y los hijos de la provincia que habían tomado el hábito en esta última.

En 1567, por primera vez el gobernador Lope García de Castro y varios miembros de la Audiencia, en sus cartas a Madrid, trazaron un retrato bastante negativo de un nuevo componente humano de la joven sociedad colonial: los hijos de los encomenderos. Era la primera generación de españoles nacidos en el país y aparecerían en adelante como hijos de beneméritos, hijos de la tierra y, finalmente, criollos.

Estos heredaron el descontento y las frustraciones de sus padres ante la política de la Corona y frente a los peninsulares recién llegados que medraban rápidamente gracias al apoyo de los funcionarios reales. Muchos de ellos entraron en las órdenes donde hasta entonces todos los frailes eran oriundos de España y copaban los puestos jerárquicos. Al cabo de los años, los frailes criollos, cada vez más numerosos, se





consideraron postergados, mientras que los peninsulares no ocultaban sus dudas respecto a las cualidades de aquellos y juzgaban que, por haber fundado las provincias americanas, no debían ser desplazados. La situación se complicó cuando los frailes criollos, ya con la edad y los méritos necesarios para ocupar puestos de mando, vieron cómo los peninsulares se los seguían repartiendo.

Por primera vez, en 1584, un criollo, que había sido educado en España, fue elegido provincial en el Perú: el dominico fray Salvador de Ribera y Dávalos. A partir de ese momento, aunque no sin afrontar problemas, los dominicos peruanos, quienes ya constituían una mayoría en la provincia, iban a elegir seguidamente definitorios dominados por los criollos y serían los únicos capaces de hacerlo.<sup>69</sup>

Esta realidad no era tan clara en lo que se refiere a las demás órdenes del Perú, más aún porque, tratándose de franciscanos y mercedarios, Roma mandaba comisarios generales y visitadores generales con amplios poderes, lo que les permitía contrarrestar el empuje criollo en los capítulos.<sup>70</sup>

Las ambiciones criollas se manifestaban ya en todas las provincias americanas. Madrid era consciente de que los padres de España, por ser una minoría cada vez más débil, no volverían nunca al provincialato. Con la ayuda de Roma se impuso entonces la alternativa de oficios.

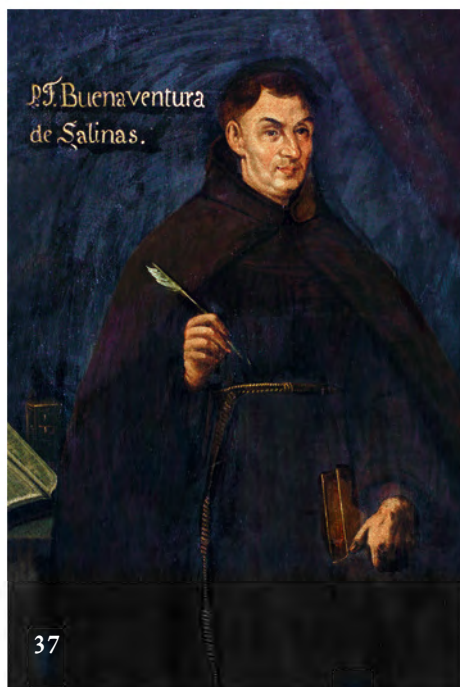
Era un sistema electivo según el cual, alternativamente —de ahí su nombre—, se debería elegir a criollos y peninsulares. No era una novedad. En España y en otros países europeos se había recurrido a esa vía para prevenir crisis en provincias con frailes enfrentados, en particular por rivalidades regionales. Aquella medida, equitativa en el caso de bandos más o menos iguales, resultaba injusta cuando el desequilibrio numérico era enorme, como en casi todas las provincias americanas. Además, los criollos recalcan que, cuando los peninsulares habían sido mayoritarios, nunca se les había ocurrido recurrir a dicha alternativa para compartir el poder con los padres de la tierra.

Por otra parte, la alternativa hizo que, aprovechando los respectivos trienios en que estaban al mando, para engrosar sus filas, los criollos recibieran a novicios que no cumplieran con todos los requisitos. Por su parte, los peninsulares hacían venir de España a misioneros que supuestamente se necesitaban para las misionas vivas, a las que sin embargo nunca llegaban.

Esa decisión suscitó tensiones en todas las órdenes, según procesos variables y la historia propia de cada provincia. En el virreinato del Perú, como eran unas quince las provincias regulares, esto motivaba que, siempre que la Corona intentaba imponer







**Fig. 37.**  
Fray Buenaventura de Salinas y Córdoba.  
Anónimo limeño, siglo XVII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Lima.

**Fig. 38.**  
Felipe V. Fray Miguel Adame, 1730.  
Óleo sobre tela. Museo del Señor de los Milagros, Lima.

ese sistema de votación en una de ellas, los frailes criollos se resistieran con mayor o menor éxito y manifestaciones clamorosas.

En Lima, los capítulos más reñidos fueron los de los agustinos (en 1669), los franciscanos (en 1681)<sup>71</sup> y los mercedarios (en 1700); en el Cusco, los de estas últimas dos órdenes (en 1678 y 1697).<sup>72</sup>

Esos enfrentamientos distan mucho de resumirse en aspectos folclóricos o heroico-cómicos, como hizo Ricardo Palma en sus “batallas de frailes”. Los numerosos laicos que eran parientes o amigos de los miembros de las órdenes seguían muy de cerca los capítulos y se agolpaban frente a los conventos donde se celebraban. En los momentos de máxima tensión, los frailes los arengaban y les pedían encarecidamente su apoyo. Esas crisis, que normalmente eran asuntos internos de los conventos, se transformaban así en sucesos públicos que corrían en boca de todos.

Además, para doblegar a los frailes criollos, la Corona no vacilaba en ordenar que los virreyes y los presidentes de Audiencia interviniesen con todo el peso de la autoridad real. Lo conseguían en general no sin dificultad, con el riesgo y consecuencias de posibles disturbios, tal como pasó en Lima en 1681 cuando la tropa disparó a un corista franciscano, cuyo cuerpo ensangrentado fue paseado por la ciudad conmovida.

La alternativa venía a ser para todos los criollos la prueba concreta e iterativa de la voluntad peninsular y real de mantenerlos en una posición subalterna. Esa cuestión cobraba así un sesgo netamente político.

El criollismo militante de los frailes no se limitó a combatir la alternativa. Como detentaban la cultura y el privilegio de la pluma, los regulares utilizaron sus crónicas conventuales. Además de su historia propia, desarrollaron en ellas sus planteamientos en lo tocante a la defensa de su patria, como decían. La exaltaron para explicar que, en tierras que eran consideradas pródigas, quienes habían nacido allí poseían las mismas cualidades, contradiciendo así los prejuicios con que los europeos respaldaban su voluntad de mantener su preeminencia, subestimando a la gente del país. Los frailes también argumentaban jurídicamente la prelación, es decir, la preferencia que les corresponde a los nacidos en una región sobre aquellos que son forasteros.<sup>73</sup>

Se puede citar a fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, quien iba a servir de modelo para muchos seguidores criollos;<sup>74</sup> a su hermano, igualmente franciscano, fray Diego de Córdoba Salinas;<sup>75</sup> al agustino altooperuano fray Antonio de la Calancha<sup>76</sup> y, más tarde, al dominico fray Juan Meléndez.<sup>77</sup> Algunos, como el franciscano fray Gonzalo Tenorio, llegaron a imaginar para el Perú un porvenir predestinado, pues iba a ser el reducto de donde irradiarían de nuevo el cristianismo y la hispanidad.<sup>78</sup>

A comienzos del siglo XVIII las controversias sobre la alternativa disminuyeron por la falta cada vez más sensible de frailes europeos. Ese sistema desapareció en muchas provincias o se transformó en aquellas que lo mantuvieron en un mero manejo compartido del poder entre bandos donde el origen no era sino uno de los componentes y no el más importante. Hacia finales de la centuria, la Corona quiso imponerla de nuevo en algunas provincias, sin gran resultado, fuera de reactivar los viejos clivajes en una época en que, por muchas razones, se estaban agudizando de nuevo en toda la sociedad.

## DECADENCIA Y EMPOBRECIMIENTO EN EL ÚLTIMO SIGLO COLONIAL

Quedaba por plantear una cuestión candente (y tal vez más urgente) como la situación que afectaba a los conventos pequeños o muy pequeños en ciudades venidas a menos. La nueva dinastía de los Borbones quiso acabar con esas comunidades, tan reducidas y pobres que les era imposible llevar una vida comunitaria y conventual. Una Real Cédula de febrero de 1703 que acompañaba un breve del papa Urbano VIII decidió



privar de sus privilegios a aquellas que tuvieran menos de ocho frailes y someterlas a la autoridad de sus respectivos obispos. Las órdenes reaccionaron airadamente contra la voluntad real, en particular en el plano jurídico. Y consiguieron salir con la suya. Consciente del fracaso, el 13 de junio de 1708 el rey reiteró a los responsables coloniales la urgente necesidad de la puesta en marcha de la reforma querida por Roma y Madrid. Fue en vano. Al igual que bajo los reinados de sus predecesores, Felipe V se vio obligado a recordar mediante varias cédulas su voluntad, pero con la misma ausencia de resultados.

En la segunda mitad del siglo, la Corona emprendió reformas profundas en la Iglesia colonial y en particular en cuanto a las órdenes. La primera de gran importancia fue la secularización de las doctrinas, de la que ya se ha hablado. Después, en junio de 1769, un real decreto decidió someter a las órdenes en América a inspecciones o “visitas”, teniendo en mira las indispensables reformas de los conventos. Una cédula de octubre de ese año precisó en once puntos cuáles serían las prioridades de los visitadores: restablecer la observancia de la regla y la disciplina, reducir el número de frailes en función de las posibilidades, suprimir los manejos de dinero y la búsqueda del provecho, trabajar en pro de la paz y la fraternidad en los capítulos, mejorar la armonía y la obediencia en las relaciones con los obispos. Se pedía también a los visitadores actuar de manera que “desde sus púlpitos, en sus confesionarios pero también en sus conversaciones y discursos” los frailes inspirasen “como máxima fundamental del cristianismo a los muy fieles vasallos el respeto y amor al soberano así como la obediencia a los ministros que en nombre de Su Majestad dirigen y gobiernan las provincias”.

Iniciada en 1772, esa visita casi no tuvo efectos. En una época en la que la Corona quería reformarlo todo, vigilar y modernizar la economía y la fiscalidad, la administración y la política, fue mal recibida, y no solo por los frailes. Muchos sectores de la población la consideraron como una más de esas intrusiones del poder peninsular que soportaban cada día menos. La expulsión de los jesuitas, un poco antes, tuvo también un rol nada desdeñable. Las órdenes no querían a la Compañía, algunas la odiaban y vivían con ella en perpetua rivalidad, pero el secreto, el carácter brutal y radical de la medida, dieron que pensar a los demás regulares en cuanto a los fines últimos de la Corona y a su determinación.

Los visitadores priorizaron lo más fácil. Cerraron los conventos casi abandonados, limitaron las tomas de hábito y revelaron a las autoridades laicas los ingresos reales de los conventos, información hasta entonces mantenida en secreto por las comunidades para poder pedir a la Corona ayudas que siempre eran solicitadas como urgentes e indispensables, lo cual a menudo dejaba de ser cierto. Tampoco los visitadores fueron siempre idóneos y trataron más de complacer a los funcionarios reales que de cumplir con su cometido.<sup>79</sup>

La Corona no pudo llevar a cabo su ambicioso proyecto. En cambio, afirmó una concepción cada vez más regalista de su patronato sobre la







Fig. 39.  
Mártires franciscanos en la selva central.  
Anónimo surandino, siglo XVIII.  
Convento de Santa Rosa de Ocopa.

Iglesia americana, concebido este ya no como una delegación papal, sino como un derecho inherente de la monarquía. Asimismo, consiguió imponer reformas eficaces al clero secular, pues, en su caso, no pudieron oponerse a la Corona los fueros de que gozaban los frailes.

Una de las características del siglo XVIII fueron los movimientos que cuestionaron el viejo *statu quo* colonial. Desde el siglo anterior, los franciscanos habían tratado de evangelizar en las pendientes orientales de los Andes centrales y, a partir de 1733, habían penetrado de nuevo en el Gran Pajonal. Casi diez años después, los habitantes de la zona abandonaron las misiones cuando empezó a instalarse allí y a hacer proselitismo el famoso Juan Santos Atahualpa. De 1742 a 1752, el rebelde consiguió mantener su autoridad sobre la zona, que fue varias veces atacada por las tropas. El virrey pidió en vano la mediación de los jesuitas. Varios franciscanos fueron asesinados. Sería necesario esperar hasta 1780 para que, ya desaparecido Juan Santos, el aparato estatal y los misioneros pudiesen penetrar de nuevo en el Gran Pajonal.<sup>80</sup>

En los movimientos que perturbaron el orden colonial en las zonas rurales, sobre todo durante el último tercio del siglo, los frailes estuvieron poco presentes e implicados, ya que la secularización de las doctrinas los había devuelto a sus conventos y alejado de sus feligreses. Los únicos que tuvieron que enfrentar situaciones a veces muy tensas fueron aquellos que, a cambio de un salario, reemplazaban a doctrineros seculares.

Cuando estalló el gran movimiento revolucionario de Túpac Amaru, algunos curas tuvieron una actitud ambigua o incluso sospechosa. De los dieciocho encausados, solo uno era fraile, un agustino sustituto.<sup>81</sup>

A raíz del sitio del Cusco por Túpac Amaru, el obispo Moscoso puso en pie de guerra también a los frailes. En dos oportunidades el obispo mandó a algunos de ellos que eran quechuahablantes a los barrios populares, para convencer a sus moradores de no unirse a los rebeldes. Incluso, aunque era partidario activo de la secularización de las doctrinas, y después de prohibir a los frailes que volvieran a tener contacto con sus exfeligreses, se vio en la necesidad de pedirles que regresasen a las doctrinas que



habían tenido que abandonar, para persuadir a sus habitantes de mantenerse fieles a la Corona y a la Iglesia.<sup>82</sup>

Una tradición historiográfica bien arraigada ha insistido mucho sobre la decadencia de las comunidades regulares a lo largo del siglo. Los viajeros extranjeros y los funcionarios españoles coinciden bastante en este aspecto.<sup>83</sup> Aunque las prácticas y abusos que denunciaban no eran ninguna novedad, la situación tendió a empeorar, en particular por el empobrecimiento generalizado de los conventos. Aumentaron las desigualdades entre frailes, las reglas de la clausura dejaron de respetarse y hasta algunos de ellos vivían fuera de su convento. Bajó el nivel de la formación impartida a los novicios y el interés por el estudio. Por falta de medios, ciertos frailes tenían que ir a buscarse la vida fuera de sus comunidades, las cuales a veces no tenían ni siquiera refectorios.<sup>84</sup>

La consecuencia más notable fue una fuerte baja del número de frailes. De acuerdo con las cifras de la *Numeración de Lima* de 1700 y 1793, en dicho periodo los dominicos pasaron en la capital de 308 a 203, los franciscanos de 274 a 214, los mercedarios de 251 a 190, los agustinos de 247 a 168, mientras que la población en general había crecido de unas 37 000 personas a más de 52 000. Esta situación empeoró en las ciudades provincianas, sobre todo en las más pequeñas. Los conventos dominicos vieron disminuir sus efectivos de 62 a 48 en el Cusco, de 15 a 3 en Huancavelica y de 13 a 8 en Huamanga. Lo mismo para las demás órdenes. Sin embargo, según los datos de Hipólito Unanue, en 1793,<sup>85</sup> en todo el Perú, los frailes eran 2217; esto es más que el clero secular (2018), sobre todo en las provincias de Lima (1100 y 431) y en el Cusco (474 y 315).

\* \* \*

Por muchas razones omnipresentes en lo religioso como en lo temporal, al estar involucrado en todos los grandes debates de su época, el mundo de los regulares ofrece una imagen bastante fiel —en algunos aspectos exacerbada— de la sociedad colonial. Las tensiones que lo atravesaban y de las que en parte se nutría, así como las rivalidades que enfrentaban a sus diversos componentes, proyectan la visión de un estamento que dista mucho de presentarse como un bloque unido y decidido a actuar como tal.

Su diversidad, como la de sus intereses, explica en parte la fuerza de su rol y de la huella que iba a imprimir de manera duradera en la sociedad colonial, no solo por la multiplicidad y magnificencia de sus lugares de culto, sino por la impronta cultural, en el sentido más amplio de la palabra, que dejó en los países del antiguo virreinato.

En el momento de concluir, se puede insistir en dos aspectos. Por una parte, la brevedad del espacio otorgado aquí no ha permitido, sino muy de pasada, recalcar lo suficiente sobre las semejanzas continentales que se advertían en otras regiones del Imperio hispanoamericano en esas circunstancias, así como ahondar en el surgimiento de los matices de una identidad propia en lo que hemos visto del Perú de entonces.

Por otra parte, en esas comunidades regulares, muchas de ellas empobrecidas y venidas a menos a lo largo del último siglo colonial, ya privadas *in situ* de los padres de la Compañía de Jesús por decisión de Carlos III (si bien estos continuaron actuando desde el lejano extrañamiento europeo), las tradicionales actitudes de cuestionamiento e independencia no desaparecieron. En otro contexto que no tardaría en irrumpir iban a participar, de maneras también muy diversas, en las grandes reconsideraciones de la era de las revoluciones.












SALA CAPITULAR  
ICHAFFERHOUS





Triunfo Evangelico, nueva  
exaltacion de la fe, glorias de la S<sup>ta</sup> Cruz,  
conseguidas en el dia sagrado de su invencion en este  
mundo el año de 1530. Por el N. Fr. Vicente de Valverde  
primer Obispo del Peru y uno de los siete Milliones que se  
traxeron a este Reyno. embiados por el S<sup>to</sup> Emperador Carlos V. el qual  
con una ten las manos se llevo al Poderosissimo Atahualpa Inca Empera-  
dor del nuevo Orbe, y le abrio los misterios de su real, fee, y con la gracia que una  
este Monarca, y muchos millares de almas consiguie con nueva vid-  
por la invencion de la S<sup>ta</sup> Cruz, a fervores de este nuevo Domi-  
nicano pregonero del Evangelio, y segundo Vi-  
cente del Ferrer primero: 



# La iglesia y el convento de Santo Domingo de Lima

ALGUNOS ALCANCES HISTÓRICOS  
E ICONOLÓGICOS DE SU CULTURA VISUAL

**Ramón Mujica Pinilla**

**D**os lienzos anónimos cusqueños representan pictóricamente el rol protagonista que tuvo la orden de Santo Domingo de Guzmán en la conquista española del Perú en el siglo XVI. Estos nos muestran cómo se “ficcionalizó” la memoria histórica del pasado con el fin de construir una narrativa “canónica” de su “primera hora”. Conservado en el convento de Santo Domingo del Cusco, un lienzo escenifica el encuentro del inca Atahualpa con el conquistador español Francisco Pizarro ocurrido el 16 de noviembre de 1532 en Cajamarca. La pintura lo representa siendo trasladado sobre una lujosa litera, ataviado con prendas y divisas heráldicas imperiales prehispánicas [Fig. 1]. El inca se ha detenido ante el fraile dominico español fray Vicente Valverde, quien lo recibe mostrándole con la mano en alto un crucifijo. Según la leyenda del cuadro, este acontecimiento fue un:

*Triunfo evangelico, [una] nueva exaltacion de la feé, glorias de la Santisima Cruz conseguidas en el dia sagrado de su invención en este Nuevo Mundo el año de 1530. Por el Ntro fray Vicente Valverde, primer obispo del Peru, y uno de los siete Misioneros que conquistó este Reyno, embiados por el Sr. Emperador Carlos V el cual con una cruz en las manos se llegó al Poderosísimo Atahualpa Ynca Emperador de este Nuevo Orbe y le abrio los misterios de Nuestra Santa Feé, y con la gracia divina este Monarca y muchos millares de almas consiguieron una nueva vida por la Ynvención de la Santa Cruz, a fervores de este nuevo Dominicano pregonero del Evangelio y segundo del Vicente Ferrer primero.*

La composición pictórica sugiere que en ese Día de la Cruz, el padre Valverde le reveló a Atahualpa los “misterios de nuestra santa fe”, precipitando con ello la “conversión” milagrosa del inca y de “millares de almas” indígenas al cristianismo.





Sata. nae fue bensi do,

Los infie les bensi do, por S. ti a.

En el año de mil e quinientos e noventa e tres años...

**D**ENTRADA ALA CIUDAD DE...  
 fu de los españoles en caseama...  
 maola emba fada enno mbtedes...  
 M. binodesuspaños el Rey a qual...  
 pa. adaria obelnsia adonde estabanespe...  
 rando los españoles, biena muchos aser...  
 se al Jersito donde le hablo el obispo f...  
 visente balberte con unacrisenlemario con...  
 un breuiario y el J. Nuy e ca. poderoso que...  
 isdecompir qe de enseñar qd Dios es un...  
 yungo nastro christo de **M. N. N. N.** un...  
 rio, emma **crus** Resusito alterse ro...  
 dia subio a los sie los de Joppor subio...  
 cano, como as tad y se qd **mas**...  
 y asus sosesores q llamamos S. pa...  
 pa, el Rey de españa imbia a gora, a gran...  
 pi sarro, a rrogaros senis suamigo y Resi...  
 bais la fe de cristo q la q tenéis es sal...  
 en Pa. non dio a la qual pa no quieroda...  
 a mudo a mudo soy el breui creoa ya...  
 o tro ma vor, S. q yo en el mundo, bi...  
 en me hol garede ser... de el emperador pues m dia. Los caustros y...  
 tan le Jos. ain e Jersito gran S. de tie de ser pues me ma...  
 da de Jar el... na q yo here de demis pa dres esteli



Otra versión cusqueña del mismo incidente histórico retoma la iconografía para diferir significativamente en algunos detalles pictóricos y en la leyenda del cuadro [Fig. 2]. En el cielo figuran las apariciones milagrosas de san Miguel Arcángel, de la Virgen del Rosario y del apóstol Santiago galopando entre nubes, mientras las banderas imperiales de Castilla y León flamean en manos de soldados hispanos, ataviados con armaduras y montados sobre sus briosos corceles. Los frailes, presididos por Valverde, llevan el estandarte de Cristo y la insignia de la orden de Santo Domingo de Guzmán. Basada en crónicas tempranas, la cartela destaca la naturaleza bélica de este primer encuentro. Lo pormenoriza con tanto detalle que el texto satura e invade la parte baja de la pintura, al punto de convertir la escena histórica de esta narrativa visual en un discurso verbal. En esta versión, cuando Valverde —cruz y breviario en mano— participa junto a Pizarro en los protocolos del *Requerimiento*, le solicita al inca que, en nombre de su Majestad católica, se someta pacíficamente a la autoridad universal del pontífice romano y del rey de España, pero el inca se niega. Él había heredado los reinos del Perú de sus ancestros y, como rey poderoso, no tenía por qué someterse a ninguna autoridad y perder su “libertad”. Valverde le predica el Credo Apóstolico asegurándole que la palabra de Dios Todopoderoso estaba contenida en ese libro. Para escucharla, el inca pide ver este objeto desconocido para él. Se lleva el libro al oído y al no escuchar nada lo tira al suelo, frustrado por el embuste. Luego —como es bien sabido—, con el grito de Valverde “los Evangelios por tierra”, el pequeño ejército de Pizarro inicia una batalla sangrienta y los españoles toman prisionero al “pobre” Atahualpa. Pese a pagar por su rescate, el inca es engañado y, diez meses después, ejecutado. El antecedente visual más antiguo de este incidente es un grabado publicado en 1534 en los libros de Cristóbal de Mena, *La conquista del Perú* (Sevilla, 1534), y Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la conquista del Perú* (Sevilla, 1534) [Fig. 3]. Allí, Atahualpa es representado como un inca semidesnudo, cargado sobre andas bajo un parasol llevado por un vasallo. Con el brazo en alto sostiene el breviario mudo de Valverde, quien le predica amenazante señalándolo con un dedo, resguardado por Pizarro y sus soldados. Las pinturas cusqueñas analizadas, sin embargo, provienen de un grabado en la edición inglesa (Londres, 1688) de los *Comentarios Reales* (Libro I, cap. XXV, p. 456) del Inca Garcilaso de la Vega [Fig. 4].

La historia del “encuentro” en Cajamarca, sin duda, sirvió para forjar parte de la “leyenda negra” española. Fue un “diálogo” de sordos —manipulado por un traductor poco cauteloso— que derivó en el choque brutal de dos civilizaciones distintas: la sociedad alfabetizada occidental y la cultura ágrafa, oral andina. El protagonista “mudo” fue el libro impreso —el breviario—, figura clave en la conquista espiritual del Perú. Por la forma como acontecieron los hechos, este grave incidente no contribuyó a la comprensión histórica del gesto del padre Valverde. Junto con fray Bartolomé de las Casas, es él quien solicita a la Corona española que emita leyes protectoras a favor de los indios.<sup>2</sup> Lo señala Raúl Porras Barrenechea al analizar el *Acta de la Fundación del Cuzco* del 23 de marzo de 1534, redactada y firmada por Valverde. Este documento expresa sus ideas sobre la “unidad del género humano”, que provienen de las doctrinas teológicas de Vitoria, Suárez y del padre Las Casas.<sup>3</sup> En su misiva al emperador Carlos V —*Sacra Cesárea Católica Magestad*—, Valverde le advierte que él debía:

[...] defender esta gente de la boca de tantos lobos, como ay, contra ellos que creo que si no oviere quien particularmente los defendiere, se despoblaria la tierra [...] e yo les he platicado muchas veces diziendo como Vuestra magestad los quiere como a hijos y los llama hijos, y que no quiere que se les haga agravio ninguno [...] y quiere que los sirvan y mantengan y den de lo que tuvieren [para defenderlos de la codicia de los españoles contraria al servicio de Dios y del rey].<sup>4</sup>



Páginas 36 y 37

Vista del claustro y la torre de la iglesia de Santo Domingo. Lima.

Fig. 1. Anónimo. *Triunfo evangélico*. Convento de Santo Domingo del Cusco. Siglo XVIII. Pintura basada en un grabado que apareció en Garcilaso de la Vega, *The Royal Commentaries of Peru in Two Parts*. Rendered into English by Sir Paul Rygaut, London, printed by Miles Flesher for Jacob Tonson [...], 1688.

Fig. 2. Anónimo. *Encuentro de fray Vicente Valverde con el Inca Atahualpa en Cajamarca*. Ex colección Enrico Poli. Siglo XVIII.

Fig. 3. Frontispicio de Francisco de Xerez, *Verdadera Relación de la conquista del Perú* (Sevilla, 1534).

Fig. 4. Encuentro del padre Valverde con Atahualpa según grabado en la edición inglesa (Londres, 1688) de los *Comentarios Reales* (Libro I, cap. xxv, p. 456) del Inca Garcilaso de la Vega.



Valverde fundó la Orden de Predicadores en el Perú y fue el “protomártir” del Nuevo Mundo. Durante su labor como misionero en la isla de la Puná, según los *Tesoros verdaderos de las Yndias* (Roma, 1681) del dominico limeño fray Juan Meléndez, poco antes o mientras oficiaba el sacramento de la santa misa, fue muerto a palos por los indios. Después se lo comieron en un ritual de canibalismo en el que participaron todos los habitantes de la isla.<sup>5</sup> Este solo hecho ilustra el enérgico espíritu apostólico y épico de los misioneros que estaban dispuestos a dar su vida por la evangelización. En otros casos, representaron un obstáculo para los intereses económicos de la Corona española. Durante el gobierno del virrey del Perú Francisco de Toledo (1569-1580), los frailes dominicos fueron víctimas de una campaña de difamación y expulsados (1572) de sus doctrinas en Chucuito, donde tenían a su cargo la evangelización de los indios lupacas, diseminados en los pueblos ribereños del lago Titicaca. Los frailes se oponían abiertamente a que los nativos fuesen reclutados para los trabajos forzosos en las minas. Fue a consecuencia de ello que Toledo prohibió las obras del padre Las Casas en el Perú. Estas —decía— estaban en el “corazón” de todos los frailes dominicos de este reino. Más adelante, tras las reformas borbónicas, servirían en el siglo XVIII de alpiste para forjar un pensamiento criollo e indígena que nutrió al “movimiento nacional inca” y a los ideólogos de la independencia.<sup>6</sup> De esta temprana defensa de los frailes dominicos para con los indios, se explica que la ñusta Beatriz Clara Coya —nieta y heredera de Huayna Cápac y viuda del capitán Martín García de Loyola—, en su último testamento, fechado el 3 de marzo de 1600, eligiese al prior del convento de Santo Domingo de Lima, fray Juan de Lorenzana, como albacea testamentario. Doña Beatriz solicitó ser enterrada en esta casa, especificando que el día de su tránsito final veinticuatro indios e indias pobres ataviados con sus antiguas vestimentas incas llevaran “hachas encendidas [...] delante de mi cuerpo”.<sup>7</sup> Sin duda, los martirios, las enseñanzas teológicas y las proezas espirituales de los frailes dominicos en la primera evangelización del Perú les serán útiles al clero español y criollo para exaltar modelos de santidad en los que se entremezclaban los ideales imperiales hispanos y su misión apostólica en Indias. Todo ello quedará expresado en su cultura visual y libresca de legitimación histórica y religiosa. Dada la abundancia de conventos y colegios dominicos fundados en el Perú —los encontramos en Cusco, Arequipa, Huánuco, Chíncha, Trujillo, Huamanga, Huancavelica, Cochabamba, Potosí, Chuquisaca, Castrovirreyna y el Callao, entre otros—, nos concentraremos solo en el de Lima por su importancia fundacional y simbólica.

## DEVOCIONES E IMAGINARIO RELIGIOSO EN LA IGLESIA Y CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE LIMA

El mismo día que Francisco Pizarro fundó la Ciudad de los Reyes, el 18 de enero de 1535, destinó para los frailes dominicos los solares donde se construiría su futura iglesia y convento. Posteriormente se les anexaron nuevas áreas, incluidos los terrenos destinados originalmente para la orden franciscana. Así, Santo Domingo quedaría del lado oeste de la plaza Mayor y San Francisco en el este.<sup>8</sup> Unos años después, en 1539, Pizarro convocó a los caciques del valle de Chancay para que con mano de obra indígena se hicieran las primeras construcciones y se trabajasen las sementeras de este valle y el de Limatambo, para el sustento de los frailes.<sup>9</sup> Según el cronista fray Reginaldo de Lizárraga, fue recién con el primer prior provincial fray Tomás de San Martín (1540-1553) que se empezó a construir una nueva iglesia ya con bóveda, capilla mayor, crucero y capillas laterales. Tomás de San Martín convocó a los primeros conquistadores y encomenderos para que, con sus limosnas y rentas, edificaran a su costa las capillas del templo. En la nave del evangelio se hallaba el retablo de san Juan Bautista —patrón y protector de la provincia— que había sido financiado por el capitán Iván Fernández.

*Fig. 5.*  
Anónimo. *Santa Rosa de Lima decorando el anda de santa Catalina de Siena.* Iglesia del Santuario de Santa Rosa. Finales del siglo XVII. Lima.











Le seguían los altares de santa Ana y de santa Catalina de Siena. Este último había sido costeadado por los tintoreros y tenía una cofradía de Nazarenos que sacaba en procesión a su santa patrona. Sus miembros laicos —padres de familia acompañados de sus hijos pequeños— portaban cruces de madera al hombro. Santa Rosa de Lima —hija del arcabucero del virrey Toledo don Gaspar Flores— perteneció a esta cofradía y cuando —tres veces al año— la efigie de Santa Catalina salía en procesión, ella se encargaba de adornarla con “guirnarlas de flores y rica pedrería” [Fig. 5].<sup>10</sup> En 1619, dos años después de su fallecimiento, los restos corpóreos de la virgen limeña pasaron a ser sepultados bajo el altar de la capilla de la santa italiana. En la parte del evangelio estaba la capilla que le pertenecía al capitán de navíos Juan Hernández y en el lado de la epístola se encontraba la capilla de san Jerónimo (m. 420 d. C.), dotada por el capitán Jerónimo de Aliaga, donde colgaba un célebre Cristo crucificado de madera policromada, atribuido por algunos cronistas al escultor sevillano Martínez Montañez, quien envió obra importante a Lima.<sup>11</sup>

Del lado de la epístola también estaba inicialmente la capilla de la Virgen del Rosario. La efigie, colocada en su cóncavo era, según Lizárraga, “una de las buenas piezas que hay en todo España, porque en Indias ninguna [le] llega” a comparársele [Fig. 6].<sup>12</sup> Se refería, sin duda, a la escultura encargada en 1558 al maestro flamenco Roque de Balduque —residente en Sevilla— por fray Domingo de Santo Tomás, obispo de Chuquisaca. Según documentación encontrada por José Bernales Ballesteros y conservada en el Archivo General de Indias, en marzo de 1559, la pieza fue embarcada hacia el Perú desde el puerto de La Muela, en compañía de cuarenta frailes y un cargamento de libros y obras de arte.<sup>13</sup> Este dato resulta contradictorio con otras informaciones conventuales. De acuerdo con algunos historiadores dominicos, la fundación de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Españoles coincidió con la fundación misma de su primer templo: es decir, se realizaron en 1541.<sup>14</sup> Si se confirmara esta fecha, debía existir una pintura o escultura primitiva de la misma advocación diferente a la conocida hoy. En todo caso, fue recién en 1561 —después de la llegada de la obra de Balduque— que el templo recibe el nombre de la advocación de Nuestra Señora del Rosario. En 1582, el andaluz Juan Bautista Vásquez es contratado en Sevilla para ejecutarle un majestuoso retablo que ya no existe, aunque han sobrevivido algunos relieves.<sup>15</sup> Y, en 1595, la archicofradía se constituye por primera vez con una administración propia, declarándose ser poseedora de la imagen venerada en el templo de Santo Domingo ante el escribano público Núñez de Vega. Su primera constitución data de 1639.<sup>16</sup> Cuando en 1684 se le solicitó un permiso al capitán Joseph de Agüero y Añasco —patrón de la capilla fundada por Diego de Agüero— para que se coloque ahí temporalmente la efigie de Nuestra Señora del Rosario, mientras se construía la bóveda del lado de la epístola donde serían enterrados sus cofrades, se describe la pieza de Balduque como “la primera [imagen devocional] que se colocó en esta ciudad”.

A mediados del siglo XVI y a inicios del XVII, la trascendencia político-religiosa del culto hispano a la Virgen del Rosario no tenía parangón para los españoles ni para los criollos. Es cierto que dentro de la iglesia de Santo Domingo de Lima —bajo el coro— existían otras dos capillas con tres altares dedicados a la misma advocación [Fig. 7]. Estaban a cargo de tres cofradías: una para indios y otras dos para morenos y pardos. Todos la celebraban al unísono, “cada una con diferentes grandezas y aderezos”, pero manteniendo el sistema social de castas claramente demarcado. En 1607, la Cofradía del Rosario le compra al convento —para ampliar su espacio— la Capilla de las Reliquias que estaba a cargo del Santo Oficio de la Inquisición y sin rentas. Unos lustros después, en 1643, el rey Felipe IV le comunicó al marqués de Mancera —su virrey en el Perú— que había declarado a la Virgen del Rosario “patrona” de sus reinos. Sus celebraciones anuales se realizaron con novenarios de misas cantadas, procesiones y sermones que eran presididos por el propio virrey, en compañía de su Real Audiencia, sus ministros

Fig. 6.  
Roque de Balduque. *Virgen del Rosario*. Sevilla, 1558. Iglesia de Santo Domingo, Lima.

#### Páginas siguientes

Fig. 7.  
Anónimo. *Aparición milagrosa de la Virgen del Rosario a un esclavo agonizante que, en su hora final, le solicita su socorro divino para salvar su alma del demonio*. Iglesia de Santo Domingo, Ayacucho, siglo XVIII.













8

y sus tribunales. El lunes después del domingo de Cuasimodo la Virgen del Rosario era venerada como “protectora” de sus “católicas armas” y el ocho de octubre se rendía culto al nombre de María haciéndolo coincidir con las celebraciones reales por la victoria naval de Lepanto.<sup>17</sup> Así se explica que, en 1651, la Cofradía del Rosario contrate al pintor Tomás Ortiz para copiar el lienzo que estaba expuesto en la puerta principal del convento de Santo Domingo (*La revelación de Pío V de la batalla naval de Lepanto*) junto con el retrato del donante, el “mayordomo” español Gabriel Guerra.<sup>18</sup> De todas las imágenes de la Virgen del Rosario en Lima, el virrey eligió la efigie de Roque de Balduque en Santo Domingo como el retrato milagroso de ella. “No sé qué tiene esta [imagen]” —comentaba Juan Meléndez— “que es la [más] querida, la [más] buscada, la [más] solicitada a todas horas de todos”. En 1535 los frailes dominicos invocaron su auxilio divino cuando el ejército de Manco Inca cercó el Cusco por diecisiete días con 200 000 flecheros indígenas. Esta Virgen se apareció con el Niño Jesús en brazos para arrojarle al ejército inca un rocío divino a los ojos que los dejó ciegos, haciéndolos perder la batalla.<sup>19</sup> Tras el Decreto Real de 1645, por “primera vez después de un siglo entero”, su efigie fue trasladada en procesión solemne a la catedral de Lima en compañía de la de Santo Domingo de Guzmán. Este llevaba un rosario en una mano y portaba en la otra el estandarte imperial hispano con el nombre de María, lo que significaba que era él quien capitaneaba a los “católicos escuadrones” contra los herejes y los enemigos de Dios.<sup>20</sup> Las celebraciones anuales de la Virgen del Rosario fueron las más destacadas en “esta gran Ciudad, en que ni se perdonan gastos, ni se escusan demostraciones, trasladada Roma al pincel

en sus calles, Milán en sus telas, el Oriente en sus joyas, y todo el Mundo en sus galas [...] para memoria de la Mistica Rosa de la Yglesia [María la Virgen], cuyo nombre es medicina, consuelo, y estimacion de los Cielos, y la tierra”.<sup>21</sup>

En la iglesia de Santo Domingo había otras devociones que tenían una carga político-religiosa. Una de las más importantes era la de la Vera Cruz, fundada por Pizarro y el padre Valverde [Figs. 8 y 9]. Esta tenía su propia capilla, a la cual se ingresaba por la de los Agüero. En su altar mayor se veneraba una reliquia del santo *Lignum Crucis* —un fragmento del madero de la cruz de Cristo—. Viendo los milagros que la cruz obraba en el Perú en manos de los misioneros dominicos, el pontífice Pío V envió al convento del Rosario de Lima esta apreciada reliquia, por intermedio de Juan Baptista de la Roca, un fraile del convento de San Pablo de Valladolid. Los jueves y viernes santos la reliquia del *Lignum Crucis* salía en procesión, cargada por los frailes y con la presencia del virrey y de toda la nobleza de la ciudad como testimonio de su fe. Debajo de la reliquia, se veneraba en su capilla el cuerpo del esclarecido mártir san Fausto, ejecutado en tiempos de Dioclesiano. En la capilla de la Vera Cruz también se encontraba Nuestra Señora de las Angustias y un *Ecce Homo*.<sup>22</sup> La iglesia de Santo Domingo de Lima —que según Juan Meléndez fue construida con la ayuda de Pizarro— había sido el primer templo del Perú donde se veneró al Dios cristiano.<sup>23</sup>

De la cofradía de la Vera Cruz derivó otra hermandad: la cofradía del Santo Sacramento. Fundada en 1535, aunque operativa desde 1540, esta apeló a las bulas papales emitidas por Su Santidad Paulo III el 30 de noviembre de 1539, las cuales disponían que el sagrado sacramento debía guardarse en las iglesias o parroquias que



9



pudiesen darle el mayor culto y veneración. En el caso del virreinato del Perú, como “después que la tierra se conquistó y ganó, a causa de no aver Iglesias en la dicha ciudad, sino solamente el monasterio de santo Domingo, de donde salía el Sacramento para los vecinos, se constituyó una cofradía del Santo Sacramento, la qual hasta ahora ha estado en dicho monasterio”.<sup>24</sup> Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo, el segundo arzobispo de Lima, reconocía en 1597 que esta cofradía continuaba teniendo la exclusiva en la administración del viático en Lima, pese a que la ciudad ya contaba con una catedral y parroquias. “Gloriosa vanidad” —destacaba el fraile criollo Antonio González de Acuña— “correr pareja un convento con Catedral que a muchas de Europa excede y cede a pocas”.<sup>25</sup> Aún en tiempos de Bernabé Cobo (1580/1582-1657), la Eucaristía se guardaba en la capilla del Rosario en Santo Domingo, donde la comunión se ofrecía a los fieles con una teatralidad sacra y dramática:<sup>26</sup>

*En lo que mas campea la riqueza de este templo es en los muchos ornamentos que tiene de telas y brocados preciosisimos de todos los colores y para todos los altares, porque el dia que se ponen en el altar mayor frontal rico de cualquiera color, se adornan de la misma suerte y con frontales de las mismas telas que se pone en el altar mayor y de la misma color de todos los otros altares, y lo mismo pasa en las casullas, que con igual ornamento que salen revestidos los sacerdotes que celebran en el altar mayor han de salir todos los demas que dicen misas en los otros altares, y estos son diez o doce, los cuales en todo tiempo están compuestos y se celebran en ellos con tanto aparato de musica y demas ornato, que todo junto pone mucha devocion al pueblo, por lo cual y por estar esta Iglesia tan cerca de la plaza es la mas frecuentada de toda la ciudad.*<sup>27</sup>

Fue durante la gestión de Tomás de San Martín que se construyó la mitad del templo de Santo Domingo, dejándose preparados los cimientos para la parte faltante. Entre 1594 y 1598 se instalaron las techumbres de cedro sobredorado y Lizárraga —quien escribe su crónica entre 1560 y 1602— asegura que al “día de hoy ya se ha acabado la iglesia [...] y tan bien acabada, que en Indias ninguna hay mejor: sola una falta se le pone [...] que la capilla mayor es pequeña, la cual tiene un retablo muy aventajado”.<sup>28</sup> Este defecto arquitectónico es significativo. Como lo señala el investigador Antonio San Cristóbal, la iglesia de Santo Domingo y su convento fueron sometidos a continuas reconfiguraciones. La planta original, con su presbiterio poco profundo, su capilla mayor pequeña y su iglesia de una sola nave abierta, sin crucero y con capillas y hornacinas laterales incomunicadas entre sí, que fue visitada por los cronistas Lizárraga, Bernabé Cobo o incluso Vázquez de Espinosa, no corresponde a la planta de tres naves abiertas y con un crucero interno configurada en el plano publicado por Meléndez en 1681.<sup>29</sup> Al principio el templo de Santo Domingo era “gótico isabelino”, como lo llama Antonio San Cristóbal. Luego, adaptándose a las necesidades y sensibilidad artística de su siglo, pasó a la exuberancia barroca del churrigueresco y a inicios del siglo XIX sus retablos originales fueron destruidos. Con ello se dio paso a la arquitectura neoclásica promovida por los reyes Carlos III (1777) y Carlos IV (1791), que consolidó en España y sus reinos la llegada del “pensamiento ilustrado” absolutista.<sup>30</sup> Estas modificaciones “estilísticas” fueron celebradas en Lima a tal punto que don Casimiro Novajas publicó un poema titulado *Rasgo épico. El vergel dominicano* (Lima, 1807), en el que describe la nueva conformación de esta iglesia de Santo Domingo. Se había puesto fin a la “sombria” y “desagradable” “arquitectura” barroca, por ser contraria a los “amantes del buen gusto”: “el Edificio entero se renueva. Desde su Pavimento, hasta la Nave; la sabia arquitectura, en todo nueva, recibe forma magestuosa y grave”. La campaña iconoclasta neoclásica destruyó para siempre verdaderas obras maestras del renacimiento

Fig. 8.

Grabado de la iglesia y atrio del convento de Santo Domingo de Lima. En Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias*, Vol. I, Roma, 1681.

Fig. 9.

Reliquia del *Lignum Crucis* venerada en la capilla de la Vera Cruz. Iglesia de Santo Domingo, Lima.





10

y el barroco limeño, pero con la ayuda de las descripciones hechas por los cronistas es posible reconstruir parte del imaginario devocional de los dominicos de finales del siglo XVI y de la segunda mitad del siglo XVII.

Fue recién con el priorato de fray Agustín Montes (1590-1594) que se concluye la “casa de novicios” y el claustro bajo del convento, “adornándolo con unos lienzos al oleo de figuras e imágenes de sanctos, muy perfectas y muy devotas”. Y es sucesor —fray Salvador de Rivera (1594-1598)— quien culmina “todo el cuerpo [de la] iglesia con tanta perfección que puede competir con las buenas iglesias de la mucha parte de España”. A inicios del siglo XVII, el fraile carmelita descalzo Antonio Vázquez de Espinosa (m. 1630), en su *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, exalta las decoraciones del “sumptuoso” templo de Santo Domingo y de

*sus claustros de admirable edificio con sus sobre claustros, y en todos sus fuentes en medio, el primero con excelentes pinturas con la vida de su Patriarca Santo Domingo de mano de Francisco Pacheco pintor famoso de Sevilla, y de Santos de aquel gran maestro de la pintura Matheo Peres de Alecio, que fue el que pintó en Sevilla el San Cristoval que está a la puerta de la Lonja; tiene el templo Ilustrissimo, todo adornado por lo alto, y las paredes de las tres naves de oro, y Pinturas del dicho Alecio, que para celebrar las fiestas, lo descuelgan [...] por el polvo están cubiertas, las pinturas de las Capillas.<sup>31</sup>*

**Fig. 10.**  
Miguel Güelles. *Árbol genealógico de santo Domingo de Guzmán*. Sevilla, 1608. Primer claustro. Convento de Santo Domingo, Lima.

**Fig. 11.**  
Miguel Güelles. *Primer Capítulo General de la orden dominica*. Sevilla, 1608. Primer claustro. Convento de Santo Domingo, Lima.

Para entonces —según fray Antonio de Acuña— el templo tenía quince altares majestuosos, un coro y tantas pinturas que parecía más pequeño de lo que realmente era.<sup>32</sup> Fray Juan Meléndez ofrece otros detalles reveladores de las decoraciones en la iglesia y convento:

*Estas capillas, el Presbiterio, y Cruzero están cubiertas de bóvedas vestidas de hermosísimas pinturas de celestes Paraninfos, que con decir, que el pincel, que las formó fue de la mano de Alezio, está ponderado todo quanto se puede decir de su dibujo, su garvo, su colorido, su precio. Lo restante de la*

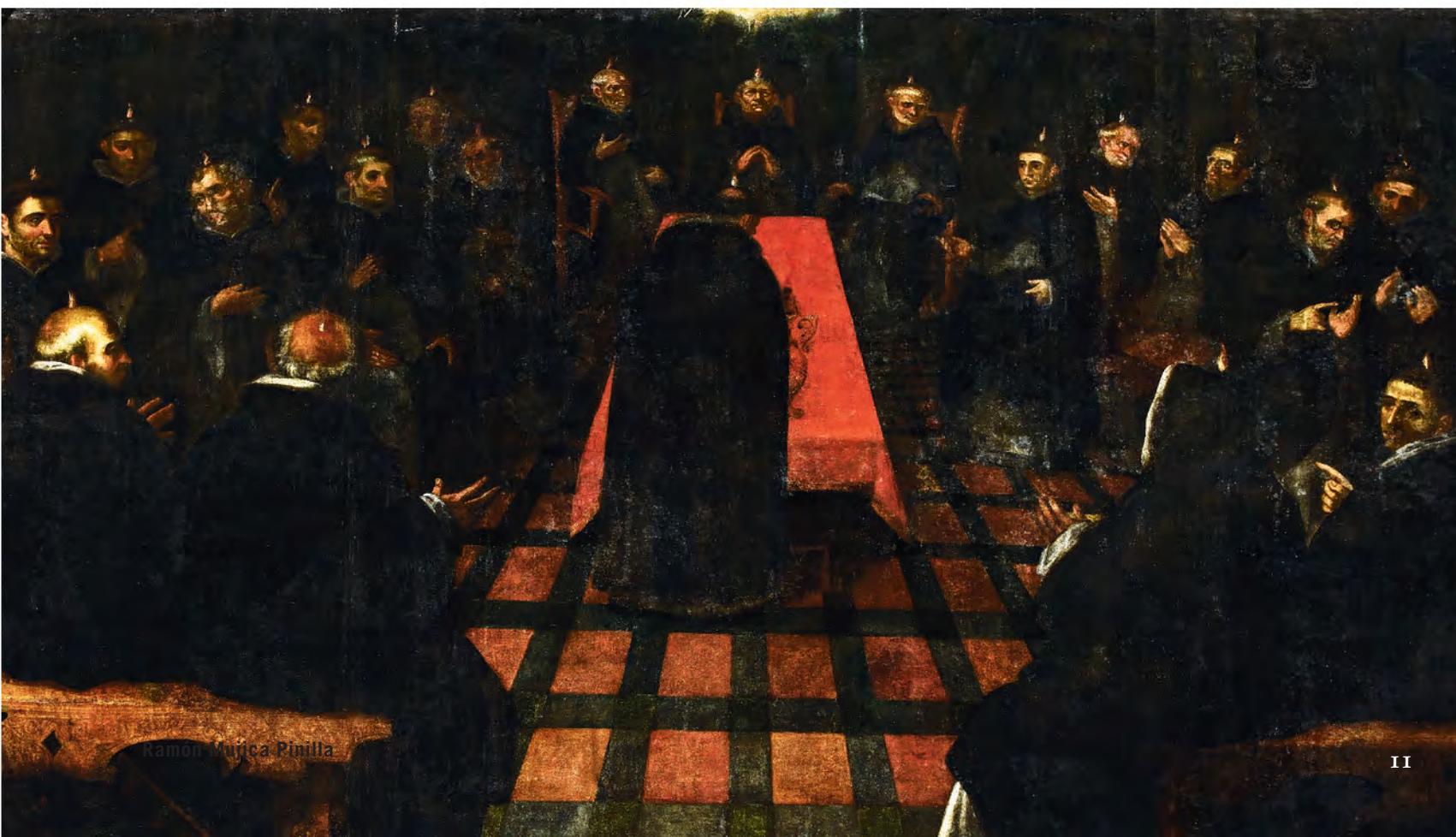


*nave principal hasta encontrar el Coro, corre sobre cinco arcos vestidos de Profetas y Sibilas, Virtudes y Santas Vírgenes del mismo famoso Alezio [...].<sup>33</sup>*

Meléndez no identifica al artista que realizó la *Vida* de santo Domingo de Guzmán en el claustro, pero señala con precisión el tema iconográfico con el que se inicia y culmina esta serie pictórica [Figs. 10 y 11]:

*Es el claustro principal del Convento capaz, desenfadado, y alegre [...]. De la techumbre a bajo tres baras corren por todo su quadro entre dorados, y bruñidos marcos primorosísimos lienzos de pintura de la vida de nuestro glorioso Patriarca Santo Domingo, a que da feliz principio la descendencia Real de su Ylustrissimo Abuelo Don Rodrigo de Guzman rico hombre de Castilla continuada por la Señora Doña Leonor de Guzman Madre del Rey Don Enrique el Segundo hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos Segundo, que Dios guarde, Rey de las Españas y Emperador de las Yndias, y acaba en el primer capitulo general, en que despues de su assumpcion a la gloria se le dio por sucessor al Beato Fray Jordan, descendiendo a los electores en lenguas de fuego el Espiritu Santo, y repitiendo el prodigio del dia de Pentecostes el mismo dia, en que la Yglesia Catolica haze memoria de aquel, y en que siempre se celebra en mi orden las elecciones de sus supremas cabezas o Maestros Generales.*

Es decir, la *Vida* de santo Domingo no empezaba con el cuadro conocido como el *Milagro de la cruz con el santo en la cuna*. Más bien, mostraba la parentela de santo Domingo con la Casa de Austria española. La serie culminaba con la representación del primer Capítulo General de la orden dominica cuando, tras el deceso de su santo fundador el día de Pentecostés, los frailes eligieron un sucesor, iluminados por las lenguas de fuego del Espíritu Santo. Según Meléndez, el árbol genealógico de los Guzmanes terminaba con el reinado de Carlos II (1665-1700), aunque en el lienzo el listado de reyes







12

Fig. 12.  
Anónimo. *Milagro de san Ambrosio de Milán en su cuna*. Claustro de Santo Domingo. Inicios del siglo XVII. Primer claustro. Convento de Santo Domingo, Lima.

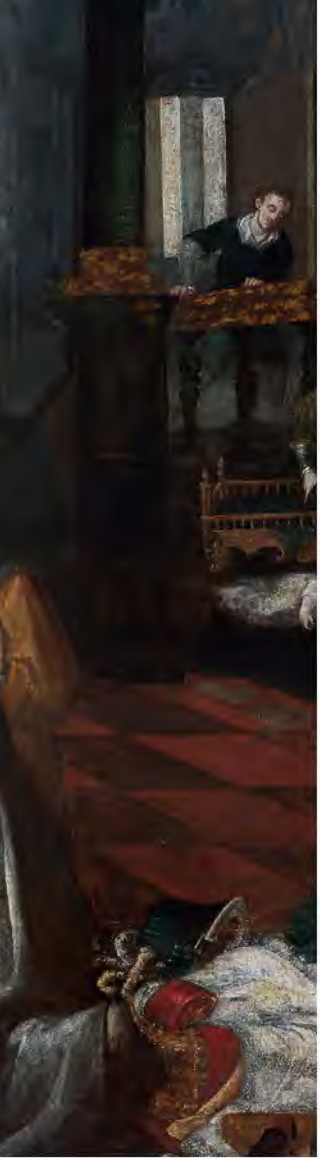
Fig. 13.  
*Milagro de san Ambrosio en la cuna*. Grabado del catálogo de santos (1514) de Petrus Natalibus.

se detiene en Felipe IV (1605-1665). Quizás se trató de una “actualización” literaria asumida políticamente por el cronista criollo.

Esta precisión iconográfica sobre la *Vida* de santo Domingo es reveladora, pues, como indica Francisco Stastny, en 1608 la serie fue encomendada en Sevilla por fray Miguel de Aguirre —procurador general de la orden dominica en el Perú— al pintor sevillano Miguel Güelles y su ayudante Domingo Carro. En 1609 había llegado un primer envío pero, según el convenio, los artistas debían pintar cuarenta y un lienzos —un promedio de tres cuadros por mes— para cumplir con su ajustado plazo de entrega. De las pinturas programadas solo llegaron de Sevilla veintidós lienzos o algo más. Esto se desprendería —según Stastny— del examen físico de restauración realizado a los cuadros en 1998. Con lo cual, en esta serie, existen dos conjuntos de pinturas claramente diferenciadas, veintidós que provienen del taller sevillano y catorce escenas pintadas posteriormente —entre 1662 y 1668— por el artífice limeño Diego de Aguilera, en plenos preparativos del convento para las fiestas de beatificación de santa Rosa de Lima.<sup>34</sup>

Por otro lado, antes de que Pérez de Alesio decorara las bóvedas de la iglesia entre 1580 y 1600, ya había pintado series de santos para el primer claustro de Santo Domingo y, como la serie sevillana no logró cubrir todos sus muros, sus lienzos se alternaron con los recién adquiridos. Como se ha mencionado, el cronista Vázquez de Espinosa refiere que en el claustro existía una *Vida* de santo Domingo plasmada por el pintor sevillano Francisco Pacheco. Salvo que el dato sea inexacto, no se han encontrado obras de Pacheco en el convento limeño. Pese a ello, un lienzo que hasta ahora había sido atribuido a Güelles no fue pintado por él ni por Domingo Carro: *El santo en la cuna* [Fig. 12]. Queda por identificar la autoría de este valioso cuadro de inicios del





siglo XVII. Si fuera obra sevillana podría pensarse que es de Pacheco. Stastny señala que:

*un bodegón en primer plano en la escena de la Cuna otorga una nota de serenidad hogareña necesaria para contrastar el espacio palaciego conmovido por la aparición milagrosa de la estrella en la frente del niño dormido. Está compuesto por una canasta de costura, un plato de frutas, cintas, tijeras. Objetos cotidianos que destacan, por contraste con más claridad el misterio revelado por la aparición inopinada de lo divino. Y en eso se presenta como un anticipo de la larga trayectoria de bodegones simbólicos hispanos desde Sánchez Cotán y Francisco y Juan Zurbarán hasta Pedro de Campobón y Valdés Leal [...].<sup>35</sup>*

Otros historiadores de arte han asumido que este lienzo es una escena de la *Vida* de santo Domingo de Guzmán, aunque el fundador de esta orden tiene una iconografía conocida. La estrella sobre la frente le apareció como una señal “mesiánica” durante su bautismo y otras escenas pictóricas americanas de sus primeros años apuntan a lo mismo.<sup>36</sup> En el lienzo atribuido a Güelles, sin embargo, el niño en la cuna no tiene estrella alguna sobre su frente, sino un enjambre de abejas que revolotea alrededor del párvulo durmiente. La iconografía corresponde a la *Vida* de san Ambrosio de Milán, uno de los cuatro doctores de la Iglesia, junto con san Jerónimo, san Agustín de Hipona y san Gregorio Magno. El nombre de Ambrosio significa ‘manjar o alimento de los dioses’ y se relaciona con este milagro. En su *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus* (Lyon, 1514), Petrus de Natalibus incluye un grabado temprano en madera donde figura la misma escena milagrosa del santo de Milán [Fig. 13]. Posteriormente, esta será retomada por el pintor sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690). En un lienzo conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, este artista muestra a Ambrosio en su cuna con el enjambre de abejas sobre sus labios. Estas entran y salen de su boca sin hacerle daño para fabricar ahí la miel; una referencia directa a la futura teología dulce y salvífica del santo.



Un lienzo de la *Vida* de santo Domingo atribuido al pintor Domingo Carro vincula directamente al santo con el Santo Oficio de la Inquisición [Fig. 14]. Lo muestra presidiendo un auto de fe. En esto sigue la polémica iconografía inaugurada por Pedro Berruguete (1445/1450-1503), quien en una pintura muestra a santo Domingo de Guzmán como el gran inquisidor, perdonándole la vida al hereje albigense Raimundo de Corsi. Berruguete, incluso, establece un sutil y controversial paralelismo visual entre la pasión de Cristo en el Calvario y las sufrientes víctimas desnudas condenadas por el Santo Oficio.<sup>37</sup> En términos históricos, santo Domingo de Guzmán falleció antes de que se instituyeran los tribunales del Santo Oficio de la Inquisición. Es probable que el propio pontífice Inocencio III (1161-1216) fuera quien instrumentalizó la figura del santo dominico para santificar la labor fiscalizadora del Santo Oficio. Teólogos criollos como González de Acuña no titubearon en afirmar que santo Domingo fue el primer inquisidor de la Iglesia.<sup>38</sup> Pero, en realidad, sería con la canonización en 1253 del inquisidor Pedro Mártir de Verona —asesinado por un hereje cátaro y santificado once meses después— que se promovería la figura poco popular del inquisidor como un santo dedicado a la vida contemplativa y a la labor pastoral.<sup>39</sup> De hecho, para las fiestas anuales organizadas en el convento limeño en honor a san Pedro Mártir, los tres inquisidores de la ciudad, el fiscal, el alguacil mayor, los consultores, los calificadores, los familiares y ministros lucían la cruz de los Guzmanes en el pecho. Y la cruz verde de la Inquisición era colocada sobre las andas y el altar del santo en la iglesia.<sup>40</sup> Se pensaba en aquel momento que los censores eclesiásticos de la Inquisición cumplían la misma función en la tierra que les correspondía a los ángeles vigilantes en el Paraíso y el Juicio Final. En un sermón temprano del franciscano fray Pedro Gutiérrez Florez —predicado en un auto de fe en Lima el 13 de marzo de 1605— el inquisidor es un “ángel del Señor”. Los inquisidores eran los serafines “que puso Dios con la espada de fuego a la puerta del Parayso para su defensa” y estaban prefigurados en “aquellos animales misteriosos que vio Ezequiel [...] llenos de ojos de toda partes para qué como cuidadosos atalayas, miren, velen y descubran las trayciones y acechanzas de los judios, herejes e infieles”.<sup>41</sup>

Sin duda, la orden dominica fue fundada por santo Domingo para combatir los errores teológicos de la herejía. Existen relatos medievales de cómo santo Domingo con sus prédicas, debates públicos y buen ejemplo, se enfrentó a los cátaros y albigenses del sur de Francia. Estos últimos tenían una visión dualista o maniquea del mundo. Asociaban la existencia material con el diablo y negaban el cuerpo físico o material de Jesucristo. Con ello se oponían al misterio cristiano de la Encarnación y la Eucaristía. Un hereje cátaro comentaba: “Observa como Lucifer nos regala su calor... o es que aun no sabes que el diablo creó el mundo [material] visible?”.<sup>42</sup> Un lienzo dieciochesco dedicado a la *Vida* de santo Tomás de Aquino, conservado en el convento dominico limeño, sintetiza su vocación didáctica y combativa contra esta herejía [Fig.15]. Pintado en un estilo arcaizante, en el que el tamaño físico de los representados simboliza su estatura social, presenta a santo Tomás cenando en un palacio

Fig. 14.  
Domingo Carro. *Santo Domingo de Guzmán presidiendo un Auto de Fe*. Sevilla, 1608. Primer claustro. Convento de Santo Domingo, Lima.

Fig. 15.  
Anónimo. *Cena de santo Tomás de Aquino con san Luis rey de Francia*. Sacristía de Santo Domingo. Lima, siglo XVIII.







14



15





16

**Fig. 16.**  
Domingo Carro. *La prueba de fuego*.  
Sevilla, 1608. Claustro del convento de  
Santo Domingo, Lima.

**Fig. 17.**  
Anónimo. *El Pontífice Romano recibe  
la Suma Contra Gentiles del Aquinate  
bajo palio*. Sacristía de Santo Domingo,  
Lima, siglo XVIII.

real con san Luis Rey de Francia. Ensimismado en sus pensamientos y en pleno convite, el teólogo dominico da un golpe repentino sobre la mesa y afirma: “*Conclusus est Manicheus*” (Maniqueo está concluido o vencido). Tras ello, el rey mandó llamar a su escribano para que tome nota de lo que Dios le había revelado al “sol de los teólogos”. Este cuadro —como otros de la misma serie— está basado en un grabado de Otto van Veen, publicado en Amberes en 1610, bajo el auspicio del fraile castellano Ignacio de Brizuela.<sup>43</sup> Este suceso resulta sorprendente, pues nos muestra cómo la herejía maniquea, que se remonta a los orígenes del cristianismo —diseminada por el príncipe persa Manes hacia el año 242 d. C.—, es retomada en el siglo XIII por los albigenses, resuelta por santo Tomás en el siglo XIV y pintada en un lienzo conmemorativo para el convento dominico de Lima en el siglo XVIII.

El artífice Domingo Carro retoma otra escena trabajada por Berruguete: la “prueba de fuego” [Fig.16]. El episodio transcurrió en Fanjeaux (Francia). En pleno debate con los doctores albigenses, santo Domingo aceptó someter sus libros a dicha prueba. Los libros que no fueran consumidos por las llamas eran los que profesaban la verdadera religión. En la pintura se muestra cómo el libro de santo Domingo salta del fuego prodigiosamente y se eleva por los aires, mientras que el de los herejes se reduce a cenizas. Se impone aquí la noción medieval del fuego como elemento natural depurador o purificador que no tiene poder sobre la palabra revelada de Dios. La obra del Aquinate adquirió este carácter sagrado. Durante su pontificado (1352-1362), Inocencio VI declaró sospechoso de error teológico a todo aquel que contradijera sus doctrinas escolásticas.<sup>44</sup> En una pintura de la sacristía de Santo Domingo, se narra que, tras la muerte del santo, la Santa Sede solicita a Nápoles el envío de la *Summa Contra Gentiles*.





El pontífice romano es representado recibiendo el libro de pergamino que llega bajo palio. Para entonces, con los escritos de santo Tomás, la teología ortodoxa católica devino en una *epifania doctrinae* o en una verdad revelada que será el eje central del pensamiento teológico virreinal [Fig. 17].

Quizás el mayor revés teológico de la orden dominica desde su fundación fue causado por su oposición al misterio de la Inmaculada Concepción de María, basada precisamente en las doctrinas del Aquinate. Esta era una devoción medieval enraizada en la religiosidad popular y fue apoyada primero por los franciscanos y después por los jesuitas, entre otros. Citando las enseñanzas del teólogo franciscano Juan Duns Scoto (1266-1308), los dominicos se opusieron a sus doctrinas como defensores de la ortodoxia tomista e incluso asociaron al inmaculismo con las corrientes profético alumbradistas sevillanas del siglo XVII.<sup>45</sup> Estas incluían los dictados visionarios de san Gabriel Arcángel al fraile franciscano Amadeo de Portugal en el monte Janículo en Roma y los mensajes apócrifos de los *Libros plúmbeos del Sacromonte*. Estos últimos estaban compuestos de planchas grabadas en plomo con textos árabes y latinos, descubiertos a fines del siglo XVI y según los cuales los apóstoles de Jesucristo habían reconocido el misterio inmaculista.<sup>46</sup> El patrocinio a la Inmaculada por parte de los Austria llevó a que, en 1617, el papa Paulo V prohibiera negar la postura pia inmaculista (el dogma recién se define en 1854) y los dominicos fueron obligados a aceptarla. Fue tal la conmoción pública generada por el antiinmaculismo dominico que, en su iglesia del Rosario de Lima, en más de una ocasión los fieles se alzaron contra sus predicadores, conminándolos a que cumplieren con el mandato real de Felipe IV. Antes de iniciar sus sermones, ellos estaban obligados a profesar la jaculatoria sacra: “Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Virgen concebida sin pecado original”.





18

De no hacerlo, la misa no se celebraba.<sup>47</sup> Para finales del siglo XVII, la pintura cusqueña ya representa a santo Tomás como un teólogo mariano e immaculista. Siguiendo un grabado de Juan de Courbes (1592-1641), se hizo frecuente representar la efigie milagrosa de Cristo sobre la cruz hablando con el santo. “Tomás, bien escribiste de mí”, le agradece el crucificado. Y el Aquinate responde: “No hubiera escrito bien del Hijo, si mal escribiera de la madre [Figs. 18 y 19]”.<sup>48</sup>

## TRANSFORMACIONES CONVENTUALES PARA UNA CRIOLLA: FIESTAS Y ARTE DOCTRINAL AL SERVICIO DE SANTA ROSA DE LIMA

Es difícil imaginar lo que significó la beatificación de santa Rosa de Lima para los criollos peruleros de la segunda mitad del siglo XVII. Fray Juan Meléndez explica lo que estaba en juego:

*Esto es lo que en España, y demás partes de Europa se debe entender [...]: que en el Perú y en las Yndias ay otra voz, con que se significan, y se distinguen los Españoles y los de España, y sus hijos nacidos en las Yndias, que es el nombre de Criollo [...] [que] es lo mismo que procreado, nacido, criado [en las Yndias] y assi como usamos de la voz común de Español para diferenciarnos de los Yndios, y negros; para diferenciarnos de los mismos Españoles [...] nos llamamos allá criollos [...]. Hacemos pues mucho aprecio los Criollos de las Yndias de ser Españoles; de que nos llamen assi, y nos tengan por tales, y en orden a conservar esta sangre Española pura, y limpia se pone tanto cuydado, que no tiene ponderación.*<sup>49</sup>

Ese furor criollista llevó al padre Meléndez a enfrentarse con el agustino criollo Antonio de la Calancha cuando este aseveró que la orden agustina y no la dominica había sido la primera en evangelizar al Perú. Bastaba con remitirse a los “escritores antiguos” de Indias —le replicó Meléndez— para desbaratar, con documentación y escrituras notariales en mano, sus ilusas pretensiones. La orden de san Agustín —fundada por un ilustre, esclarecido y glorioso santo venerado por todos— no requería:

*que la vistan, y adornen de agenas galas, pues por si sola [su orden religiosa] tiene tantas [galas] que puede vestir a otras [...] pues para que ha menester que con desdoro de que las demas Religiones, les aplique ahora el Historiador Moral [Calancha] que [su orden] dio el principio y la forma de la Doctrina Christiana, y conversión de los yndios en el Peru?*<sup>50</sup>

Detrás de estos altercados “fraileros” —como bien lo tiene señalado el destacado historiador francés Bernard Lavallé— se articulaba un pensamiento reivindicador criollista o americano. Las fiestas de beatificación (1668-1669) y canonización (1671) de santa Rosa permitieron que los dominicos dejaran constancia —citando la bula



de canonización de Clemente X fechada en Roma el 12 de abril de 1671— que su orden religiosa había sido la primera en llegar al Perú y en elevar el primer fruto de santidad americana a los altares.<sup>51</sup> Con aguda antelación el rey Felipe IV entendió los alcances de este fenómeno social. En su misiva del 19 de mayo de 1624, dirigida al duque de Pastrana —su embajador español ante la Santa Sede en Roma—, le instruye apoyar la causa de beatificación de la bienaventurada limeña, pues “la buena vida, y exemplo con que vivió en aquella Ciudad la Beata Rosa de Santa María [...] puede resultar [de] gran aprovechamiento a las almas de los Naturales, y habitantes en aquella tierra, yo recibiré en ello muy particular contentamiento”.<sup>52</sup> La santa peruana —en otras palabras— validaba simultáneamente la política evangelizadora de la monarquía hispana y con sus virtudes ejemplarizantes enaltecía a la opulenta Ciudad de los Reyes, su patria criolla.

Cuando llega a Lima la noticia de que en Italia se había celebrado la beatificación de santa Rosa, Meléndez lamenta que por “la distancia grande, que ay de Lima a Roma llegasse a nosotros tan tarde la noticia de tan esperado bien, que ya le avian gozado, y celebrado los estraños, quando aun no le sabíamos los propios, viniendo a ser los ultimos al aplauso, los que por naturaleza debieramos ser los primeros al culto”.<sup>53</sup> Este “esperado bien”, sin embargo, sirvió para que la orden dominica se preparase con antelación para engalanar la iglesia y el convento de Nuestra Señora del Rosario. Con este fin contrató en el Perú y en el extranjero a maestros de obras de diversa índole y pintores y escultores de renombre. El expediente de la santa limeña se entrega formalmente a la Sagrada Congregación de los Ritos en Roma el 21 de julio de 1634, tras la culminación del Proceso Ordinario (1617) y Apostólico (1630-1632) de beatificación, pero se encontró bloqueado por un decreto del papa Urbano VIII (*Caelestis Hierusalem*) de 1634, según el cual quedaba terminantemente prohibido santificar a ningún siervo de Dios antes de que transcurriesen cincuenta años de su fallecimiento.<sup>54</sup> Pese a ello, en 1657, en Lima, durante el Capítulo provincial de la Orden de Predicadores, el teólogo sanmarquino fray Antonio González de Acuña (1620-1682) fue designado definidor y procurador general de la provincia del Perú para que viajara a Europa y, desde España e Italia, diese seguimiento al expediente rosariano. En su informe de 1659, dirigido a fray Juan Bautista de Marín —superior general de los dominicos—, González de Acuña le menciona que llevaba los expedientes abiertos no solo de Rosa de Santa María, sino del mulato fray Martín de Porres (1579-1639) y de los misioneros españoles fray Juan Macías (1585-1645) y fray Bartolomé Santos (m. 1616).<sup>55</sup> A su solicitud, ese año de 1659, Felipe IV le escribe al nuncio Carlo Bonelli para que apoye la causa rosariana. El mismo González de Acuña reconoció que el expediente en Roma estaba “en silencio”, pero finalmente logró que con su intervención, el 15 de junio de 1662, este prosiguiera, pese a que no se cumplían los cincuenta años reglamentarios del fallecimiento de la santa criolla. El 20 de septiembre de 1662 Acuña obtuvo un decreto favorable de parte del pontífice Alejandro VII.

En Lima los preparativos para este acontecimiento triunfal se iniciaron a principios de 1660, cuando el convento es sometido a diversas remodelaciones. Según el padre Meléndez, fue con motivo de



**Fig. 18.** Anónimo cusqueño. *Santo Tomás de Aquino como enemigo de la herejía y defensor de María la Virgen*; una composición inspirada en una estampa del grabador francés Juan de Courbes (1592-c. 1641). Museo de Arte de Lima, siglo XVIII.

**Fig. 19.** Anónimo. Versión inconclusa —sin filacterias— del grabado de Juan de Courbes. Esta iconografía sirvió de respuesta y formó parte de la campaña proselitista a favor del Aquinate como teólogo marianista. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia, siglo XVIII.







las fiestas de beatificación de santa Rosa que se colocaron en las esquinas del claustro principal nichos con “doctísima escultura” de “media talla”, donde se representaban los cuatro misterios teológicos de la Iglesia: la Encarnación de Dios, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los tres Reyes Magos y la presentación del Niño Jesús en el Templo.<sup>56</sup> El claustro era un espacio procesional al que asistían los fieles en diversos actos litúrgicos y de oración. En 1660, bajo la supervisión del alarife dominico fray Diego Maroto —residente en el convento del Rosario de Lima—, junto con el constructor Francisco Cano Melgarejo, se amplía la escalera principal y, en 1665, parte del claustro y la escalera serán redecorados con nuevos frisos de azulejos encargados a Juan del Corral. Es el mismo azulejero limeño que en 1656 decoró la capilla de la Concepción en la catedral de Lima con un curioso programa iconográfico dedicado a Ceres y Baco, dioses mitológicos paganos “moralizados”, asociados con el pan y el vino.<sup>57</sup> En el claustro principal también se reemplaza la antigua fuente de piedra por una de bronce con tres albercas. Asimismo, el pintor limeño Diego de Aguilera es contratado para que renueve los lienzos sevillanos del claustro y complete la *Vida pictórica* enviada en 1609 desde Sevilla. Todos estos cambios sirvieron de telón de fondo para las decoraciones efímeras efectuadas en el claustro a raíz de las fiestas por santa Rosa en 1669. Entre los numerosos adornos mencionados por Meléndez destacan algunas pinturas en el claustro e iglesia que delatan la dimensión político-religiosa de la celebración. En un lienzo, Lima figura como la Nueva Jerusalén descendida del Cielo. Un retrato del rey de España lo muestra portando las numerosas cartas que envió a la Santa Sede para que se canonicen a la santa criolla. El pontífice Clemente IX es representado sobre un trono de tres gradas con una rosa que emite rayos de luz, y un retrato ecuestre del virrey Conde de Lemos lo recuerda portando un estandarte con la efigie bordada de Rosa cuando celebró su elección como patrona de la ciudad.<sup>58</sup> Una pintura anónima retoma este lenguaje visual reivindicatorio de propaganda política. Sobre una misma mesa, Clemente IX y Carlos II firman la bula de beatificación de santa Rosa bajo el escudo de armas de Lima. Pintado en 1687 a solicitud de Miguel López de Ibatá, en la franja superior del cuadro se ve a Rosa ingresando al cielo, donde es recibida por Jesús, la Virgen, san José y santo Domingo de Guzmán. Tras ellos, los ángeles sostienen una cartela que dice: “Sta. Rosa cuius fragancias beatificadas de virtud y sanctidad” [Fig. 20].

El 24 de agosto de 1669, cuando santa Rosa es elegida patrona del Perú, el fraile dominico limeño Hernando de Herrera la declaró patrona de la Universidad de San Marcos. Tras su beatificación, ya no se sabía si Rosa le pertenecía a su patria terrenal o si Lima ya formaba parte del cielo. La Ciudad de los Reyes no era un apéndice periférico de la metrópolis. Al contrario, en cada altar de España estaba la Rosa peruana. Algunos panegiristas utilizaron a Rosa para resignificar el escudo de armas de la ciudad, que era también la divisa heráldica del reino del Perú.<sup>59</sup> Herrera, adicionalmente, retoma el discurso disidente del padre Las Casas. Sugiere que la virgen limeña usaba una corona de espinas labrada en plata porque, debido a este metal, se habían cometido “crímenes” horrendos contra los naturales del Perú, que ella expiaba con sus mortificaciones corporales. En agradecimiento, Herrera recurre al lenguaje alegórico del *Cantar de los cantares* y asevera que, tras su llegada a los altares, los doctores criollos sanmarquinos ahora pasteaban en los campos fértiles de Rosa, pues ellos eran los pechos de la Iglesia por donde los fieles bebían la leche de su doctrina salvífica.<sup>60</sup> De este discurso criollista nació la iconografía de la beata limeña sentada junto a una mesa con el escudo de armas de su ciudad natal. Rosa irradia luz sobrenatural mientras contempla a un Cristo crucificado que sostiene apoyado sobre su brazo. Al igual que una “Virgen Inmaculada”, está rodeada de los emblemas, “jeroglíficos” o “letanías” simbólicas de su patrocinio [Fig. 21].

En el ínterin, durante su estancia en Europa, fray González de Acuña fue el responsable de organizar en Roma todo el aparato simbólico y decorativo de sus iglesias para

Fig. 20.

*Clemente IX y Carlos II firman la Bula de beatificación de santa Rosa de Lima.* Museo de Arte de Lima (Colección Barbosa-Stern), 1687.



la beatificación y canonización de la santa. Para ello, contrata a destacados pintores como Lazzaro Baldi, Giovanni Carbone, Francesco Ludovisi y Alexio Colino, quienes ayudan a codificar la imagen canónica y ejemplarizante de la santa americana. Fue en la basílica de San Pedro donde se inaugura aquella pintura tutelar de Lazzaro Baldi que la representa glorificada sobre nubes, con el Niño Jesús en brazos y, a sus pies, con “los Pueblos del Perú, y de las provincias confinantes de rodillas, en ademán de estarla rindiendo veneración, y adoración”.<sup>61</sup> El lienzo pasaría después al altar de la capilla de santa Rosa en la basílica dominica de Sopra Minerva en Roma. De hecho, González de Acuña fue el responsable de la remodelación completa de esta capilla, incluida la contratación del pintor Lazzaro Baldi para que decorara su cúpula, muros laterales y altar.<sup>62</sup>

La pieza culminante contratada en Roma por González de Acuña fue una escultura en mármol blanco de Carrara conocida como *Tránsito de santa Rosa* [Fig. 22]. Está firmada y fechada en 1665 por el escultor maltense Melchiorre Caffà (1636-1667) [Fig. 23], y formó parte de las decoraciones para las solemnes celebraciones de beatificación organizadas en Roma por las iglesias de Santa Sabina all’Aventino, Santa Maria Sopra Minerva y San Giacomo degli Spagnoli para la nación castellana.<sup>63</sup> En Sopra Minerva —como lo dimos a conocer hace algunos años<sup>64</sup>— la pieza integró un majestuoso altar efímero levantado dentro de la iglesia, compuesto por siete columnas, colocadas en forma de media luna y con altos pedestales, basamentos y capiteles que imitaban el lapizlázuli y el mármol. En cada columna había una santa dominica coronada de rosas: santa Catalina de Siena, Inés de Montepulciano, Margarita de Saboya, la beata Margarita de Castello, Juana de Portugal, Columba de Rieti y Lucía de Brocadelli:

*En el claro del medio se puso un Altar donde se colocó una Estatua de Marmol de la B. Rosa durmiendo, y un Angel con Ademan de despertarla, tan perfectamente acabada que haze hermosa competencia a las mas plausibles de Roma: sobre un trono de Nubes poblado de Angeles, a que dio perfeccion la perspectiva, se veia Maria Sanctissima con su precioso hijo en los brazos inclinada hacia la B. Rosa, como le mandaba, que se levantase del sueño.*<sup>65</sup>

Las decoraciones del retablo efímero incluían un costoso “frontal de fina pedrería” manufacturado “para que en la Yglesia de Predicadores de Lima sirva al Sepulchro en que descansen tan sagrados Manes [de la santa peruana]”. Hecho en bronce con piedras preciosas engastadas en oro, tenía imágenes en relieve donde figuraban “los prodigios de aquella Virgen, dignos de immortalizarse [...]”. “Tan admirable es la obra” —admitía en 1668 Francisco de Córdova y Castro— que se le “dio el primer lugar entre lo mucho rico, que de piedras preciosas celebra Roma pero [...] destinado para tan célebre Santuario se mostrase a todas luzes peregrino”.<sup>66</sup> La escultura de Caffà tenía el mismo propósito. Había sido comisionada por González de Acuña para la capilla funeraria de santa Rosa en su iglesia del Rosario de Lima. Lo confirma una carta notarial —publicada por Rafael Japón—, en la que fray Juan Bautista de Marín, superior general de los dominicos, da fe de que todos los adornos que se enviaban a la Ciudad de los Reyes estaban costeados por esa familia para:

*celebrarla suntuosamente en que se han gastado muchos millares de ducados de plata, sin que la provincia ni otro ninguno para este efecto hayan concurrido en cosa alguna, y agora envía para el sepulcro de la misma beata Rosa una estatua de mármol, frontal de piedras preciosas, y quatro quadros de célebre pintura para el adorno de la capilla de la dicha beata Rosa, siendo estas piezas, tan preciosas que en Europa no las habrá mejores a lo que se le puede entender, y echo caja para su sancto cuerpo, terno bordado, doz casullas de brocado, dalmáticas, pluvial de mantizes.*

**Fig. 21.**  
Anónimo. *Santa Rosa inmaculada rodeada de sus letanías simbólicas*. Convento de Santo Domingo de Lima, siglo XVIII.

**Páginas siguientes**

**Fig. 22.**  
Melchiorre Caffà. *Tránsito de santa Rosa*. Roma, 1665. Convento de Santo Domingo de Lima.

**Fig. 23.**  
Detalle del ángel y firma del autor. *Tránsito de santa Rosa*. Roma, 1665. Convento de Santo Domingo de Lima.





















En recompensa por ello, los miembros de la familia y descendencia de González de Acuña serían enterrados cerca del lugar donde yacían los restos mortales de la santa limeña.<sup>67</sup> Una corona de rosas labrada en mármol, hoy colocada sobre un bastidor moderno al pie de la escultura de Cafá, sería de otra mano e, incluso, de fecha posterior [Fig. 25].<sup>68</sup> El valioso medallón de mármol enviado a Lima con el retrato de perfil de Clemente IX fue realizado durante su pontificado (1667-1669) y tendría, entre sus referencias visuales, los medallones en bronce realizados por Bernini [Fig. 24]. Según informaciones levantadas por el teniente Diego Fernández Montañó a nombre del Cabildo de Lima, lamentablemente con el terremoto de 1678 “el convento de Santo Domingo, la yglesia, capillas, altar y demás oficinas está caído, demolido y arruinado, abiertas brechas por diferentes partes, el coro alto y bajo y sus bóvedas hundidas y la torre caída al suelo”.<sup>69</sup> Del retablo romano ideado y mandado a construir por González de Acuña solo habría sobrevivido la escultura de Cafá. En 1681, cuando Meléndez escribe su crónica, la “Ymagen, y las Reliquias de nuestra hermosa Paysana, y amantissima Patrona, y de toda la América”, se encontraban temporalmente depositadas en el retablo y a los pies de Nuestra Señora de la Candelaria, “mientras se le haze Altar (que ya se está fabricando)”.<sup>70</sup>

Cuando se desvela la escultura de Cafá por vez primera en Sopra Minerva, González de Acuña publica un libro con treinta y cinco sonetos dedicados a la santa criolla, cuatro de los cuales eran descripciones versificadas que explicaban su significado místico.<sup>71</sup> Cafá realizó diversos bocetos de la escultura en arcilla que demuestran su intención primigenia de cifrar la agonía de la santa como un estado de éxtasis amoroso. La mano de Rosa posada sobre su rosario poco antes de su tránsito grafica que estaba en oración interior antes de su encuentro final con el Amado Celeste. La escultura toma elementos del *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini, quien a su vez se inspira en la de

**Fig. 24.**  
Anónimo. Medallón de mármol con el retrato de perfil del pontífice Clemente IX. Convento de Santo Domingo de Lima. Circa, 1667-1669.

**Fig. 25.**  
Anónimo. Corona de rosas en mármol. Convento del Rosario de Lima, sin fecha.



santa Rosa de Caffà para idear el sepulcro en mármol de la beata Ludovica Albertoni.<sup>72</sup> La escultura de la santa limeña es la joya artística más preciosa del barroco italiano enviada a América durante todo el virreinato. En su estética confluyen el misticismo contrarreformista, la estrategia visual del Imperio español y la espiritualidad criolla americana.

Como señala Luis Eduardo Wuffarden con agudeza, entre 1808 y 1816, cuando ya resonaban las primeras revueltas preindependentistas en Buenos Aires, Cusco y el Alto Perú, el virrey Abascal impulsó en Lima “una sagaz política de alianzas estratégicas con la élite criolla, que se denominó la *concordia española*”. En diversos programas iconográficos de gusto clasicista, como los realizados por Matías Maestro para la catedral de Lima y los de José del Pozo para la iglesia de Santo Domingo y el cementerio, “santa Rosa de Lima pasaría a encarnar simbólicamente la benigna sujeción del Perú a la corona española”.<sup>73</sup> Casimiro Novajas en su ya mencionado poema *Rasgo épico* (Lima, 1807), que celebraba la nueva arquitectura neoclásica de la iglesia de Santo Domingo, apuntaba en su Canto XXXIII: “Y tú, fragante Rosa peregrina / Inflama el corazón de tus Paysanos / A la observancia de la Ley divina, / Y, en amor a sus dulces soberanos; / Y puesto que a la Patria se avecina / El horror que fulminan inhumanos / Los fieros Enemigos... mira oh! ROSA / Por la ciudad de Lima generosa”. La Rosa criolla de la monarquía hispana era el máximo emblema político del fidelismo, contrario a las amenazantes guerras de independencia [Fig. 26]. Por ello, a muchos limeños los tomó por sorpresa que el general San Martín la declarara Patrona de la Independencia de América en el Congreso de Tucumán (1816). El Colegio Seminario de Santa Rosa de Caracas (Venezuela), fundado por fray González de Acuña —el dominico limeño que llevó a Rosa a los altares—, se convirtió en universidad y, en su capilla, se realizó en 1811 el primer Congreso Constituyente de Venezuela. Después de las guerras de independencia, la capilla de Santa Rosa en Caracas celebró a Bolívar adornando sus paredes con carteles alusivos a la gloria del Libertador.<sup>74</sup> Pero para los limeños fue clave el rol protagónico del dominico patriota fray Jerónimo Cavero, provincial de su orden en el Perú. En julio de 1821 firma y asiste a la Jura de la Independencia del Perú y colabora directamente con el general José de San Martín. Como maestro en Sagrada Teología y catedrático sanmarquino, su misión fue enseñarle al pueblo que la libertad política del Perú no era una “herejía” contra Dios —como lo afirmaban los realistas—, sino un deber sagrado y un valor patriótico contrario al despotismo extranjero.<sup>75</sup>

**Fig. 26.**  
Matías Maestro, Alegoría “fidelista” sanmarquina donde figura santa Rosa como el emblema de la “Concordia Española” en el Perú promovido por el virrey Abascal. Circa, 1808-1810. Catedral de Lima.









SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD











# El “árbol frondoso” de los frailes menores

LA ORDEN FRANCISCANA  
EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

**Irma Barriga Calle**

**A** mediados del siglo XVII, fray Diego de Córdova y Salinas, cronista franciscano, explicaba la “manera muy singular” empleada por la orden para que su casa matriz limeña llegara a ser la más extensa de la ciudad. Haciéndose eco de una arraigada tradición local, relata cómo una medianoche de la década de 1550 —con el solapado beneplácito del virrey marqués de Cañete— los religiosos tapiaron los dos extremos de la calle que daba a la contigua huerta de Pizarro. Demolieron enseguida la pared colindante y cercaron apresuradamente todo lo que pudieron hasta el amanecer, para ampliar notablemente sus primitivos solares. Ante la queja de los vecinos, el gobernante habría dado entonces una resignada respuesta: “¿Quién ha de pleitear con religiosos?”. Inmediatamente después, ordenaría la tasación y el pago de lo adquirido de aquella forma.<sup>1</sup> Aunque legendaria, aquella anécdota deja entrever la inmensa gravitación del clero regular, y en especial de la familia franciscana, sobre la naciente sociedad virreinal, a más de trescientos años de la fundación de la orden.

Durante la Edad Media europea, las comunidades de frailes mendicantes habían surgido como portadoras de una espiritualidad nueva, abierta al mundo y a la naturaleza, e inspirada en las ideas de pobreza y austeridad de los primeros tiempos del cristianismo.<sup>2</sup> Dos de ellas se hallaban estrechamente vinculadas en su fe cristológica, pero, asimismo, eran hijas de su tiempo y de la cultura caballeresca en lo referido a la devoción mariana: la orden de predicadores o dominicos y la de los frailes menores o franciscanos.<sup>3</sup> Ambas familias religiosas nacieron hermanadas,<sup>4</sup> pero los primeros quedaron identificados sobre todo con la cátedra, la filosofía y teología, mientras los segundos privilegiaron la sencillez y la humildad que se atribuían a su santo fundador. Este impulsó, además, la tierna devoción por el Niño Jesús y, simultáneamente, por la Pasión de Cristo. Según asevera su profusa hagiografía, el sufrimiento final del Mesías había quedado grabado en el cuerpo de Francisco de Asís al recibir los estigmas, para erigirse de este modo en un *alter Christus* o segundo Cristo en la tierra.





Pasó múltiples vicisitudes la familia franciscana a lo largo del tiempo transcurrido, y grandes cambios se habían producido en su organización. Sin embargo, la llegada al Nuevo Mundo coincidía con una reforma al interior del clero español, tanto secular como regular, promovida por la Corona y por el cardenal franciscano Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), y esta suponía una nueva mirada a los tiempos apostólicos, que podían constituirse en arquetípicos para quienes se hallaban ante la tarea de convertir a los naturales.

Aunque algunos sostienen que pudo haber un capellán franciscano en las expediciones al Perú de Diego de Almagro y Francisco Pizarro, se considera que Marcos de Niza sería el primer franciscano y custodio llegado al país, en 1531 o 1532,<sup>5</sup> y es presumible que hubiera frailes menores en Cajamarca al tiempo de la ejecución de Atahualpa.<sup>6</sup> Para entonces, los miembros de la orden dependían de los comisarios generales de Indias establecidos en México. El primero en el Perú sería Francisco de Vitoria, con quien se fundó oficialmente la Provincia de los Doce Apóstoles en 1553 y fue en el convento de Lima donde se estableció el comisario general. Pasaría a ser el punto focal de la provincia, la matriz de la que en 1568 fueron desgajadas las nuevas provincias de Santa Fe de Bogotá, Santísima Trinidad de Chile, San Francisco de Quito y San Antonio de los Charcas. Esta última abarcaría el sur

del Perú, por lo que Arequipa y Cusco pasaron a formar parte de ella, con el convento principal de San Francisco del Cusco como cabeza.<sup>7</sup>

Desde un inicio los franciscanos y sus recintos, esparcidos raudamente por el virreinato, constituyeron actores y teatros fundamentales del mismo, por lo que explorar el lugar de aquellos, y de estos en tanto espacios vivos, sus imágenes y representaciones, abre las puertas a una mejor comprensión de los temores y esperanzas de la sociedad colonial. Vale subrayar que la inauguración de San Francisco el Grande de Lima se dio en un tiempo que concentró preocupaciones medulares como la de la muerte y devociones fervientes como la inmaculista, así como beatificaciones y canonizaciones que reafirmaron las manifestaciones identitarias del criollismo. Francisco Solano (Montilla, Córdoba) se erigió en una suerte de réplica local del santo fundador, cuyo perfil se había visto modificado desde los primeros tiempos de la orden. Expresaba la madurez de una sociedad en donde la idea de justicia —como en toda sociedad de antiguo régimen— ocupaba un rol central, y que se verá convulsionada por los cambios y reformas del siglo XVIII. Los frailes menores acompañaron este proceso y estuvieron

**Página 72**

*San Pasqual Baylon.* Anónimo. Óleo sobre tela. Iglesia san Francisco, Ayacucho.

**Fig. 1.**

*Pentecostés.* Anónimo, siglo XVII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Lima.

**Fig. 2.**

Sacristía (vista general) Iglesia de San Francisco, Lima.



estrechamente imbricados con la población local. Esto último sería la base primordial de su perdurable vigencia.

## LOS DOCE APÓSTOLES

Desde luego, el nombre otorgado a la provincia franciscana no era gratuito.<sup>8</sup> Se afirmaba que san Francisco eligió a doce compañeros “a imitación de Jesucristo”, encontrándose equivalencias con los discípulos al punto que uno “se ahorcó como Judas”. Siendo tiempos de apego a la pobreza y a las fuentes de la tradición eclesiástica, la primera comunidad franciscana llegada al Perú eran los “doce apóstoles de San Francisco” y la provincia “una renovación del siglo de los Apóstoles”, [Fig. 1]. Así se comprende la significación que tenía la festividad de Pentecostés y, por supuesto, las series pictóricas de los apostolados, la más famosa de las cuales procede del taller de Francisco de Zurbarán y cuelga en la sacristía del convento limeño [Fig. 2]. Otro tanto podría decirse sobre la recurrencia del tema veterotestamentario de las doce tribus de Israel,<sup>10</sup> iconografía no exenta de sentido político y profético en el contexto americano. El apostolado mencionado fue asimismo significativo no solo por el aura mística que emanan las figuras de Zurbarán, en sintonía con el carisma de los frailes menores, sino porque su novedoso estilo sería una de las vertientes principales para el desarrollo de la pintura limeña que asimiló rápidamente aquellas representaciones sacras ataviadas según el uso contemporáneo, a manera de “retratos a lo divino”.<sup>11</sup>

Los “apóstoles” de la provincia peruana eran hombres imbuidos de la *devotio moderna*, la reforma de la estricta observancia e incluso de las ideas erasmianas. Tenían un nuevo mundo en el cual sembrar la palabra, en condiciones verdaderamente complejas. Conflictos con encomenderos, guerras civiles,<sup>12</sup> desconocimiento de las lenguas locales, constituían algunos de los problemas a enfrentar, y el tono de denuncia de los frailes se hace patente en las declaraciones de Marcos de Niza que Bartolomé de las Casas consigna.<sup>13</sup> Su alegato es representativo del sentir de un amplio sector de religiosos,







**Fig. 3.**  
Claustro. Convento de San Antonio de Padua, Cajamarca

**Fig. 4.**  
Claustro de San Francisco de Asís. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.

**Fig. 5.**  
*Nuestra Señora de los Ángeles*. Angelino Medoro, 1600. Óleo sobre tela. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.

muchos de ellos franciscanos como Francisco de Morales, signados por el lascasismo de la primera evangelización.<sup>14</sup> En los años siguientes, las reformas dispuestas por el virrey Toledo y la celebración del tercer concilio limense, así como la instalación del Santo Oficio, abrían paso a otra etapa, enmarcada por la consolidación de la sociedad colonial.

Desde 1546 los franciscanos se asentaron en su actual emplazamiento, el cual creció considerablemente, como se ha visto, en tiempos del marqués de Cañete. Aquella primera iglesia poseía planta gótico-isabelina con cubierta de madera, nave central y dos naves a los lados con capillas hornacinas cerradas. La siguiente mostraba un crucero que, según Córdova y Salinas, era el “más alto, más gallardo, más hermoso que tiene Lima”;<sup>15</sup> Bernabé Cobo, por su parte, anotaba la antigüedad y grandeza del claustro franciscano.<sup>16</sup> A fines del siglo XVI, la Ciudad de Los Reyes era, además de urbe cortesana, un espacio privilegiado para la vida conventual e incluso recoleta,<sup>17</sup> en donde el uso de la imagen, de acuerdo con las políticas dictadas por el Concilio de Trento, quedaba manifiesto a plenitud en el interior de los establecimientos eclesiásticos.

No es de extrañar, por tanto, que la recolección franciscana de *Nuestra Señora de los Ángeles* se convirtiese rápidamente en un rico repositorio de pintura, como lo llegaría a ser también el sencillo convento de San Antonio de Padua, en Cajamarca [Fig. 3]. La Recoleta limeña, de rigurosa observancia, se estableció el año 1595 en los arrabales del Rímac [Fig. 4], promovida por el arzobispo Toribio de Mogrovejo e inspirada en la del Abrojo de Valladolid. Tuvo como fundador y primer vicario a Francisco Solano, lo que ayudó a cimentar su prestigio espiritual.<sup>18</sup> Antes de que terminara el siglo llegaba el italiano Angelino Medoro y pintaba a la advocación titular [Fig. 5] y varios lienzos más,<sup>19</sup> dentro de los cuales hay una *Virgen con el Niño, san Francisco y san Lorenzo* —recientemente atribuida a él por Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki— que muestra la vena tierna del santo fundador [Fig. 6]. La imagen contribuía a fijar y difundir devociones que, asociadas a una determinada orden, resultaban una demostración del lugar que esta ocupaba en la sociedad.

Bajo la misma advocación mariana se había fundado en 1570 un convento franciscano en la localidad cusqueña de Urubamba,<sup>20</sup> cuya imagen titular era una Inmaculada Concepción de vestir que en el siglo XVIII daría lugar a representaciones pictóricas de marcado sabor local [Fig. 7]. *Nuestra Señora de los Ángeles de Urquillos* se presenta coronada por ángeles volantes y rodeada de recuadros con milagros atribuidos a su intercesión, que varían de un lienzo a otro.<sup>21</sup> Además de esta advocación, vinculada a sus orígenes, los franciscanos promovieron ardorosamente la doctrina de la Inmaculada Concepción, “pía creencia” que en el siglo XVI estaba definiendo su iconografía.





6

Fig. 6.  
*Virgen con el Niño, san Lorenzo y san Francisco de Asís.* Angelino Medoro (atribuido), circa 1600. Óleo sobre tela. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.







## TOTA PULCHRA EST

Si la pintura era un medio eficaz, los relieves de la Inmaculada, pero sobre todo las esculturas en “bulto redondo”, podían ser aún más efectivas para propagar la devoción, como lo demuestra el caso de la *Virgen del Milagro*. A las once de la mañana del 27 de noviembre de 1630, la tierra tembló fuertemente en Lima<sup>22</sup> y sucedió entonces algo extraordinario: una imagen de la Purísima giró de tal modo que quedó contemplando la capilla mayor de la iglesia franciscana en actitud de rogar por la ciudad. Al ver ese fenómeno, multitud de personas encabezadas por los frailes menores optó por arrodillarse a entonar la antifona *Tota pulchra est*. Luego habría vuelto a su posición original, lo que se consideró una demostración de agradecimiento<sup>23</sup> y quedó bautizada desde entonces como la *Virgen del Milagro* [Fig. 8]. Acrecentaba así su estimación y aportaba a la expansión de la devoción inmaculista, que para entonces se encontraba en alza y había conseguido a su favor la bula *Sanctissimus Dominus noster* (31 de agosto de 1617).<sup>24</sup>

A esta escultura, pequeña y articulada, se la asociaba a los primeros franciscanos en el Perú y al cerco de la ciudad del Cusco, durante el cual se decía que apareció milagrosamente para socorrer a los españoles.<sup>25</sup> También se especulaba que podría haber sido la que trajo fray Miguel de la Huerta y que pasó a la cofradía de la Purísima Concepción, con capilla en la iglesia limeña<sup>26</sup>. El episodio de 1630 renovaba entonces el prestigio de la advocación cuando la Virgen del Rosario de los dominicos cobraba auge al atribuírsele haber sido partícipe de los desposorios místicos de Isabel Flores de Oliva con el Niño Jesús. Contaba con una fuerte cofradía que se encargaría de expandir la devoción y destacar su carácter milagroso. Era una de las más antiguas de la ciudad y mantenía una activa y visible presencia, pues otorgaba dotes para casar huérfanas o ingresar al convento entre aquellas consideradas en situación de “más riesgo”. Desfilaban en su festividad con velas encendidas, conducidas por los cofrades, con rostros cubiertos, vestidas de paño blanco y manto azul y escapularios de la Inmaculada.<sup>27</sup> Su fundación se debía al gremio de sastres y calceteros [Fig. 9], pero el crecimiento de su culto llevó a que ingresaran miembros de la élite criolla, lo cual provocó no pocos reclamos de parte de los sastres.<sup>28</sup> Se hizo acreedora de multitud de indulgencias plenas y generosas donaciones.<sup>29</sup>

Por los años en que se registra el milagro, el claustro del convento sería reemplazado, según San Cristóbal, para que pudiera soportar un segundo cuerpo más seguro ante los frecuentes sismos.<sup>30</sup> Era este lugar de tránsito, de encuentro, de participación comunitaria, y la vida del fundador representada allí ofrecía un modelo a imitar. En un primer momento, la historia de San Francisco estaba pintada sobre los muros y el jesuita Francisco del Castillo recordaba que copiaba sus escenas cuando era muy joven y las llevaba a su casa para estimular su ideal de santidad. Señala también que por ese tiempo tuvo la oportunidad de percibir el olor “muy sutil y muy delicado” que emanaba el cadáver de fray Juan Gómez (fallecido en 1631) al pasar por el claustro.



Fig. 7.  
*Nuestra Señora de los Ángeles de Urquillos*. Anónimo, circa 1780-1785. Óleo sobre tela. Colección Barbosa-Stern, Lima.

Fig. 8.  
*Virgen del Milagro*. Anónimo (¿siglo XVI?). Imagen de vestir en madera policromada. Capilla de Nuestra Señora del Milagro, Lima.

Fig. 9  
*Virgen de los sastres*. Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Museo Pedro de Osma.





Este, afirma, “encendía y abrasaba y regalaba el corazón grandemente” y hacía aspirar a la santidad.<sup>31</sup>

La pintura mural sobre el santo era producto de varias manos y daba cuenta de un gusto limeño en el que las formas derivadas de los maestros italianos llegados al Perú tendían a combinarse con las nuevas corrientes. Estas se vinculaban sobre todo con el incipiente naturalismo que se observa en el pintor andaluz Leonardo Jaramillo, quien habría realizado por lo menos dos de las escenas.<sup>32</sup> La antigua serie, hoy en mal estado e incompleta porque el claustro perdió uno de sus lados, incluye un *Memento mori*, con San Francisco meditando sobre la muerte y el juicio,<sup>33</sup> [Fig. 10] que muestra el viraje que el santo iba adquiriendo por entonces y que se acentuará a lo largo del siglo. Debe recordarse que mientras Inocencio III escribía su *Contemptu mundi* o *Desprecio del mundo* (1194-1195),<sup>34</sup> él cantaba a la creación y denominaba *hermanas* a las creaturas, dentro de las cuales incluía a la muerte.<sup>35</sup> No obstante, para el siglo XVII, meditar sobre la muerte se consideraba primordial para la salvación de las almas, y esto suponía un cierto temor a la muerte que, en su caso, la literatura hagiográfica se había encargado de sostener que no tenía.<sup>36</sup>

Puede decirse que la pintura mural del claustro era uno de los principales atractivos del convento franciscano, lo que se tradujo en ricas donaciones y estimuló la adquisición de derechos de enterramiento en la iglesia por parte de la élite criolla.<sup>37</sup>

## QUEBRANTADOS LOS ALTARES, ROTOS LOS RETABLOS Y ORNAMENTOS<sup>38</sup>

El 4 de febrero de 1656, al mediodía, un estruendo sobresaltó a los frailes que se hallaban comiendo en el refectorio: la capilla mayor y los brazos del crucero de la iglesia se vinieron abajo repentinamente. El gran crucero y las sepulturas cerca de los pilares habían debilitado las estructuras hasta hacerlas colapsar.<sup>39</sup> Ante esta situación, se decidió demoler lo poco que quedaba en pie para levantar desde sus cimientos una nueva iglesia. Por ello, mientras otros templos conventuales vieron la reconversión de sus plantas primitivas, San Francisco supuso una traza nueva, en la cual se planteaba como cubierta la por entonces novedosa bóveda de cañón corrido.

Se contrató a Constantino de Vasconcelos, quien hizo la traza, y pronto se estableció una calera muy bien implementada en Late (Ate), para obtener el material a usarse en la construcción. Este arquitecto portugués, “nuevo Arquímedes en las matemáticas, Platón en la filosofía natural, y Diógenes estoico en la vida de la naturaleza filosófal”,<sup>40</sup> había llegado hacia 1630. Fue fundamental en la primera etapa de la construcción, iniciada con la colocación de la primera piedra de la iglesia por el conde de Alba de Liste en 1657,<sup>41</sup> y paralizada en 1662 por dificultades económicas. Su proyecto, no obstante, se vio modificado, como se advierte al comparar los grabados de Pedro Nolasco [Fig. 11] y Juan de Benavides, que muestran lo que efectivamente se ejecutó.<sup>42</sup> Vasconcelos murió en 1668 y el





alarife Manuel de Escobar, quien desde 1659 trabajaba en San Francisco, cobró mayor protagonismo. Fue una de las figuras claves de la arquitectura limeña del siglo XVII.<sup>43</sup>

La erección de San Francisco y la magnificencia que iba adquiriendo planteó, no obstante, una explicable preocupación entre los franciscanos, dado que, según San Francisco, los grandes edificios destruían a la “señora Pobreza”.<sup>44</sup> En consonancia con esto, Córdova y Salinas aludía a la austeridad del coro y sillería, y menciona que cuando casullas y ornamentos sencillos fueron reemplazados por tafetán, “lloraban los frailes que se iba contra la pobreza”.<sup>45</sup> Clemente X, sin embargo, zanjó el dilema con una salida ingeniosa: aquella era en realidad propiedad de la autoridad pontificia y la construcción se debía a las donaciones de devotos a quienes no era justo abandonar ni defraudar. Así, la nueva basílica quedaba adscrita a la de San Juan de Letrán, por lo cual se comprometía con algunos requerimientos, que incluían la obligatoriedad de que esa relación quedara en evidencia. De ahí que la portada de piedra mostrara a partir de entonces las armas pontificias.<sup>46</sup> [Fig. 13]

## HORTUS CONCLUSUS

El claustro era el elemento estructural alrededor del cual se articulaba toda la construcción y se organizaba la vida comunitaria. Como arguye Jacques Le Goff, era asimismo “metáfora del corazón y del hombre interior”.<sup>47</sup> Simbólicamente, sus ordenados jardines y sus fuentes de agua se erigían en una suerte de metáfora del paraíso o de la Jerusalén celestial. No por azar, los *Hechos de los Apóstoles* referían que los discípulos de Cristo se organizaron para su vida futura en una sala porticada del templo de Salomón.<sup>48</sup> [Fig. 12]

Con sus once arcos por cada lado del cuadrilátero, el claustro mayor franciscano está revestido por llamativos azulejos, tanto en los muros como en los pilares. Unos proceden de Sevilla [Fig.14] y sus motivos evidencian un marcado gusto manierista, otros son de manufactura local, realizados por Juan del Corral.<sup>49</sup> Por mucho tiempo permanecieron envueltos en un halo de leyenda, alentado por las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.<sup>50</sup> La galería alta, ejecutada en madera y yeso, interpone una ventana ojival entre pilar y pilar a modo de óculo, creando un armonioso y delicado efecto.

Fig. 10.

*Vánitas o Memento Mori* (detalle). Anónimo limeño, circa 1630-1635. Pintura mural al temple y óleo. Claustro mayor del convento de San Francisco, Lima.

Fig. 11.

*Basílica celeberrimi Conventus*. Pedro Nolasco, 1673. Grabado calcográfico inserto en la obra de Miguel Suárez de Figueroa OFM, *Templo de nuestro grande patriarca (...)*, Lima, 1675.

Fig. 12.

*Claustro del convento de San Francisco de Lima*. Juan de Benavides. Grabado inserto en la obra de Miguel Suárez de Figueroa OFM, *Templo de nuestro grande patriarca (...)*, Lima, 1675.

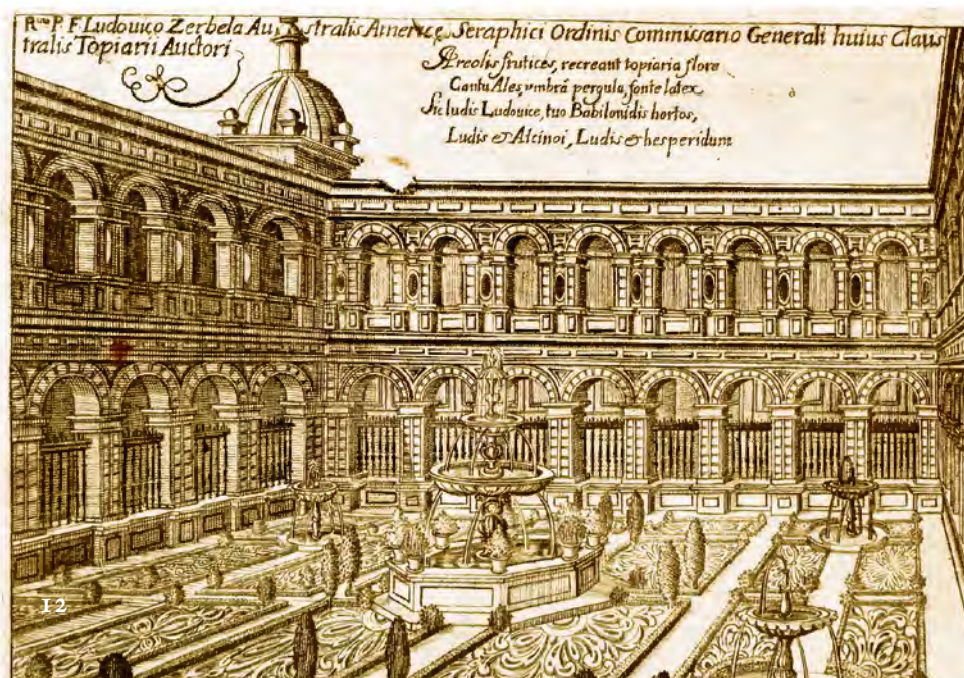
Fig. 13.

Armas pontificias en piedra labrada. Portada de la iglesia San Francisco, ca. 1672. Lima.

**Páginas siguientes:**

Fig. 14.

Mártires franciscanos. Azulejos sevillanos, 1638. Claustro mayor del convento de San Francisco, Lima.



















**Fig. 15.**  
*La Porciúncula.* Anónimo norteño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Trujillo.

**Fig. 16.**  
*Estigmatización,* detalle. Juan de la Concepción Beraún, 1719. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Cusco.

**Fig. 17**  
*Aparición del cuerpo de San Francisco ante Nicolás V.* Anónimo surandino, ca. 1630. Óleo sobre tela. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.

**Fig. 18.**  
*Aparición del cuerpo de San Francisco ante Nicolás V.* Anónimo, primer tercio siglo XVII. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Arequipa.

Parte fundamental de la vida en comunidad estaba constituida por las procesiones o peregrinaciones simbólicas al interior del claustro, por lo que resulta significativo el haber escogido representar desde temprano en los relieves de las cuatro esquinas de la planta baja: *La visión de la Porciúncula* [Fig. 15], *la Impresión de los estigmas* [Fig. 16], *Santo Domingo y San Francisco aplacando la ira divina* y *Nicolás V visita la tumba de San Francisco*. Sellaban pasajes claves en la iconografía franciscana.<sup>51</sup> El último de los temas, surgido tardíamente, cobraba un especial auge, en concordancia con las transformaciones que iba sufriendo la imagen del santo y será relevante para las representaciones de san Francisco Solano. Aludía a un episodio que según la tradición sucedió una noche de 1449, cuando el papa Nicolás V visitó la tumba del santo y lo vio de pie, con el hábito que le sirvió de mortaja, las manos cruzadas y semiocultas, y sangre viva manando de los estigmas. [Fig. 17]. Al pretender besar su pie, el santo lo retiró, y aunque tampoco quiso recibir el anillo que le daba, acabaría aceptándolo por obediencia. Era entonces imagen de humildad por antonomasia, pero también de obediencia, y una figura de santidad que predicaba las virtudes cristianas aun después de muerto. [Fig. 18]



Esta iconografía adquirió peso considerable en el siglo XVII,<sup>52</sup> y sobre todo en los territorios de la monarquía hispánica.<sup>53</sup> Fue abordada por el pintor alto peruano Gregorio Gamarra (activo en 1601-1642) para la Recoleta del Cusco y se encuentra asimismo en la Recoleta arequipeña [Fig. 19] que, colocada bajo la advocación de san Genaro, se fundó en 1648, teniendo como patrocinadores a don Fulgencio Maldonado y a don Andrés Pérez de Castro.<sup>54</sup> [Fig. 20] La temática acentuaba la imagen severa del santo; expresaba el interés que suscitaba el cadáver, el asombro maravillado cuando mostraba flexibilidad, incorruptibilidad, belleza y hasta olor agradable. Este san Francisco era la expresión cabal de la “imitación de la muerte”, de vivir muerto al mundo, que aconsejaba la literatura ascética. Bastaba entonces con mostrar al santo solo, con la capucha puesta, las manos cruzadas, la mirada perdida y el pie adelantado. De ese modo está representado en la hornacina de la hermosa portada, plena en entrantes y salientes, de la sacristía limeña, concluida por Lucas Meléndez en 1730.<sup>55</sup>

El acusado sentido simbólico del claustro también se ponía de manifiesto en las cinco fuentes, alusivas a los estigmas y “armas” de los frailes menores.<sup>56</sup> Como precisa imagen del paraíso, el jardín se repartía en cuatro cuadros “muy deleitosos” y cada uno de ellos en otros, regados por una pila de bronce cada uno; así, indicaba Suárez de Figueroa, el alma quedaba atrapada.<sup>57</sup> La naturaleza había ocupado siempre un

**Fig. 19.**  
Claustro de San Pedro de Alcántara.  
Recoleta franciscana, Arequipa.

**Fig. 20.**  
*Fray Fulgencio Maldonado, con san Antonio y santa Catalina.* Juan Espinosa de los Monteros, ca. 1660. Recoleta franciscana, Arequipa.



19







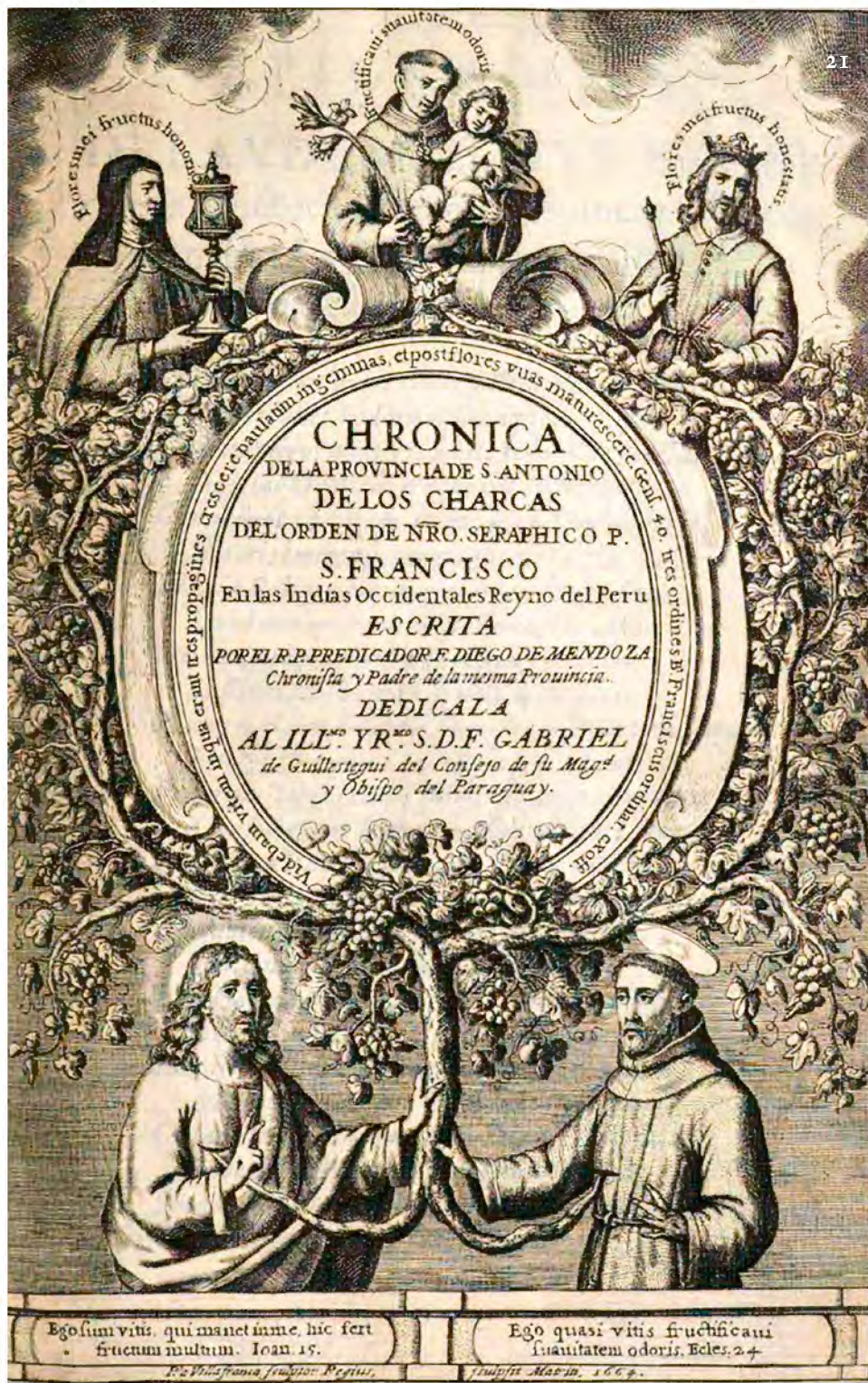


Fig. 21.  
*Chronica de la Provincia de San Antonio de los Charcas del orden de nuestro seráfico padre san Francisco (...)*, Diego de Mendoza OFM, Madrid, 1665 (frontispicio).

lugar especial en las meditaciones franciscanas. Ya *Las florecillas* referían que Jacobo de la Masa vio en sueños a los frailes “como en un árbol”, grande y bello; asimismo, la *Leyenda Mayor* menciona que san Francisco tuvo la visión de un árbol gigantesco cuando fue por la aprobación de la regla.<sup>58</sup> A nivel teológico, los autores también se ocuparon del tema.<sup>59</sup> Toda la encarnación podía estar contenida en un árbol y la cruz se constituía en punto focal de devoción.<sup>60</sup> [Fig. 21] Se entiende entonces el *Epílogo de la orden franciscana* (1655) de Juan Espinosa de los Monteros para el convento del Cusco [Fig. 22] que presenta como coronación a la Inmaculada Concepción.<sup>61</sup> El tema se repitió en distintos recintos franciscanos, como el convento de Arequipa. [Fig. 23]

La versión del Cusco muestra a un pintor que ha bebido del barroco sevillano en tiempos en los que la pintura surandina se hallaba “en busca de un lenguaje común”,<sup>62</sup> el cual se dejará sentir de manera clara en el último tercio del siglo XVII y encontrará su desarrollo pleno en el transcurso del XVIII.<sup>63</sup> A partir del Concilio de Trento, la idea de las órdenes religiosas como árboles productivos con flores y frutos de santidad se desplegó profusamente y sería recogida en la crónica de Córdova y Salinas (1651).<sup>64</sup> No podía faltar en Lima y se presenta en gran formato cubriendo un lado de la antesacristía, con las doce ramas y un minucioso detalle en la representación de personajes vinculados a las tres órdenes, sus “frutos” y la “sangre regia” que corría por sus venas, todo ello saliendo de un tronco que brota, a modo de Árbol de Jesé, del cuerpo del *poverello*. El lienzo está fechado en 1734 y anuncia el resurgimiento de la pintura capitalina reelaborando un tema surgido, significativamente, en los Andes del sur. [Fig. 24]

Si los jardines inciden en el sentido paradisíaco del convento y aluden a su vez al *hortus conclusus* que es María,<sup>65</sup> las paredes del claustro completan el discurso con la serie de la vida del santo fundador, compuesta de lienzos que suscitaron comentarios elogiosos de Lima y sus pintores: Francisco Escobar, Diego Aguilera, Andrés Liébana y Pedro Fernández de Noriega, escogidos entre lo más selecto de la ciudad e incluso estimulados en su competitividad al ofrecerse premiar al que mejores resultados obtuviera.

La serie franciscana era la señal más clara de que la pintura en Lima había encontrado su camino. En este confluían las distintas vertientes italiana y flamenca de los





grabados romanistas de fines del siglo XVI, pero también de las dinámicas composiciones de Pedro Pablo Rubens y su círculo. Esta fue una vía de introducción del naturalismo, junto con la escultura montañesina y con la pintura del barroco sevillano de Zurbarán, Murillo y de sus pares madrileños Bartolomé Román y Vicente Carducho, como lo fue también la obra del jesuita flamenco Diego de la Puente.<sup>66</sup> Todo ello permitió a los maestros capitalinos hallar su punto de equilibrio, su propia expresión, ecléctica y “culta”, pero de sabor local, en la cual ni el desmesurado movimiento barroco ni el apego a la realidad visual encontraron cabida. Así, luego de un largo proceso formativo, Francisco

Fig. 22.  
*Epilogo de la orden franciscana.* Juan Espinosa de los Monteros, 1655. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Cusco.









Fig. 23.  
*Epilogo de la orden franciscana.* Anónimo  
 surandino, siglo xvii. Óleo sobre tela.  
 Convento de San Francisco, Arequipa.



Fig. 24.  
*Epilogo de la orden franciscana.* Anónimo  
 limeño, 1734. Óleo sobre tela, convento  
 de San Francisco, Lima.





**Fig. 25.**  
*Profecía de la venida de San Francisco.*  
 Francisco de Escobar, ca. 1671-1672.  
 Óleo sobre tela. Convento de San  
 Francisco, Lima.

**Fig. 26.**  
*Claustro principal.* Convento de San  
 Francisco, Cusco.

**Fig. 27.**  
*Muerte de San Francisco.* Basilio de  
 Santa Cruz Pumacallao, ca. 1667. Óleo  
 sobre tela. Convento de San Francisco,  
 Cusco.

de Escobar lideraba un grupo de pintores que, si bien no consiguió cristalizar en un gremio, había alcanzado el suficiente reconocimiento social como para que se autorretratara, junto con un hijo suyo, en *La profecía de la venida de San Francisco*. [Fig. 25]

La auspiciosa recepción de los lienzos estimuló ciertamente el orgullo local y el agradecimiento comunitario al padre Luis de Cervela. En palabras de algunos comentaristas contemporáneos, la flamante serie destacaba por “el dibuxo y movimiento de las figuras (...) el arte de los términos y distancias, la hermosura de los campos, y lo bien fingido de los edificios con la unión, y elección de los coloridos”.<sup>67</sup> Pero el claustro no contaba únicamente con pinturas limeñas, pues en la planta alta se colocaron cuadros cusqueños de santos franciscanos.<sup>68</sup>

Esta serie, al igual que el conjunto franciscano y el aparato festivo desplegado en Lima, debieron concitar interés en Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo electo de Cusco, que iba camino a su diócesis y fue el encargado de consagrar la iglesia. Para entonces, Lima no contaba con arzobispo y tampoco con virrey,<sup>69</sup> pues se estaba velando al conde de Lemos. Mollinedo llegó el 9 de diciembre de 1672 y asistió ese mismo día al funeral, a dar el pésame a su viuda.<sup>70</sup> No pareció tener prisa en tomar posesión de su diócesis, ya que lo hizo en noviembre del año siguiente. Tuvo por lo tanto tiempo de familiarizarse con la Lima cortesana, triunfante, que no hacía mucho había celebrado la canonización de santa Rosa y la inauguración de la iglesia de Desamparados. Dado el bagaje que traía como párroco de la Almudena en Madrid y sus ideas para potenciar el gobierno eclesiástico, supo aplicar estrategias visuales, como Luis Eduardo Wuffarden y Pedro Guibovich se han encargado de analizar,<sup>71</sup> con el propósito de reforzar el poder de la Corona, el episcopal y el suyo propio. Llegó, pues, muy bien provisto de pinturas europeas y en el momento indicado para reafirmar el vital papel de las imágenes y el esplendor litúrgico. Era el tiempo de afirmación de las tradiciones pictóricas locales, tanto en los Reyes como en Cusco, aunque claramente diferenciadas.

Mollinedo mantendría a lo largo del tiempo una buena relación con los frailes menores. El convento del Cusco, cabeza de la Provincia de San Antonio de los Charcas, había tenido su primera casa en 1534;<sup>72</sup> su actual emplazamiento dataría de 1549.<sup>73</sup> Poco tiempo antes de la llegada de Mollinedo, en el claustro principal [Fig.26] se había inaugurado una serie de la vida del santo —motivo de felicitación por parte del conde de Lemos—, que fue producto de varias manos, dentro de las cuales destacaban las de Basilio de Santa Cruz Pumacallao. [Fig.27]. No extraña entonces que, dada su relación con los franciscanos, este maestro pasara a formar parte del círculo de artistas más









**Fig. 28.**  
*Jeroglífico.* Grabado calcográfico inserto en la obra de Miguel Suárez de Figueroa OFM, *Templo de nuestro grande patriarca (...)*, Lima, 1675.

**Fig. 29.**  
*Cristo del Descendimiento.* Pedro de Noguera, 1619. Madera policromada. Archicofradía de la Soledad, Lima.

**Fig. 30.**  
*Calvario.* Angelino Medoro, ca. 1620. Óleo sobre tela. Anteportería del convento de San Francisco, Lima.

**Fig. 31**  
*Vánitas.* Paño de azulejos (detalle), siglo XVII. Anteportería del convento de San Francisco, Lima.

cercano a Mollinedo.<sup>74</sup> Cabe afirmar que si Mollinedo se rodeó de pintores, escultores, ensambladores y plateros que contribuyeron al esplendor del Cusco, el Comisario general de los franciscanos, Luis de Cervela, actuaba en un tiempo de grandiosidad y magnificencia en Lima, y contribuyó igualmente a la expansión de devociones claves para esos años del último tercio del siglo XVII. Empero, las personalidades de ambos parecen haber sido muy distintas.<sup>75</sup>

### ESPEJO PURO DE VIRTUDES, SIN MANCHAS, NI FEALDAD DE VICIOS

Las obras de San Francisco, detenidas desde 1662, fueron reanudadas en 1669, a la llegada del gallego fray Luis de Cervela, considerado como “nuevo Ciro” y “verdadero pastor” por los voceros de los “frailes menores”.<sup>76</sup> [Fig.28] Estos solían destacar su capacidad ejecutiva, pero también sus cualidades, que hacían de él “espejo puro de virtudes, sin manchas, ni fealdad de vicios”.<sup>77</sup> Puso especial acento en promover devociones acordes con los tiempos y con la espiritualidad franciscana.

Como parte de su ambicioso plan de reformas, Cervela llegó pronto a un acuerdo con los cofrades de la Soledad para otorgarles unos terrenos a cambio de que su fachada retrocediera para no menoscabar la del conjunto monumental.<sup>78</sup> La cofradía había tenido presencia desde el último tercio del siglo XVI, aunque se acabara formalizando su fundación en los primeros años de la siguiente centuria al obtener de los franciscanos un espacio para su iglesia.<sup>79</sup> Su imagen titular salía los Jueves Santos acompañada de san Juan y, al día siguiente, con el Cristo del Descendimiento, escultura articulada que sería obra de Pedro de Noguera, el afamado artífice de la sillería catedralicia. [Fig.29]

De Cervela se ha señalado su intensa devoción eucarística,<sup>80</sup> entre otras acciones, por traer del Cusco una custodia en plata dorada con piedras preciosas, con el fin de exaltar uno de los grandes cultos franciscanos, reavivado a raíz del *Milagro del Niño Jesús de Eten* (1649).<sup>81</sup> Ordenó penitencias a los frailes, vinculadas a la Eucaristía, y, con respecto a la Pasión, dio el ejemplo al cargar él mismo, descalzo y sobre sus hombros, la pesada cruz que iba a ser colocada en la nueva portería.<sup>82</sup>

En su afán por suscitar la meditación acerca de la Pasión y la vanidad de la vida mundana no solo había hecho colocar en la anteportería el tríptico que en su tabla central tenía un Calvario pintado por Angelino Medoro [Fig.30], sino que dispuso para el mismo espacio azulejos con el tema de la vanitas.<sup>83</sup> [Fig.31] Hizo además colocar en







el atrio veintisiete cruces de berenguela, que iban desde el Milagro hasta la Soledad, para que la feligresía rezara igual número de estaciones. Contribuyó, entonces, a la costumbre de que los fieles recorrieran la Vía Crucis cargando pesados maderos.<sup>84</sup> Esta práctica piadosa se insertaba en un medio favorable para ello, pues en 1672 se inauguraba muy cerca de San Francisco la iglesia jesuita de los Desamparados, en donde recibía culto el Señor de la Agonía,<sup>85</sup> escultura de vívido realismo que desde tiempo atrás sacaba en procesión el padre Francisco del Castillo. Este había creado, asimismo, el sermón de las tres horas, producto de ese reiterado interés por revivir la Pasión, pero especialmente por imaginar y hacer patentes las últimas horas de Cristo. Si estas prácticas devotas se hallaban en el ambiente, tendrían mayor significación aún en los discípulos del segundo Cristo, y Cervela contribuiría decididamente a ello.

Se imponía una religiosidad exaltada, que habría de acentuarse en los años posteriores, tras los terremotos de 1678 y 1687, la institucionalización de las misiones de octubre y la salida anual de la procesión del Señor de los Milagros. Desamparados y San Francisco se construían a la vez y por el mismo artífice, Manuel de Escobar, y con la continua y comprometida visita del conde de Lemos a ambas obras y a la calera de Ate.<sup>86</sup> Al mismo tiempo llegaban las noticias de las canonizaciones de santa Rosa de Lima y del antepasado del virrey, Francisco de Borja S. J. Si la bienaventurada limeña representaba austeridad y penitencia, el noble jesuita daba cuenta por su parte de la vida como *vanidad de vanidades*.<sup>87</sup> Era imagen personalizada del desencanto del mun-





32a



32b



32c



32

do, que portaba una calavera como símbolo de piedad por excelencia, y, por tanto, se esperaba que también el *poverello* la llevara. [Fig.32 a, b, c]

### VANIDAD DE VANIDADES

La Baja Edad Media vio el florecimiento del género de las danzas macabras, de las *artes de bien morir*, así como de los *Novísimos*. En cierto modo, la vuelta a la contemplación de la naturaleza y a la concepción del hombre como parte de ella tuvieron que ver con la problematización del valor de sacramentos e indulgencias.<sup>88</sup> La reforma del cardenal Cisneros supuso acabar con esas dudas, con el apoyo de una amplia producción visual y literaria sobre el tema de las postrimerías. El Renacimiento se abocó a promover aparejarse para *bien morir*, constituyendo la *Preparación para la muerte* de Erasmo una obra esencial. Los religiosos llegados al Nuevo Mundo vinieron animados de ese sentimiento,<sup>89</sup> que tendía a enfatizar la vida y el accionar de la persona como el tiempo para ganar la salvación.

Pronto, sin embargo, la Contrarreforma volvió a incidir en el temor para llamar a conversión y proliferaron las obras de ascética (Fig.33) y los manuales para alcanzar lo que se denominaba la “buena muerte”.<sup>90</sup> La vanidad del mundo y lo material debía ser expuesta, por lo que no solo san Francisco de Borja y san Francisco de Asís debían exhibir una calavera, sino también los eremitaños y penitentes como san Jerónimo y





María Magdalena. Esta última, encarnación de la pecadora por antonomasia, transmitiría así la esperanza de salvación a los pecadores que se convirtieran, incluso en el último minuto, por lo que fue abundantemente representada.<sup>91</sup> [Fig.34]

Ante la imposibilidad de saber cuándo ocurriría el óbito, se consideraba el martirio como la vía más segura para ganar el cielo y las hagiografías mostraban cómo los santos lo ansiaban ardientemente. Los franciscanos habían tenido tempranamente mártires en sus filas, pero los del Japón de 1597 (23 franciscanos y 3 jesuitas), beatificados en 1627, fueron recurrentemente representados. Lázaro Pardo de Lago dejó dos memorables lienzos de gran formato sobre ese cruento episodio en la Recoleta cusqueña.<sup>92</sup> [Fig.35] Esta casa de recogimiento, fundada en 1599, constituía “escuela de virtudes, philosophia de la muerte, universalidad de la oración, y contemplación” y era el lugar donde los religiosos buscaban “enterrarse en vida con perpetuo retiro de los hombres”, indicaba Diego de Mendoza.<sup>93</sup> Resultaba, por tanto, un espacio adecuado para aquella temática. Vale indicar que los lienzos aludidos, fechados en 1630, muestran cómo se estaba gestando el lenguaje de la pintura cusqueña, al percibirse los resabios de la contramaniera que Bernardo Bitti dejó en el sur andino, pero también el emergente naturalismo aportado por la pintura y la escultura sevillanas, así como por el grabado flamenco. Otro martirio en el Japón de 1622 puede observarse en los Descalzos de Lima, que guarda asimismo una interesante serie relativa a los estados del alma, la cual incluye la “buena muerte” y la “mala muerte”, iconografías claves del periodo. Si la preparación era elemental para alcanzar la primera, la modélica

Fig. 32.

*San Francisco de Asís.* Melchor Huamán Mayta, 1712. Escultura policromada en madera, pasta y tela encolada. Iglesia de San Francisco, Cusco.

- a. Detalle del rostro
- b. Detalle lábaro en plata con imagen de la Inmaculada
- c. Detalle mano con calavera

Fig. 33

*San Francisco penitente.* Manuel Chili Caspicara, segunda mitad del siglo XVIII. Madera policromada y encarnada. Iglesia de San Francisco, Lima.

Fig. 34.

*Magdalena penitente.* Antonio Mermejo (atribuido). Óleo sobre tela, convento de San Francisco, Lima.

Fig. 35.

*Mártires franciscanos del Japón* (detalle). Lázaro Pardo de Lago, 1630. Convento de la Recoleta, Cusco.





36

**Fig. 36.**  
*Oración en el Huerto.* Taller de Pedro Pablo Rubens, siglo XVII. Óleo sobre tela. Convento San Francisco, Lima.

**Fig. 37.**  
*Alegoría del pecador.* Nicolás de la Oliva “el mudo”, 1678. Óleo sobre tela. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.

**Fig. 38.**  
Refectorio con el lienzo de *La última cena* y retratos de franciscanos difuntos. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.

**Fig. 39.**  
*Retrato post mortem de san Francisco Solano.* Pedro de Reynalte Coello (atribuido), ca. 1610. Óleo sobre tela. Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (Descalzos), Lima.



37

por excelencia era la de Cristo en el Huerto de los Olivos, que formaba parte de las series de la Pasión, como la que los franciscanos de Lima exhibían, atribuida al taller de Pedro Pablo Rubens. [Fig.36]

La buena muerte suponía serenidad, sacramentos, asistencia del clero y desapego con respecto a lo terreno; los mejores ejemplos eran ofrecidos por los santos, principalmente por el patrono de la orden.<sup>94</sup> Lo opuesto era una muerte llegada de improviso, o aquella en la cual la persona se apegara a la vida y sus vanidades. Por ello, la *Alegoría del pecador o Juicio del alma* de Nicolás de la Oliva, el Mudo (1678,

Descalzos, Lima) alerta del peligro que entraña la muerte súbita. El demonio lee la larga lista de pecados que conducirá al difunto a las ardientes fauces del Leviatán. [Fig.37] Realizada en el año de un fuerte terremoto en Lima, encerraba una llamada de atención, a la vez que mostraba la función primordial de los santos intercesores y la madre de Cristo.

Solo unos pasos más allá, en el mismo convento, el refectorio exhibe en el muro testero una *Última cena*. Sobre las paredes laterales, retratos de franciscanos ilustres, no pocos realizados *post mortem*, detallan sus méritos. [Fig. 38] Debieron constituir estímulo para quienes oían lecturas edificantes mientras tomaban sus alimentos cotidianos; podrían sentirse partícipes de la cena de Cristo, como también del reparto del pan por el santo fundador. En cierto modo, los muertos seguían presentes y actuando —a manera de “espejos de virtudes”— en el interior del convento. Estos lienzos evidencian la evolución de la pintura limeña, así como la necesidad que se tenía de que la imagen partiera de lo material, de lo físico, para aludir a lo espiritual. Así se explica que Francisco Solano, muerto en olor de santidad el año 1610 en San Francisco, fuera desenterrado para que se lo volviera a pintar. El primer retrato fue obra de Juan de Aguayo y el segundo de Pedro de Reynalte Coello; fueron destinados al convento grande y a los Descalzos. [Fig.39] A partir de ellos se hicieron numerosas copias, pues los devotos requerían imágenes de quien se presumía subiría a los altares. Conviene incidir en cómo esta representación de Solano de medio cuerpo o tres cuartos, con distintas tonalidades de marrón, fondo oscuro, rostro marcado por la





38

muerte y brazos cruzados, hace recordar, indefectiblemente, al cadáver del santo de Asís aparecido al papa. Además, parece constituir un modelo para ser representado incluso en otros contextos.

El episodio de desenterrar al fraile ante la avidez de los limeños por obtener alguna reliquia suya se vincula al asombro que concitaban los cuerpos incorruptos, que se veía magníficamente expresado en el caso de san Diego de Alcalá, figura inextricablemente ligada a la Corona española. Su canonización se consiguió a instancias de Felipe II y uno de los milagros a los cuales se apeló fue que sus restos habrían salvado al príncipe Carlos, cuando fueron llevados al recinto donde este se hallaba postrado.<sup>95</sup> Angelino Medoro incluyó en su *San Diego* (Descalzos) dicho episodio. Si a su cadáver incorrupto se atribuía poderes sanadores, resulta consecuente que José del Pozo, artista peninsular llegado a Lima en 1790,<sup>96</sup> haya pintado *Familia real venera el cuerpo de san Diego* para San Francisco de Lima. Se trata de la familia de Felipe IV, a la moda del siglo XVIII, con lo cual se renovaba el vínculo a través de los siglos,<sup>97</sup> y se dejaba ver que, a pesar del espíritu secularizador de la Ilustración, algunos aspectos de la religiosidad y el apego a las reliquias no habían cesado.

Pero la muerte solo es una de las postrimerías del hombre y el discurso plástico sobre las otras no será escaso. El juicio final estará presente recurrentemente, en las parroquias de indios, pero no únicamente allí. Así, uno de los más destacados fue el que realizó Diego Quispe Tito para la portería de San Francisco del Cusco (1675), en donde se hace patente la universalidad del mensaje escatológico, pues se observa a un inca junto a las dignidades de la tierra, y a otro devoto indio convertido, próximo a transitar del purgatorio al cielo. Este tema, derivado de grabados, y otros, como el *Camino del cielo* y el *Camino del infierno*, la *Muerte en casa del pobre* y la *Muerte en casa del rico*, solían emplazarse en los sotacoros; constituían un efectivo recurso para mostrar el premio o castigo al que se haría acreedora la persona de seguir o no los lineamientos doctrinales,<sup>98</sup> y también para la “colonización de lo imaginario”.<sup>99</sup> Conviene acotar que el lienzo de Quispe Tito está basado en un grabado de Philippe Thomassin (1606) y coloca a san Francisco de Asís alado, en el cielo, contemplando la cruz con la lanza, la esponja y la corona de espinas, mientras unos ángeles a los lados sostienen otros instrumentos de la Pasión. Pocos años después, José López de los Ríos hacía una serie para la iglesia de Carabuco (1684)<sup>100</sup> y Melchor Pérez Holguín pintaba un relevante Juicio Final para San Lorenzo de Potosí (1708). El tema estaba,



39





pues, en boga nuevamente, desde el último tercio del siglo XVII, mientras en Europa casi había desaparecido. Si en los años de la construcción y consagración de la iglesia de San Francisco de Jesús hubo un especial énfasis en la temática de la muerte, la exaltación de la doctrina mariana de la Inmaculada Concepción tuvo un protagonismo equivalente o mayor.

### TODO EL MUNDO EN GENERAL A VOCES REINA ESCOGIDA

Es precisamente en la cátedra de la sala capitular donde un relieve policromado muestra a un fraile franciscano de perfil, con una mano en el pecho y el bonete en la otra,





contemplando arrobado una imagen de la Virgen María pisando la medialuna que reposa sobre una peana. [Fig.40] El cruce de miradas entre ambos personajes da cuenta de una estrecha relación personal, que a su vez simboliza la devoción predilecta de los seráficos. Se trata de la *Inmaculada*, patrona de la orden desde 1643 y de Duns Escoto, aquel franciscano que refutó en la Universidad de París, en 1304, las objeciones que le presentaron contra la Inmaculada Concepción de María. [Fig.41] Este recinto comunitario es, por tanto, un homenaje a ambos, ideado en un contexto de fuertes controversias teológicas.

Bancos corridos rodean la sala, en donde la pared contraria a la cátedra presenta un retablo presidido por una escultura de la Purísima atribuida a Francisco de Ocampo. Las paredes despliegan espléndidos lienzos apaisados de pintura limeña fechables en las primeras décadas del siglo XVII, que ya anuncian el nivel que esta será capaz de alcanzar en el último tercio de dicha centuria. Están representados distintos teólogos y religiosos franciscanos, cada uno circundado por un marco ovalado y una escena relativa a ellos, todo lo cual se encuentra rodeado de roleos planiformes que contribuyen a la armonía del conjunto. [Fig. 42] La sala capitular muestra no solo el auspicioso rumbo que la pintura local está tomando, sino el triunfo de la Purísima —que sin embargo deberá esperar doscientos años más para la proclamación del dogma—, y que también será explícito en la portada-retablo de la iglesia franciscana.<sup>101</sup> [Fig. 43]

Esta es una estructura monumental de tres cuerpos y tres calles, vinculada estrechamente con el trabajo de Asensio de Salas en el retablo catedralicio de la Concepción (años 1654-1656), y con en el monumento diseñado por fray Cristóbal Caballero para la proclamación de Carlos II (1666).<sup>102</sup> El segundo, el único catalogado plenamente como retablo por San Cristóbal,<sup>103</sup> presenta en la hornacina central a la Purísima. Esta, de muy buena factura, reitera la tipología definida por Gregorio Fernández en sus Inmaculadas de la catedral de Astorga o de las clarisas de Montforte: posición frontal, cabello largo y ondulado que cae a modo de manto sobre el que viste la Virgen, el cual se desliza simétricamente a los lados, dando lugar a una imagen piramidal. En los nichos laterales, san Francisco de Asís y santo Domingo, arrodillados, la veneran. Ello no debía sorprender en principio, pues respondía a un mandato de las *Constituciones* de los frailes menores, que establecían guardar la hermandad con los dominicos.<sup>104</sup> De hecho, se solía representar reiteradamente los encuentros de sus fundadores [Fig. 45] o la escena alegórica en la cual ambos se unían para aplacar, en apoyo de María, la furia de la divinidad justiciera. Pero conviene recordar, empero, que esta representación surgía en un contexto especial. Muy poco tiempo antes, dominicos y franciscanos habían librado intensos enfrentamientos por sostener los primeros una posición contraria a la “pía creencia” de la Inmaculada Concepción. Basta señalar que Pedro Alva y Astorga, OFM,

Fig. 40.

*Duns Escoto venera a la Inmaculada.* Anónimo limeño, siglo XVII. Relieve en madera policromada, encarnada y estofada. Cátedra de la sala capitular. Convento de San Francisco, Lima.

Fig. 41.

*Duns Escoto y la Inmaculada Concepción.* Anónimo, siglo XVIII. Convento de San Francisco, Cusco.

Fig. 42.

*San Juan Capistrano, Alejandro V y Sixto V.* Anónimo limeño, primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre tela. Sala capitular. Convento de San Francisco, Lima.





zamorano formado en la Provincia de los Doce Apóstoles, custodio de esta y promotor de la causa de Francisco Solano, se dedicó a escribir obras en defensa de la posición franciscana, las cuales motivaron fuertes polémicas con los dominicos y que estos influyeran en la condena de algunos de sus escritos por parte de la Inquisición. Estos conflictos llegarían a un punto álgido en el año 1663.<sup>105</sup>

Es importante recordar que la posición inmaculista era compartida por otras órdenes religiosas y que la Compañía de Jesús, con el ardor combativo que solía caracterizarla en todos sus afanes, era asimismo una pieza clave a favor de esta causa. Sin embargo, en el campo de la alta política resultaría decisivo el papel desempeñado por la Corona española, que había puesto en la devoción a la Purísima y la defensa de la Eucaristía sus esperanzas acerca de la continuidad dinástica de la Casa de Austria, seriamente amenazada a causa de las uniones endogámicas.<sup>106</sup>

En un primer momento, la bula de 1617 desencadenó una oleada de representaciones que, si bien celebratorias, también eran un medio de presión para la definición del dogma.<sup>107</sup> Por entonces se pintó la *Inmaculada* de Medoro por encargo de los agustinos (1618). Esta sería asumida como modelo por su discípulo criollo Luis de Riaño, llevada por este a la Recoleta del Cusco y adoptada reiteradamente por los maestros cusqueños. No obstante, la estela de obras que derivó de la *Sollicitudo Omnium ecclesiarum* de 1661, otorgada a instancias de Felipe IV y que penaba a quienes no cumplieran con la normativa anterior, fue bastante mayor, al punto que no había en buena cuenta maestro destacado que no hubiera abordado alguna vez el tema.

En ese preciso contexto hay que ubicar la fachada de San Francisco el Grande y su contundente programa iconográfico. Para entonces, la Purísima de los franciscanos limeños no era la única milagrosa, Cusco tenía la suya y una de las imágenes más queridas de la antigua capital incaica era precisamente una Inmaculada, la *Linda*, venerada en la catedral. La devo-





ción se había extendido, pero las pugnas se mantenían pues los dominicos no cedían y el fervor se expresaba en múltiples formas. No en vano la Corona había tomado a esta como una bandera que no podía arriar, máxime si Felipe IV tenía entre sus principales asesores espirituales a la monja concepcionista María de Jesús de Ágreda (1602-1665).

En Lima, al igual que en otras ciudades del virreinato, los disturbios y conflictos se habían mostrado en la calle, así como al interior de templos y claustros, y las provocaciones no eran pocas. Así lo demuestra un episodio ocurrido en 1662 y narrado por uno de sus protagonistas, quien recuerda que todo empezó cuando él y otros compañeros estudiantes solicitaron permiso al maestro jesuita para ir a rezar el rosario a Santo Domingo. La condición para otorgarlo habría sido que estando en el claustro entonarían a viva voz la popular glosa del *Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y la Virgen concebida sin pecado original*. Así lo hicieron, ante el estupor de los dominicos, que veían que en su casa se vitoreaba la posición inmaculista. Al salir de allí empezaron una procesión que fue ganando bríos con las velas que les alcanzaban, el repicar de campanas y los aplausos de la multitud que se iba sumando. Tomaron una Purísima de una tienda de sastres y con ella pasaron por El Milagro, por San Francisco —en donde la comunidad los recibió alborozada—, por calles e iglesias durante horas, y por supuesto también por Santo Domingo, desde donde les llovieron piedras. A pedido de los franciscanos, ya en la madrugada, colocaron la imagen en el altar mayor y se celebró una misa solemne.<sup>108</sup> Mugaburu afirma que esa noche (debe entenderse la siguiente) la procesión fue a Santo Domingo, donde fue bien recibida y repicaron campanas, de tal modo que quedó “toda la gente muy alegre que si no, corrían grandes pesares los padres dominicos”.<sup>109</sup> No obstante, el *Alabado* siguió siendo motivo de conflicto,<sup>110</sup> pero los dominicos finalmente tuvieron que transar y el 19 de julio de 1664, encabezados por su prelado, lo recitaron todos en el altar mayor. Al día siguiente, salieron de su templo en procesión por calles y plazas con el santo titular y la *Inmaculada* de los franciscanos.

Todo ello sucedía poco tiempo antes de reanudarse la construcción de San Francisco, pero debió quedar registrado en la memoria colectiva. De manera incesante, el entusiasmo inmaculista de la ciudad iba acentuándose y las autoridades eran partícipes de ese clima colectivo. En 1670, por ejemplo, el conde de Lemos inauguró la Casa de las Amparadas bajo el patrocinio de la Purísima, con tres días de fiesta.<sup>111</sup>

Puede entenderse entonces que los franciscanos, cercanos a los dominicos pero distanciados por esa larga controversia, decidieran representar a los fundadores en su fachada, rindiendo veneración conjunta a la advocación mariana. Igualmente, en el espléndido coro del convento, realizado en el último tercio del siglo XVII, la usual representación del encuentro de los santos se ve presidida en lo alto por la Inmaculada. [Fig.44] Durante esos años proliferó una infinidad de representaciones concepcionistas acompaña-

Fig. 43

*San Francisco y santo Domingo veneran a la Inmaculada Concepción.* Portada de la iglesia de San Francisco (detalle), Lima.

Fig. 44.

*Encuentro de Santo Domingo y San Francisco ante la Virgen Inmaculada.* Anónimo, último tercio siglo XVII. Relieve en madera. Panel central de la sillería del coro. Iglesia de San Francisco, Lima.

Fig. 45.

*Encuentro de santo Domingo y san Francisco.* Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Arequipa.







**Fig. 46.**  
*San Francisco Seraphicus Atlas.* Anónimo cusqueño, siglo xvii. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Cusco.

**Fig. 47.**  
*Patrocinio de la Inmaculada sobre los hijos del conde de Lemos.* Taller de Francisco de Escobar (atribuido), ca. 1672. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Clara, Monforte de Lemos, Lugo.

**Fig. 48.**  
*Carro triunfal franciscano con san Francisco Solano como Seraphicus Atlas.* Anónimo altoperoano, fines del siglo xvii. Óleo sobre tela. Iglesia de San Francisco, Cochabamba, Bolivia.

das por ambos santos. Era una manera de simbolizar la reconciliación de dos órdenes tradicionalmente hermanas,<sup>112</sup> pero, a la vez, de reafirmar la posición franciscana.<sup>113</sup>

Tan identificada estaba aquella devoción con los frailes menores que una variante de la Purísima con el Niño clavando una lanza sobre la serpiente, mientras la Virgen pisa su cabeza, fue conocida también como *romana* o *franciscana*. En ocasiones el propio Escoto abre las fauces al demonio; en otras contempla, junto con sor María de Jesús de Ágreda, a la mujer apocalíptica con el Niño en su vientre que empuña la lanza. Pero la identificación con los Habsburgo era asimismo plena y patente, como lo muestran las representaciones de carros triunfales, la Inmaculada y san Francisco como *Seraphicus Atlas*. [Fig. 46] Esta iconografía y otras semejantes se encuentran desde el último tercio del siglo xvii en distintos conventos franciscanos (Cusco, Cochabamba, Ayacucho, Arequipa).

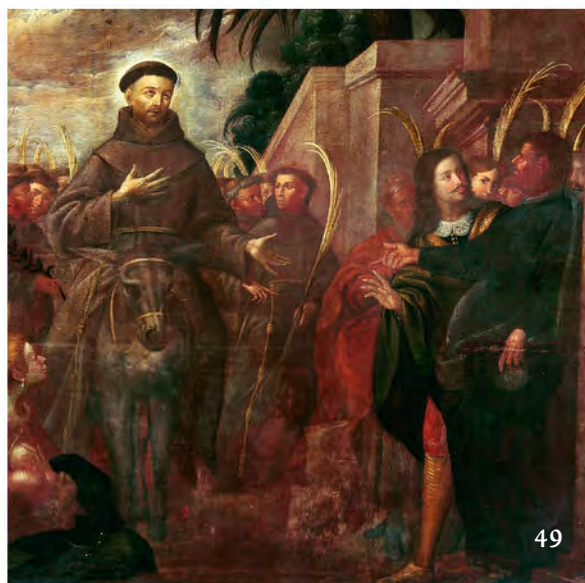
De época cercana data el magnífico lienzo del *Patrocinio de la Inmaculada sobre los hijos del virrey conde de Lemos* (Monasterio de Santa Clara, Montforte de Lemos), del obrador de Francisco de Escobar, el pintor más reconocido del momento. [Fig. 47] Los niños están retratados ante un rompimiento de gloria en el que aparece la Purísima acompañada de dos ángeles que le sostienen la corona y despliegan su majestuoso manto, mientras ella con las manos juntas dirige su mirada al observador. Cada niño lleva escrito su nombre y lugar de nacimiento.<sup>114</sup> La Virgen, con su manto tachonado de estrellas y perlas, hace pensar en la advocación de los Desamparados, favorita del conde de Lemos, que suele representarse cobijando a un par de niños bajo su manto. En este lienzo podría haber, entonces, una suerte de guiño a la advocación valenciana, plasmado con una calidad artística comparable a la de quienes trabajaban contemporáneamente en el complejo franciscano.

Por mucho tiempo, la monumental portada-retablo ha sido objeto de disquisiciones que enfatizaban su dependencia de Cusco o de modelos europeos. Estudios más recientes, sin embargo, apuntan a que la iglesia de San Salvador de Villanueva (Lugo) y la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, obras del arquitecto gallego Fernando de Casas y Novoa, mostrarían, sorprendentemente, el influjo del diseño exterior de San Francisco de Lima. La presencia de ejemplares del libro de Suárez de Figueroa con los grabados de Pedro Nolasco en el convento franciscano de Santiago y en el inventario de bienes del arquitecto mencionado,<sup>115</sup> explicarían esto, puntualiza Antonio San Cristóbal. Este registra las semejanzas y anota que estos ejemplares no contaron, sin embargo, con el grabado de Juan de Benavides, por lo cual De Casas no conoció cómo había quedado finalmente el templo limeño.<sup>116</sup> Quedaría en evidencia, una vez más, la circulación en ambos sentidos, de imágenes entre América y Europa.<sup>117</sup> Al natural intercambio entre instituciones franciscanas se debe sumar el comercio









**Fig. 49.**  
*San Francisco es recibido con palmas y ramos, detalle.* Pedro Fernández de Noriega, ca. 1671-1672. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Lima.



**Fig. 50.**  
*San Francisco reparte el pan.* Pedro Fernández de Noriega, 1671-1672. Convento de San Francisco, Lima.

**Fig. 51.**  
*San Francisco Solano patrón de ambos mares y apóstol de estos reinos de la América.* Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Arequipa. Nótese el parecido del santo con su imagen *post mortem* y con la de san Francisco de Asís.

**Fig. 52.**  
*San Francisco de Asís y san Francisco Solano, en Europa y en América.* Grabado inserto en la obra de Pedro de Alva y Astorga, *Naturae Prodigium Gratiae Portentum*, Madrid, 1651.

**Fig. 53.**  
*San Francisco Solano predicando a los indígenas.* Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Arequipa.

**Fig. 54.**  
*San Francisco en carro de fuego.* Fray Juan de la Concepción Beraún, 1719. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Cusco.

Francisco Solano fue visto desde muy temprano a través del espejo del patriarca de Asís. La *Relación* de Luis Gerónimo de Oré, OFM (1614) destaca su aspecto musical y la prédica a las aves “a imitación de Nuestro Padre San Francisco”,<sup>124</sup> asimismo su penitencia sobre zarzas “con grande ánimo, y fervor de espíritu, imitando al Seráfico Padre”,<sup>125</sup> como también su habilidad para dominar con solo su cordón franciscano a los animales, ya fueran hormigas, langostas, o toros bravos.<sup>126</sup> Al publicar Córdova y Salinas su *Vida, virtudes y milagros* (1630), se pondrán en primer plano tanto su actividad taumatúrgica como todo lo vinculado a su muerte. En este punto cabe resaltar un pequeño pero significativo detalle: asevera que a las veintitrés horas de fallecido, el virrey, el arzobispo y un cirujano se regocijaban con el olor a santidad y contemplaban maravillados la flexibilidad y hermosura del cadáver cuando de pronto Solano retira “con gran velocidad” la pierna.<sup>127</sup> El gesto resulta indudablemente una réplica del que la tradición franciscana atribuía al cadáver del santo patrono al negarse a ser besado en el pie por el pontífice. De este modo, la identificación se estrecha. [Fig.51] No puede asombrar, entonces, que Buenaventura de Salinas y Córdova indique que las bondades de Lima no se circunscribían a “su sitio, su opulencia, su nobleza, y cielo material”, sino que se le había concedido “un nuevo Sol que la alumbraba, otro espíritu de Pablo; una imagen de aquel Christo mío de sayal Francisco”.<sup>128</sup> Este criollo enaltecía al santo local, equivalente al de Asís, cuando aún no era siquiera beato, consciente del sentido político de su canonización, de cómo esta posicionaría a Lima y de la relevancia de su patronazgo.<sup>129</sup> Ello ocurría, justamente, en tiempos de la discusión por la alternancia entre franciscanos españoles y criollos. Pedro de Alva y Astorga, por su parte, en el frontispicio de *Naturae Prodigium Gratiae Portentum* (1651) muestra un serafín con el cuerpo dividido en dos mitades, Cristo y san Francisco, e incluirá asimismo otro grabado con los Franciscos idénticos de Europa y de América.<sup>130</sup> [Fig.52]

En las fiestas por la beatificación de Solano se le calificó de “varón portentoso, Redemptor del Nuevo Mundo”,<sup>131</sup> y en *Sol y año feliz del Perú* (1735), que da cuenta de su canonización, Pedro Rodríguez Guillén lo describe como “retrato de Cristo”.<sup>132</sup> Era, en suma, *alter ego* del *alter ego* de Cristo. Muchas veces costaba distinguirlos y la fabricación de una imagen canónica contribuía eficazmente a ello. Solano representaba, entonces, un Francisco traído a América y atemperado a las necesidades de los siglos XVII y XVIII.

En los festejos por la canonización se podía ver a ambos en el quinto cuerpo del retablo de San Francisco, bajo dosel de plata, en un carro conducido por dos pelícanos





51



53



52

FRANCISCO \* FRANCISCO



54

y un paraninfo con clarín de plata para cantar sus glorias. El carro parecía escapar del retablo y ellos “no acertaban a distinguirse”, a no ser por el color de la vestimenta. Al mismo tiempo, entre las dos torres de la fachada de la iglesia, se colocó otra efigie del santo, en un trono sobre columnas salomónicas, y en un carro, a modo del de Ezequiel y con el tetramorfos guiándolo.<sup>133</sup> Esta iconografía era equivalente al carro de fuego del *poverello*, [Fig. 54] pero, en el caso de Solano, con gentiles a sus pies, “como arrebatados de la dulce armonía del violín”.<sup>134</sup> Si el Viejo Mundo tenía su *alter*



*Christus*, el Nuevo tenía el suyo y de él se esperaba que hiciera lo que hacían los santos, es decir, ejercer el don de la profecía.

Según aseguraba Córdova y Salinas, “era universal la opinión que todos tenían de su espíritu profético”.<sup>135</sup> Esto incluía desde asuntos triviales hasta los más serios, por lo que en el siglo siguiente se extendieron los rumores de que él, santa Rosa, y en ocasiones santo Toribio, predijeron un cambio en el gobierno de las Indias.<sup>136</sup> No sorprende, entonces, que el Cabildo de Lima en 1810 exhibiera lienzos de santa Rosa y san Francisco Solano por un relevante pintor limeño como Pedro Díaz, ni que este los pintara para San Francisco de Lima, con la limeña dejando ver el hábito franciscano bajo el dominico.<sup>137</sup>

## RECOGED ESTE VUESTRO REBAÑO, ESPARCIDO Y DESTROZADO, EN VUESTRO REAL AMPARO <sup>138</sup>

La vinculación de los frailes menores con la población local se dejó sentir a lo largo del tiempo y se expresó de diversos modos. En el primer tercio del siglo XVII, Buenaventura de Salinas y Córdova denunciaba a quienes llegaban, no para ser buenos pastores,<sup>139</sup> sino para “desollar” a los naturales. Argumentaba el perjuicio que provocaban a la monarquía hispana, que gobernaba “amorosa y justamente” y legislaba a favor de ellos; incumpliendo las leyes hacían dudar de la justicia de su “soberano señorío”. No sería el primero ni el último de los frailes menores en alzar su voz de protesta. El último tercio del siglo pareció abrir la posibilidad de que los naturales pasaran de recién convertidos a cristianos cabales, al haber cesado las campañas de extirpación de idolatrías y contarse con una santa americana.<sup>140</sup> Esto suscitó expectativas, finalmente insatisfechas y escritos de denuncia por parte de un grupo de franciscanos a mediados del siglo XVIII.

Carlos II buscó beneficiar a la nobleza nativa con legislación que reiteró Felipe V en 1725, señal de que no se cumplía.<sup>141</sup> Los aires favorables, sin embargo, inspiraron representaciones de gobernantes incas sucedidos naturalmente por españoles, en composición encabezada por Cristo Rey, con lo cual de alguna manera, se anulaba la violencia. Se trata de *Efigies de los ingas o reyes del Perú con su origen y serie de los*

Fig. 55.  
*Mártires franciscanos asaeteados por indígenas rebeldes.* Anónimo surandino, 1768. Óleo sobre tela. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.

Fig. 56.  
Claustro principal. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.





*católicos reyes de Castilla y de León*,<sup>142</sup> que formó parte de la “guerra iconográfica” presente desde las últimas décadas del siglo XVII y que se expresó, por ejemplo, en *El matrimonio de la ñusta*, la serie del Corpus Christi o los retratos de incas nobles.<sup>143</sup> Una versión de dicha iconografía —que posteriormente tendrá una contraparte acorde con los cambios en la política borbónica— se encuentra en el antiguo convento franciscano de Huamanga.<sup>144</sup>

La insatisfacción derivada del incumplimiento de la legislación fue canalizada por Antonio Garro OFM, Isidoro Cala OFM y el donado (y luego lego) Calixto de San José Túpac Inca en *Representación verdadera y exclamación rendida* (1749) y *Planctus Indorum in América Peruntina*. La primera, atribuida a Garro y llevada a la imprenta clandestinamente, fue entregada personalmente al monarca español en 1750 por los otros dos personajes; el segundo escrito, dirigido al pontífice, sería del último tercio del mismo año o del primero del siguiente.<sup>145</sup> Ambos se dieron en un contexto ciertamente convulso: circulaban profecías atribuidas a santa Rosa y san Francisco Solano y también la del lego franciscano José Vela, quien anunció que en 1742 surgiría un “monstruo abominable”.<sup>146</sup> El que ese año precisamente se hubiera dado el alzamiento de Juan Santos Atahualpa acrecentaría el temor a dicho personaje, descrito por un franciscano como capaz de amansar fieras con un crucifijo.<sup>147</sup> [Fig. 55] La rebelión acabó trayendo abajo los esfuerzos desplegados por los franciscanos desde el convento de Santa Rosa de Ocopa, fundado en 1725 por Francisco de San José —un “segundo Solano”<sup>148</sup>— como punto de entrada a las misiones de la selva central. [Fig. 56] De estas solo quedó la de los indios panataguas.<sup>149</sup> En la misma ciudad capital se fraguaba otra rebelión indígena.

Los escritos de estos mestizos franciscanos asumieron tono deprecatorio, vinculado al discurso veterotestamentario y profético, el que asimismo se vio en los rebeldes de Huarochirí.<sup>150</sup> Enfatizaron la condición de cristianos de los indios y la urgencia de que se cumpliera la legislación, pues de lo contrario llegarían “inmensos y gravísimos males”<sup>151</sup>; criticaron que se juzgara como rebelión y delito de *lesa majestad* lo que no era más que “fuga de la tiranía” y de la crueldad,<sup>152</sup> y también el uso desmedido de la fuerza para reprimir estos movimientos.<sup>153</sup> En este punto se expresaba el sentir de una sociedad especialmente atenta a lo que pudiera considerarse justo y a condenar la crueldad por sí misma. A su vez, decidida a tomar cartas en el asunto —muchas veces







**Fig. 57.**  
Iglesia de la Tercera Orden Franciscana Seglar, fachada, Arequipa. Nótese la talla en sillar del *Alabado*.

**Fig. 58.**  
*Muerte de san José*. Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Arequipa.

**Fig. 59.**  
*San Benito de Palermo*. Anónimo huamanguino, siglo XVIII. Madera policromada. Iglesia de San Francisco, Huamanga.

liderada por el clero— si consideraba que la autoridad había actuado injustamente. No en vano la literatura religiosa alentaba a interceder por el reo ante las distintas instancias de justicia.<sup>154</sup> Es en ese sentido, que debe entenderse un episodio vinculado a los frailes menores y al ejercicio de la justicia, acontecido dos décadas antes, y que había quedado grabado en la memoria de los limeños: la ejecución en 1731 del criollo José de Antequera por la rebelión de los comuneros del Paraguay.

El personaje había estado preso en Lima y concitó la simpatía de la sociedad, por lo que real audiencia, universidad, cabildo, clero secular y regular buscaron infructuosamente el perdón del virrey marqués de Castelfuerte.<sup>155</sup> El día del ajusticiamiento, 5 de julio de 1731, se produjo un motín cuando un franciscano gritó: “¡Perdón!”. El revuelo callejero y la orden de reprimir dada por el virrey provocaron la muerte de Agustín Arenas OFM y Juan Pablo Pacheco OFM.<sup>156</sup> Los franciscanos culparon a Castelfuerte y a los jesuitas cercanos a este, con quienes tenían conflictos desde antiguo en las misiones del Paraguay;<sup>157</sup> aquellos no se encontraban en buen pie con el poder civil, mientras que los jesuitas, sumamente criticados por este acontecimiento, sí lo estaban. Esto cambiaría pronto. En 1767, y ante la acentuación del regalismo, los jesuitas eran expulsados y dejaban un vacío en distintos ámbitos de la sociedad virreinal. Los franciscanos debieron intentar llenar estos de alguna manera. En ese sentido, la creación de la Casa de Ejercicios en los Descalzos, fomentada por *doce* caballeros en 1774, cumplió un rol destacado.<sup>158</sup> Si la segunda orden hacía lo suyo a pesar de la clausura, la tercera orden potenciaba la presencia franciscana al interior de la sociedad colonial; resultaría esencial para extender la espiritualidad franciscana, renovarla y actualizarla en tiempos tendientes a la secularización.

## PARA UNIVERSAL SALUD DE TODOS

La historiografía franciscana adscribe a san Francisco de Asís la creación de la tercera orden seglar “para universal salud de todos”<sup>159</sup>. En la medida en que los hermanos contaban con ingresos y propiedades, engalanaban sus claustros y templos y contribuían a la difusión de devociones. La Casa de Ejercicios de la Tercera Orden de Lima, por ejemplo, tuvo su primera capilla en 1777, contaba con la serie de la Pasión de Cristo atribuida al taller de Rubens<sup>160</sup> e iniciado el siglo siguiente, Matías Maestro realizaba un nuevo retablo para el altar mayor.<sup>161</sup>

Una devoción que se avenía muy bien con la tercera orden era la josefina, que los frailes menores habían contribuido a expandir, entre ellos figuras como san Pedro de Alcántara. Así, no extraña que el templo de la Tercera Orden en Arequipa, [Fig. 57] edificado entre 1775 y 1777, guarde una serie pictórica dedicada a él. Constituía arquetipo de la figura paterna, que se estaba reformulando,<sup>162</sup> y brindaba ejemplos de comportamiento piadoso para la vida cotidiana, acordes con los ideales que se quería destacar.<sup>163</sup> Además, enseñaba a morir en paz, confiada y serenamente.<sup>164</sup> [Fig. 58] De otro lado, no se asociaba a la severidad y patetismo propios de la religiosidad tradicional que eran progresivamente desplazados por la “piedad ilustrada”. Por lo mismo se entiende que san Antonio de Padua tuviera un lugar de privilegio en el santoral, porque a su capacidad taumatúrgica se sumaba una religiosidad tierna y amable, determinada por la presencia del Niño Jesús en sus brazos y por la vara de azucenas como símbolo de castidad. Casi podría decirse que había asumido esa vena sentimental que el perfil de san Francisco había desplazado para tornarse severo, y que también asumía san Benito de Palermo, cuyas capillas en las iglesias de Lima y Huamanga congregaban a cofradías conformadas por esclavos africanos. [Fig. 59] La espiritualidad tendía a lo afectivo, compasivo y delicado, lo que explica asimismo el súbito auge de devociones como la *Divina pastora*, de origen capuchino, así como la transformación de la mujer





del Apocalipsis en una grácil joven, patrona de España desde 1760. Si la imagen de la Purísima fue modificándose, otro tanto sucedería con la temática de la muerte, sus connotaciones piadosas y la relación con los difuntos.

Por siglos se había enterrado a los difuntos en las iglesias y lo más cerca posible del altar:<sup>165</sup> bajo el presbiterio o en espacios preferentes a las personas “principales”, en ocasiones perennizadas por esculturas orantes,<sup>166</sup> los hermanos cofrades en las bóvedas de sus capillas y en la parte central de las criptas, a quienes no formaban parte de uno u otro grupo.<sup>167</sup> Las criptas de San Francisco constituían un lugar de enterramiento largamente preferido,<sup>168</sup> [Fig.60] y el hábito franciscano, la mortaja más requerida. Alentaba su uso la indulgencia plenaria otorgada por León X,<sup>169</sup> y el hecho de que se asociara a la humildad que se adscribía a esta orden.

Esta relación con los muertos suponía convivencia y familiaridad con ellos, y una endeble frontera entre la vida y la muerte. Esto, así como la prédica efectista, fue objeto de críticas, en la segunda mitad del siglo XVIII al introducirse las ideas ilustradas y temerse que —por razones de salubridad— los muertos fueran a envenenar a los vivos.<sup>170</sup> Una nueva relación con ellos partía del establecimiento de cementerios alejados de los cascos urbanos. Como respuesta a esas iniciativas innovadoras, los frailes menores presentaron en 1803 un proyecto de cementerio, que Hipólito Unanue, protomédico del Perú, defendió ardorosamente.<sup>171</sup> [Fig.61] Al final, la propuesta no fue aprobada por la autoridad virreinal, pero sería anticipo del proyecto que llevó a cabo un lustro después Matías Maestro, presbítero y terciario franciscano.

Maestro, personaje multifacético que lideraba un plan de reformas propugnado por el arzobispo Juan Domingo González de la Reguera, ya había inaugurado el retablo







60

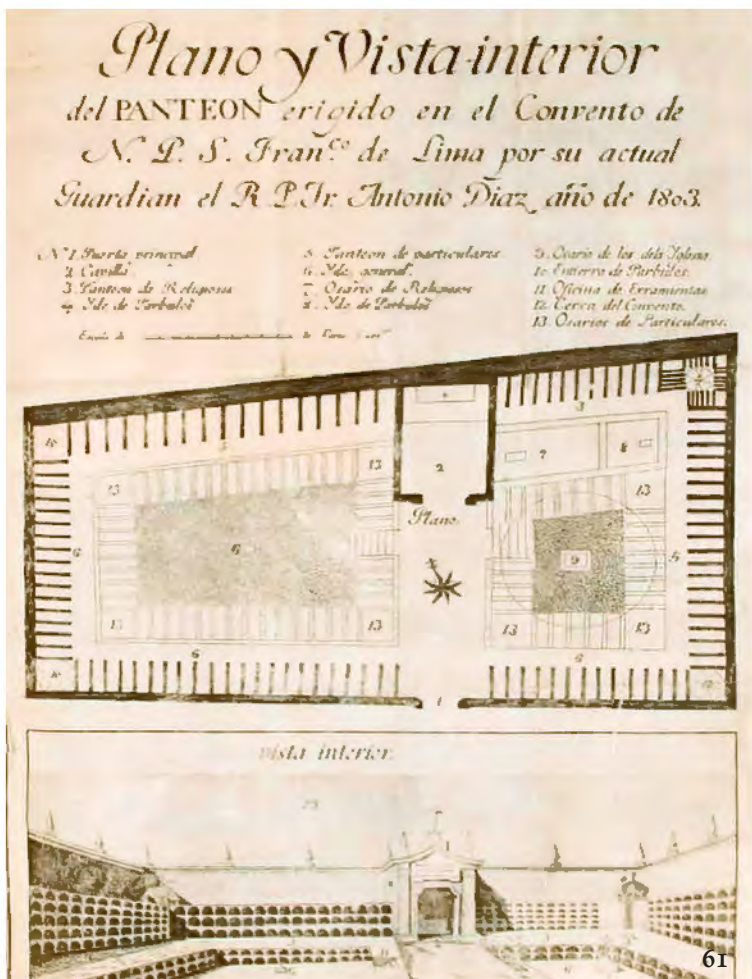
mayor de la catedral de Lima, el de la tercera orden, y llevó a cabo el nuevo altar mayor de San Francisco, obra que expresaría la adaptación a los nuevos tiempos.<sup>172</sup> [Fig. 62] Daba cuenta del cambio de gusto el “poema épico” recitado en la víspera de su inauguración (19 de marzo de 1805), que alude al “lóbrego” templo anterior, con “gótico altar de aspectos fieros”, y ensalza la proporción, “gracia, donaire y fortaleza” del nuevo.<sup>173</sup> Su programa iconográfico mantiene la presencia de santo Domingo y san Francisco protegiendo al globo terráqueo de la ira divina, por intermediación de la Virgen de la Asunción. Algo distante, en la clave del arco, el Cristo justiciero permanece como amenaza latente, pero atenuada por la presencia protectora de la imagen mariana.

Tres siglos después de la llegada de los *Doce apóstoles* se prefería las líneas simples, se llamaba a la sencillez y al abandono del lujo y la ostentación. Aunque todo ello podía ser visto como una suerte de revalidación de los principios primigenios de los frailes menores, se presentaba en un contexto muy diferente, de tendencia secularizadora, que los afectó indudablemente. Ya no eran el “árbol frondoso” de otrora, sus mejores días habían pasado.<sup>174</sup> Los roces con el poder borbónico que desplegaba un plan de reformas para aminorar el peso y lugar del clero al interior de la sociedad eran constantes,<sup>175</sup> y la capacidad de los franciscanos de influir en la sociedad no era poca, toda vez que habían mantenido a través del tiempo la cercanía a la población. Sus conventos fueron espacios vivos en los cuales hubo procesiones, ascetismo y penitencia, pero también tensiones, discusiones, altercados y violencia. Eran expresión de la sociedad misma, y, al constituir el convento San Francisco de Jesús un lugar tan representativo y significativo en la historia colonial, no extraña que haya sido en su sala capitular donde el clero regular jurase la independencia del Perú.

La reforma del clero secular por el régimen bolivariano en 1826 supuso una drástica reducción de conventos. Las provincias de los *Doce apóstoles* y *San Antonio de Charcas* quedaron con tres o cuatro cada una;<sup>176</sup> se mantuvo, sin embargo, la recolección de los *Descalzos* en Lima. A mediados de siglo, la reanudación de las misiones populares, los ejercicios espirituales recoletos y las actividades de los hermanos terciarios, contribuyeron a reforzar una presencia social nunca interrumpida. Esta se hizo sentir de manera alborzada ante un acontecimiento religioso largamente esperado por los frailes menores: la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854, celebrada por gran parte de la sociedad con manifestaciones públicas, pero por las instituciones franciscanas, como un triunfo propio.<sup>177</sup> Por entonces, llegó de Europa una fina imagen en

mármol, que fue ubicada en la portería del convento limeño, como parte del flujo de escultura italiana que circuló en el país durante los años del auge guanero. [Fig. 63]<sup>178</sup>

La relación con la comunidad queda signada empero, más que por las celebraciones excepcionales, por las periódicas, el Paso del Encuentro entre el patriarca dominico y el franciscano, por ejemplo, o, cada 2 de agosto, la Porciúncula en los Descalzos del Rímac y la distribución masiva del enorme puchero. Estas no solo renuevan una costumbre secular, sino que sintetizan, de manera elocuente, la continuada relación histórica entre la orden seráfica y la sociedad peruana. Mientras tanto, claustros, retablos, imágenes y pinturas aguardan a ser interrogados sobre cómo se forjaban y transformaban santos



61





y devociones, la sensibilidad frente a la vida y la muerte, la convivencia cotidiana con lo maravilloso y sobre el papel que les cupo a los frailes menores en la forja de la espiritualidad, temores y esperanzas de esa sociedad que aún debe ser develada en toda su complejidad.

**Fig. 60.**  
*Cripta de enterramiento. Convento de San Francisco, Lima.*

**Fig. 61.**  
*Plano y vista interior del panteón erigido en el convento de Nuestro Padre San Francisco de Lima. Marcelo Cabello. Grabado inserto en la obra de Hipólito Unanue, *Discurso sobre el panteón que está construyendo en el convento grande de San Francisco (...)*, Lima, 1803.*

**Fig. 62.**  
*Altar mayor. Matías Maestro, 1805. Iglesia de San Francisco, Lima.*

**Fig. 63.**  
*Inmaculada Concepción. Escultura italiana en mármol, segundo tercio del siglo XIX. Convento de San Francisco, Lima.*















# Misioneros y redentores de cautivos

LAS PROVINCIAS PERUANAS  
DE LA ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

**Luis Eduardo Wuffarden**

Debido quizá a sus orígenes militares y caballerescos, los frailes mercedarios parecen haberse identificado de inmediato con el espíritu de la Conquista. Pertenecían a la única orden monástica oriunda de la península ibérica, nacida en el siglo XIII, al fragor de la Reconquista y estrechamente ligada al reino de Aragón.<sup>1</sup> Sus miembros se distinguían por formular un cuarto voto, el de “redención de cautivos”, que los haría desplazarse arriesgadamente por mar y tierra para rescatar prisioneros cristianos. Su paso al Perú queda registrado por los primeros cronistas, pero su historiografía local tuvo escaso desarrollo en comparación con otras órdenes. Tal vez por ello no participaron de un modo tan directo y activo en el debate por la espinosa cuestión de las preelaciones.<sup>2</sup>

En su caso, la memoria corporativa se apoyaba en la tradición y en las “crónicas generales”, donde las provincias americanas se veían insertas en una narrativa global. Escritores como fray Marcos Salmerón, fray Alonso Remón o el propio Tirso de Molina ayudaron a consolidar una clara consciencia sobre el papel fundador de la orden en el Nuevo Mundo.<sup>3</sup> Todos ellos solían apelar a la autoridad de Pedro Mártir de Anglería, primer cronista de Indias, para inferir la presencia mercedaria en el segundo viaje de Cristóbal Colón.<sup>4</sup> Esa circunstancia constituía una fuente de orgullo ampliamente compartida, pues permitía remontar las ramas americanas de la orden a los primeros descubrimientos colombinos.

Sin embargo, los mercedarios peruanos no pudieron eludir la interminable controversia entre las comunidades locales. A menudo, sus voceros señalaban la presencia documentada de fray Miguel de Orenes, Martín de Vitoria, Pedro Arcabucero y Diego de Porres, en prueba de su arribo al tiempo de la conquista. Se decía que Orenes y fray Vicente Martín desembarcaron con las huestes de Pizarro en San Miguel de Piura y habrían fundado en Paita el primer templo cristiano del país. En el Cusco, fray Sebastián de Castañeda habría asistido a la fundación española e iniciado poco después la edifica-

*Fig. 1.*  
Escalera imperial. Convento de la Merced, Lima.

*Fig. 2.*  
*La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a san Pedro Nolasco*, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.





3

ción del convento sobre el sitio incaico de Cusipata, cedido al efecto por Francisco Pizarro. Otras fuentes señalaban la entrada de un grupo de mercedarios, antes que ninguna otra orden, al valle de Lima. Se atribuían la celebración de la primera misa —a cargo de fray Antonio Bravo—, antes de la fundación de la ciudad, ocurrida en enero de 1535.<sup>5</sup> Incluso se llegó a decir que la portería del convento limeño estaba edificada en el mismo lugar donde una rústica ermita habría albergado la ceremonia.

Dejando aparte esas versiones, lo evidente es que Pizarro dio reiteradas muestras de cercanía con los redentores de cautivos. Ello sugiere una identificación con quienes, de cierto modo, reeditaban en América la prolongada lucha de los reinos cristianos contra el invasor moro. Es también conocida la amistad que vinculaba a los frailes con el socio y luego rival de Pizarro, Diego de Almagro, a quien acompañaron como capellanes en su desafortunada expedición a Chile. Tras sufrir derrota en la batalla de las Salinas y ser condenado a muerte, en 1538, los mercedarios le dieron sepultura como benefactor en su templo del Cusco. Allí mismo sería enterrado, cuatro años después, Diego de Almagro el mozo, su hijo mestizo, muerto en circunstancias igualmente violentas.

En cuanto a la Ciudad de los Reyes, si bien todo lleva a suponer que ningún mercedario estuvo presente en la ceremonia de fundación, es sintomático que Pizarro les reservara ese mismo día cuatro solares privilegiados, además de cederles el fundo de Surquillo como fuente de rentas. Sobre los céntricos solares, fray Miguel de Orenes fundará poco después el convento dedicado a san Miguel Arcángel, cabeza de una vasta provincia que al principio llegaba hasta Quito y Panamá. Su contraparte estaba en la sede del Cusco, cuya jurisdicción abarcaba originalmente todo el sur andino y el Alto Perú, además de Paraguay y Tucumán. Tanto en la capital como en el Cusco, la edificación de sus primeras iglesias y casas conventuales fue pobre e improvisada, a causa de la



ausencia de maestros profesionales y en medio de la inestabilidad general ocasionada por las guerras civiles entre los conquistadores.

Aun cuando la fundación del convento de Arequipa es una de las más antiguas, el complejo mercedario actual no conserva huella de su traza primigenia. El claustro principal data del siglo XVII y es un ejemplo notable de arquitectura conventual. Está conformado por robustos pilares y cubierto por bóvedas de arista que dan cuenta de la habilidad del alarife local para adecuar los patrones constructivos europeos a la naturaleza sísmica de la zona. Además de la solidez de su fábrica, sobresale por el bello efecto visual resultante de la alternancia del sillar y el ladrillo. Su iglesia adopta las típicas labores decorativas del llamado estilo “mestizo”, con una portada que tiene como motivo central la clásica imagen de la Virgen redentora de cautivos, labrada con la rudeza propia de la piedra sillar. En la entrada del templo era venerada por mucho tiempo una pintura cusqueña de la Virgen como patrona de la orden mercedaria, conocida popularmente como “la portera”. Es obra ricamente sobredorada y lleva la firma de Diego de Rivera, pintor activo en la primera mitad del siglo XVIII e hijo del afamado maestro Marcos de Rivera, también relacionado con los mercedarios del Cusco. Después de su desaparición, en 1995, sus devotos la han reemplazado por una réplica, con la esperanza de que el original retorne a su lugar de culto.

## LAS TRES ETAPAS DEL TEMPLO LIMEÑO

Es posible determinar al menos tres grandes etapas constructivas hasta llegar a la basílica limeña de la Merced, tal como se conoce en la actualidad. Al principio era un templo de nave única alargada, a la manera gótico-isabelina con varias capillas laterales y cerramientos mudéjares, terminado a fines del siglo XVI. A partir de 1613 se iniciaba el segundo momento: un largo proceso de ampliación y reconversión hacia la planta basilical, que daría forma definitiva a la disposición interna del edificio, de acuerdo con los planos diseñados por el arquitecto mercedario fray Pedro Galeano. Al apreciar el templo terminado, en la década de 1640, fray Diego de Córdova y Salinas, cronista franciscano, lo elogiaría con franco entusiasmo. Dijo entonces que la iglesia mercedaria “excede a todas las que tienen las Religiones de la ciudad (con ser tan majestuosas) en la capacidad de sus capillas, en la labor de sus tres naves y crucero; en lo hermoso de sus bóvedas; fuerte y vistoso de sus torres. Cada día se va adornando con muy costosos retablos, hermosas estatuas y devotas imágenes, y su sacristía de ricos y preciosos ornamentos, con que el culto divino está muy en su punto y Dios Nuestro Señor muy servido”.<sup>7</sup>

Desde luego, un proyecto tan ambicioso requirió mucho tiempo y esfuerzo antes de quedar terminado. Empezaron las obras en 1613, cuando los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas se comprometían a construir la nueva capilla mayor, junto con otras dos capillas a ambos lados de la cabecera, además del gran crucero. Enseguida se fueron abriendo los muros de las capillas laterales para comunicarlas entre sí y conformar de ese modo sendas naves adicionales —del evangelio y de la epístola—, que proporcionaban mayor amplitud y permitían la circulación de procesiones internas.

Durante varios años los trabajos avanzaron muy lentamente, sobre todo a causa de la escasez de recursos, y se vieron definitivamente interrumpidos en 1621, cuando Espinosa se trasladó a Arequipa y Arenas decidió establecerse en Huánuco. Así las cosas, la terminación del templo solo sería retomada en 1628, seguramente ante la inminencia de la canonización del fundador san Pedro Nolasco y las solemnes fiestas que la comunidad debía organizar para celebrar el acontecimiento. En esta ocasión recibieron el decidido patrocinio del capitán Bernardo de Villegas, uno de los primeros y más acaudalados banqueros de Lima, quien se convirtió en su benefactor principal.<sup>8</sup>



Fig. 3.  
Claustro principal, galería baja.  
Convento de la Merced, Arequipa.

Fig. 4.  
Retablo con la Virgen de la Merced,  
“la Portera”. Iglesia de la Merced,  
Arequipa.





5

**Fig. 5.**  
*Ángeles con símbolos de la Pasión*, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Pintura mural en la cúpula de la capilla del capitán Villegas. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 6.**  
Pinturas murales en la capilla del capitán Villegas, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 7.**  
*Ángel custodio, Escudo de armas con putti y San Miguel arcángel venciendo al demonio*, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Pinturas murales. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 8.**  
Cenotafio del capitán Bernardo de Villegas y su familia, anónimo, circa 1628. Piedra labrada. Capilla del capitán Villegas. Convento de la Merced, Lima.

Data de esa época, precisamente, la capilla interna del capitán Villegas, situada junto al presbiterio y al lado de la sacristía, un espacio de planta cuadrada que oficiaba inicialmente como preparatorio de los frailes. Ese lugar de privilegio fue cedido a Villegas y su esposa Marcela de Montoya como capilla de enterramiento familiar, en compensación por su aporte a la fábrica del templo. Al recibir la capilla, en 1628, el beneficiario se comprometía a decorarla en consonancia con su nuevo uso. Surgió así el conjunto más importante de murales italianistas que conserva Lima, cuya atribución a Mateo Pérez de Alesio ha sido materia de controversia entre los especialistas durante varias décadas.<sup>10</sup> Actualmente, gracias al reciente hallazgo documental de Javier Chuquiray, se ha podido determinar con certeza la autoría de Juan Bautista Planeta, artista genovés cuya actividad en Lima se halla documentada desde 1626 hasta su muerte, en 1642.<sup>11</sup> Esa información resulta clave para valorar la huella dejada por los maestros italianos en el desarrollo de una sostenida producción muralista en la capital del virreinato, que habría de desaparecer casi por completo en los decenios siguientes, al imponerse el uso de pinturas sobre lienzo para decorar los interiores eclesiásticos.<sup>12</sup> En ese sentido, la capilla del capitán Villegas se erige como un testimonio excepcional de aquel periodo de transición y cambios. Tanto el refinado lenguaje ornamental de estas pinturas como el cosmopolitismo de su estilo nos revelan la calidad de un pintor italiano hasta hace poco desconocido y, a la vez, ofrecen un revelador indicio del gusto predominante en la élite culta de Lima durante el primer tercio del siglo XVII.

Planeta trabajó en la capilla entre 1628 y 1632, aproximadamente, quizá ayudado por alguno de sus colaboradores.<sup>13</sup> A propuesta del comitente, los temas elegidos configuran un programa iconográfico relacionado con el pecado, el alma y la muerte. Sobre la "media naranja", ocho gajos albergan a sendos ángeles portadores de símbolos de la Pasión o *Arma Christi*. Las pechinas muestran cuatro escenas centrales del Génesis:



*Creación de Adán y Eva, El pecado original, Expulsión del Paraíso y Asesinato de Abel.* Sobre los muros laterales ocupan lugar destacado los escudos de armas del donante y su esposa, flanqueados por *putti* semidesnudos y de canon anatómico alargado. Sentados, estos angelillos paganos —pues carecen de alas— dirigen la mirada hacia el espectador en actitud pensativa, mientras sostienen cráneos humanos a los que señalan, a modo de recordatorio de la inevitable muerte o *memento mori*.

En cambio, los ángeles de aspecto adolescente aparecen a ambos lados de la hornacina donde se alza el sepulcro. Alados y cubiertos por túnicas ondulantes, ellos asumen el papel de custodios de las almas —encarnadas por niños—, a quienes guían y muestran el camino al cielo. Arriba del nicho, un tondo presenta en audaz escorzo la escena de *San Miguel venciendo a los demonios*: una apropiada alegoría de la victoria final del bien sobre el mal, y una invocación al gran intercesor de las almas de los difuntos en el día del Juicio Final. Pero también podía ser percibida como un reconocimiento a la advocación titular del convento mercedario. Este fragmento recuerda el aliento miguelangelesco presente en la *Defensa del cuerpo de Moisés*, fresco que Mateo Pérez de Alesio pintó en uno de los muros de la Capilla Sixtina de Roma y que ha servido de apoyo a la tradicional atribución, hoy definitivamente descartada.

Todas las representaciones aparecen rodeadas por un exuberante despliegue decorativo que invade y satura los espacios libres, al punto de generar una sensación de *horror vacui*. Se trata de grutescos, motivos fantásticos heredados de la Antigüedad clásica y difundidos por tratadistas del Renacimiento, que combinan lo monstruoso con lo natural. En el virreinato temprano estos abigarrados follajes solían denominarse “romanos” y se difundieron con gran rapidez hacia todos los géneros artísticos, aparentemente por ofrecer un margen de versatilidad que permitía al artífice introducir invenciones locales.<sup>14</sup> Pero quizá lo más interesante sea la incorporación del motivo de las cadenas, por medio de eslabones elípticos alineados, alusivos a la “redención de cautivos”. Queda prefigurado aquí el que, varias décadas después, será *leitmotiv* ornamental dominante en el interior del templo.

No ha merecido similar atención el cenotafio, en cuya base puede leerse con claridad: “Este entierro y capilla es del capitán Bernardo de Billegas, patrono y reedificador de esta santa casa, y de sus herederos”. Es obra de piedra finamente labrada y su diseño renacentista tiene como principal elemento decorativo dos pares de cariátides en las esquinas, cuyos cuerpos se curvan y terminan en formas vegetales, ciñendo el simbólico ataúd. Este se compone de numerosos bloques de corte rectilíneo cuidadosamente ensamblados. Aunque su hechura no está documentada, podría pensarse en la intervención de un experimentado cantero o escultor especializado en talla de piedra. Tal vez Francisco Lobo, quien por esa época trabajaba piezas de primer nivel en su género, como los relieves de ángeles volantes a ambos lados de la portada del Perdón en la catedral de Lima, diseñada en 1627 por el arquitecto Juan Martínez de Arona.<sup>15</sup>

Por curiosa coincidencia, la capilla Villegas es uno de los pocos ambientes del edificio que resistieron el terremoto de 1687. Ese hito trágico dejó a casi todo el complejo mercedario en ruinas y obligó a emprender una tercera etapa constructiva. Esta fue dirigida por el notable arquitecto fray Cristóbal Caballero (1631-1697), quien reedificó el templo







en clave barroca, aunque respetando la planta anterior. Así, la lograda unidad estilística resultante dejaba atrás la hibridez predominante en el antiguo templo, al sustituir todas las cubiertas góticas y mudéjares por modernas bóvedas de cañón y por una gran cúpula de media naranja, empleando para ello materiales ligeros en previsión de la constante amenaza sísmica. Este proceso requirió algo más de una década y llegó a su culminación hacia 1702, cuando se daba término a la monumental portada de piedra que habría de ser —según propone San Cristóbal— una suerte de testamento artístico u obra póstuma del padre Caballero.<sup>16</sup>

En su ambicioso plan de reedificación, el mercedario criollo logró conciliar con gran habilidad las exigencias de solidez con la adecuación del templo a un gusto barroco que adquiriría modulaciones propias gracias a influyentes personalidades contemporáneas como Manuel de Escobar (ca. 1640-1690) o el dominico fray Diego Maroto (1618-1696). Entre las ingeniosas soluciones técnicas propuestas por Caballero está el reforzamiento de los arcos de las naves laterales, introduciendo arcos de menor diámetro en su interior, a manera de contrafuertes. Otro aspecto singular fue la modificación del crucero, cuyos brazos se ochavaron por medio de arcos volados de diseño trilobulado en la parte alta, recurso que no tiene equivalente en la ciudad. Pero tal vez lo más llamativo a primera vista son las labores de yesería esgrafiada, en abierta emulación del templo franciscano. Aquí el diseño reitera *ad infinitum* el motivo mercedario de las cadenas, alternando eslabones en forma elíptica y rectangular, alineados dentro de franjas que recorren las paredes y cubiertas de todo el edificio.

En cambio, la nueva cúpula sobre el crucero parece haber tenido como objeto de emulación su precedente, la cúpula diseñada para el templo dominico por fray Diego

Maroto. A diferencia de aquella —decorada con santos de mampostería—, Caballero elegirá colocar sobre las pechinas cuatro pares de figuras femeninas de madera policromada. Son personificaciones alegóricas de las virtudes teologales y cardinales, que evocan el repertorio de aliento clasicista utilizado por el propio Caballero en sus labores de ensambladura y escultura. Sus atributos simbólicos permitían reconocerlas con facilidad al espectador devoto contemporáneo: Fe y Esperanza, Fortaleza y Justicia, Caridad y Prudencia, Templanza y Magnificencia. Por medio de estas figuras colosales que recordaban a los feligreses las virtudes que debían cultivar en su vida cotidiana, el arquitecto mercedario consiguió acentuar la sensación de grandeza monumental que emana de toda la basílica.

## IMÁGENES “FUNDADORAS”

Por encima de aquellas radicales renovaciones, los frailes procuraron conservar algunas imágenes de culto que acreditaban la antigüedad de su fundación. Entre ellas, la Virgen de la Merced era la más importante: teóricamente, habría presidido el altar mayor desde que se levantó la primera iglesia. Aun cuando no hay constancia de que



sea la misma escultura existente hoy, se trata de una imagen de vestir que podría datar del siglo XVII. Sin embargo, las sucesivas restauraciones por las que ha pasado a lo largo de su historia impiden una aproximación cronológica precisa. Sea como fuere, la tipología de la Virgen de la Merced (o de las Mercedes) llegada a América tiene poco o nada que ver con el original. Esa escultura de rasgos primitivos, venerada en la iglesia de la Merced de Barcelona, es una imagen románica y sedente. Su versión tardía trasplantada al Nuevo Mundo, en cambio, obedece a una reelaboración moderna del popular culto medieval de la *Mater Omnium* o Virgen de la Misericordia, que cobraría renovada vigencia en el contexto de la piedad contrarreformista.

Es presumible que la Virgen mercedaria limeña sentara un canon seguido por las efigies de esa advocación en el ámbito sudamericano. Su figura de apariencia mayestática, con hábito blanco, extiende los brazos y despliega su manto protector sobre la orden, los cautivos cristianos y una feligresía masiva. A medida que avanzaba la fundación de conventos y doctrinas a lo largo del Perú, se iba extendiendo la devoción, a tal punto que prácticamente no existía ciudad peruana donde no hubiera una imagen suya.<sup>17</sup> En paralelo, el prototipo se propagaba a través de una gran diversidad de estampas y pinturas, a menudo como una suerte de “trampantojos a lo divino”, que buscaban trasladar al ámbito doméstico los poderes curativos o milagrosos atribuidos al original.

Pero la imagen mariana más antigua que conserva el templo es, con toda probabilidad, la Virgen de los Remedios, una pequeña escultura ubicada hasta hace poco en uno de los retablos del crucero, cuya historia permanece en gran medida olvidada. Sigue el modelo flamenco de las vírgenes de Malinas, apreciadas en España desde la época de los reyes católicos. Podría tratarse, sin embargo, de una copia novohispana fechable a fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Quizá haya sido traída por algún fraile proveniente del virreinato del norte, en testimonio de su fama americana. Como es sabido, la Virgen de los Remedios española estaba asociada en sus orígenes con la orden trinitaria y con la redención de cautivos que esta practicaba. Una copia fue llevada a México por Juan Rodríguez Villafuerte, compañero de Hernán Cortés y uno de los primeros conquistadores. En la denominada Noche Triste del 10 de julio de 1520, Rodríguez logró escapar y escondió la imagen en el cerro de Totoltepec, donde fue hallada veinte años después, debajo de un maguey, por el cacique Juan Tovar. Alcanzó popularidad rápidamente por relacionarse con la leyenda de la conquista, que le asignaba una aparición milagrosa para dar consuelo a Hernán Cortés y a sus tropas en medio de la derrota.

Venerada a las afueras de la capital novohispana, la Virgen de los Remedios llegaría a ser la advocación mariana de mayor popularidad antes de que llegara a consolidarse el culto guadalupano. En 1621 el mercedario fray Luis Cisneros publicaba un libro dedicado a narrar su historia en relación con la conquista y la cristianización de México, que marcó el punto más alto de su fama.<sup>18</sup> Es posible que ese vínculo entre los mercedarios mexicanos y el culto de los Remedios haya motivado el envío de una copia al convento de Lima y debió estar aureolada por el prestigio de las imágenes “fundadoras”. Su culto se mantuvo en plena vigencia por mucho tiempo, pues, en 1665, Martín Alonso de Mesa realizaba un retablo para esta advocación, y hacia 1702 fue colocada en un altar nuevo, seguramente salomónico. Todavía en 1788 ocupaba el centro de uno de los grandes retablos de estilo rococó emplazados en el crucero, junto con el *Ángel de la Guarda*, donde se mantuvo hasta que su cofradía se extinguió y la devoción fue cayendo en el olvido.<sup>19</sup>

Por el contrario, el *Cristo de la Conquista* ha mantenido su fama a lo largo del tiempo, gracias a su vínculo legendario con la fundación de la ciudad. Según una persistente tradición, este sería el mismo crucifijo colocado en la mesa del altar donde, supuestamente, los mercedarios celebraron la primera misa en el valle del Rímac, hacia enero de 1535 o incluso a fines del año anterior. No obstante, el estilo de la



**Fig. 9.**  
*Portada-retablo*, Fray Cristóbal Caballero (atribuido), circa 1700-1704. Piedra labrada. Iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 10.**  
*Virgen de los Remedios*, anónimo flamenco o novohispano, circa fines del siglo XVI. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.





11

pieza, su canon anatómico clasicista y la simplicidad del paño de pureza inducen a situar su ejecución no antes de comienzos del siglo XVII. Por ser de cuatro clavos, responde a la iconografía “ortodoxa” preconizada en su momento por el pintor Francisco Pacheco y podría asociarse,

aunque lejanamente, con el exitoso modelo miguelangelesco introducido en Andalucía hacia 1597 por el platero italiano Juan Bautista Franconio. Es un Cristo vivo, más bien parco en señales de sufrimiento físico, con la cabeza erguida y la mirada elevada al cielo. Podría tratarse de uno de los más antiguos “Cristos de la Agonía”, de particular devoción en el virreinato, pues solían ser invocados en auxilio de los enfermos y agonizantes.

Su leyenda debió cristalizar en el siglo XVIII, cuando la imagen, denominada Cristo de los Afligidos, ocupaba una capilla propia en la portería del convento, para señalar el sitio de aquella misa fundacional. Se desprende así de una carta suscrita en febrero de 1778 por el comendador fray José Pagán, cuyo destinatario era el visitador general de la orden, fray Simón Alfaro.<sup>20</sup> En ese documento, el comendador afirma que el Señor de los Afligidos era el mismo que “trajeron los conquistadores de los dichos reynos de España”. Y añade que esa información “consta auténticamente por los instrumentos del Cabildo de esta ciudad, como también estuvo en dicho sitio la primera pila bautismal, también se celebró el primer auto de fe”. Según el religioso, la documentación se acreditó en un expediente judicial seguido ante la Real Audiencia de Lima, “con el motivo de haberle controvertido la Religión de N. P. S. Agustín a la nuestra la antigüedad de fundación, alegando que aunque era cierto que nuestros religiosos fueron los primeros que vinieron a estos reynos no habían tenido cédula de su magestad para fundar, cuyo asunto hasta el presente por desidia no se ha decidido, que es la razón que puedo dar”.<sup>21</sup> Sea como fuere, el prestigio del Cristo de la Conquista fue nuevamente confirmado cuando se decidió colocarlo en un tabernáculo de gusto “moderno” emplazado frente al púlpito —donde puede verse hasta el día de hoy—, para servir de inspiración a las prédicas de los frailes.

## DEVOCIONES BARROCAS

Dentro del proceso renovador experimentado desde fines del siglo XVII, resulta interesante que se haya optado por “reciclar” muchas piezas anteriores, sea por razones devotas o por su calidad artística, y a menudo por ambas. Es el caso de un relieve que representa *La imposición de la casulla a san Ildefonso con un fraile mercedario donante*, incorporado a un retablo de estilo rococó. Tanto su esquema compositivo como varios de sus personajes son “citas” directas del conocido cuadro del mismo tema por Leonardo Jaramillo, fechado en 1636, de la recolección franciscana de los Descalzos. La ejecución de este relieve podría situarse hacia 1640 y refleja el impacto ejercido por la pintura de Jaramillo en la escena artística limeña.

Está documentado que los mercedarios se contaban entre los principales comitentes de Martín Alonso de Mesa (circa 1573-1626), maestro sevillano establecido en Lima desde 1600. Tras una década de permanencia en la capital llegaría a afirmar con jactancia: “Como se sabe en este reino, no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte de la escultura”. Su figura integró el círculo de artistas andaluces que marcaron la tónica dominante en la imaginería local durante la primera mitad del siglo XVII. Aspecto revelador de esa estrecha sintonía entre Lima y Sevilla fue la compra del esclavo de origen africano Juan Simón, quien había servido en el taller de Juan Martínez Montañés. Después de haberse formado como oficial de escultura, Juan Simón fue adquirido en Sevilla y traído a Lima por el comerciante Pedro González Refolio —uno de

Fig. 11.

Anónimo hispano-limeño. *Cristo de la Conquista*, inicios del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 12.

Anónimo hispano-limeño. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, circa 1640. Relieve de madera estofada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.





12





**Fig. 13.**  
Anónimo limeño. *Cristo del Auxilio con la Virgen y san Juan en su capilla*, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 14.**  
Juan Martínez Montañés. *Cristo del Auxilio*, 1603. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 15.**  
Anónimo hispano-limeño. *San Gabriel arcángel*, circa 1630-1650. Madera labrada, estofada y policromada. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 16.**  
Anónimo limeño (?). *Cristo azotado*. Circa 1650. Óleo sobre tela. Iglesia de la Merced, Lima.



los fundadores del Tribunal del Consulado—, quien, a su vez, lo vendió a Mesa y, a partir de entonces, Juan Simón se convertiría en el principal colaborador de este maestro.<sup>22</sup>

No sorprende que, estando ya instalado en Lima, Mesa evolucionara hacia un estilo más definitivamente montañésino, al tiempo que se iba adaptando a las exigencias de la clientela local. Por desgracia, es muy poco lo que se ha podido identificar de su producción documentada para los mercedarios. Básicamente son cuatro relieves con escenas de la Pasión de Cristo, que originalmente integraban un retablo ensamblado por el propio Mesa en 1612. Son tallas de gusto andaluz y es significativo que el retablo estuviera destinado a albergar el *Cristo del Auxilio*, pieza original de Montañés y una de las advocaciones centrales de la iglesia. Data de 1603 y fue el primer Cristo montañésino remitido al Perú. Quizá sea el mismo que ocupaba en 1620 la capilla de Redención de Cautivos y que Mesa copió, por encargo del mercedario fray Andrés de Lara, para ser entregado a Andrés Enríquez Yáñez, vecino de Santiago de Chile.<sup>23</sup>



El Señor del Auxilio es un crucificado expirante, cuyo diseño anatómico alargado y su tipología de “cuatro clavos” conservan todavía un aire marcadamente clásico que lo distingue de los trabajados en su etapa de madurez. En Lima fue bautizado como Señor del Auxilio, y se le añadieron las figuras acompañantes de la Virgen y san Juan para conformar un Calvario. A principios del siglo XIX, al colocarse dentro de un altar neoclásico, los relieves de Mesa fueron reutilizados, probablemente en reconocimiento de su asociación histórica con el venerado Cristo.

Salvo esos relieves, el retablo de Mesa fue sustituido por otro de gusto plenamente barroco en el primer tercio del siglo XVIII. Sobre el aspecto que presentaba por entonces hay un indicio elocuente en el grabado calcográfico realizado por Juan Francisco Rosa en 1739, seguramente sobre la base de un dibujo hecho teniendo a la vista su flamante capilla.<sup>24</sup> Esa estampa capta la escultura dentro de la hornacina central, flanqueada por





columnas salomónicas e imágenes de ángeles atlantes. Similar configuración presenta un lienzo contemporáneo, captado por un pintor limeño a manera de “trampantojo a lo divino”, que reitera el motivo de los atlantes y representa al Cristo montañésino de acuerdo con las convenciones de uno de los géneros favoritos de la pintura virreinal.

De esa época de apogeo de los modelos andaluces procede una elegante figura de *San Gabriel Arcángel*, quizá parte de un grupo de la Anunciación de María. Pudo haberse realizado por encargo de una “cofradía de morenos” dedicada al arcángel Gabriel, cuyas constituciones fueron aprobadas el 14 de mayo de 1627 por el canónigo Feliciano de Vega, vicario general del arzobispado, por entonces en sede vacante.<sup>25</sup>

Tras la muerte de Martín Alonso de Mesa, el maestro criollo Pedro Muñoz de Alvarado se hizo cargo de importantes obras de escultura que combinan rasgos de tradición castellana con otros de raíz andaluza. Ambos componentes se observan en el retablo reensamblado de la Santísima Trinidad, encargado por fray Pedro Urraca, quien vivió rodeado por con una creciente fama de santidad que trascendió los muros de su

convento para difundirse entre el vecindario limeño. En 1636, el padre Urraca concertaba con el ensamblador Tomás de Aguilar un retablo cuyas esculturas serían trabajadas por Muñoz de Alvarado (o Muñoz de Prado). Su motivo central debía ser un relieve de la *Trinidad coronando a la Virgen*, en el que María asume el prototipo de la Inmaculada castellana creado por Gregorio Fernández. En la parte alta del mismo retablo hay un *Salvador del Mundo* de aire montañésino que podría ser de mano de Muñoz de Alvarado.

En comparación con el fervor masivo que rodeaba a muchas de las imágenes de bulto, solo una pintura del siglo XVII se mantiene hasta hoy como objeto de veneración. Se halla dentro de una urna en una de las capillas a los pies del templo, quizá a cargo de una cofradía de indios. Se trata de un *Cristo azotado*, imagen impactante por el realismo con que se muestra el cuerpo llagado y sangrante de Jesús, así como por la atmósfera sombría que lo rodea. Su mirada se dirige al espectador y, encima de él, las manos de los sayones que lo sujetan con sogas constituyen un detalle crucial para el simbolismo mercedario, pues aluden al cautiverio de Jesús. Sin duda, el pintor extrajo la figura central de una composición de la *Flagelación de Cristo* grabada por Johann Sadeler (1550-1600), según una pintura de Christopher Schwartz (circa 1548-1592). Si en la composición original la escena pasionaria estaba ambientada en el interior del pretorio e integrada por una multitud de soldados y sayones alrededor de Cristo, aquí se presenta al Mesías como figura aislada, a manera de “imagen de devoción”, en busca de una relación más directa e intimista con el espectador, como lo demuestra el añadido de un resplandor de plata colocado por sus devotos. Podría ser obra de un maestro limeño de mediados del seiscientos, que conjuga una iconografía de origen flamenco con el gusto sevillano por el patetismo de la imagen religiosa y por los efectos dramáticos del claroscuro.





## VIRTUD Y SANTIDAD

En medio de un clima de fervor colectivo, alentado por la proliferación de imágenes piadosas y los relatos de sus prodigios, el convento mercedario albergó numerosos personajes de virtudes reconocidas, algunos de los cuales eran percibidos por sus contemporáneos como santos. Al recordar al fundador, fray Miguel de Orenes, el franciscano Diego de Córdova y Salinas lo calificaba como “ministro del Evangelio y prelado de la provincia de Lima, piedra sólida de verdadera virtud”. Y añadía que “passó a la patria celestial *plenum dierum in senectute bona*, porque vivió más de cien años. Concurrió a su entierro toda esta ciudad, venerando todos su cuerpo como de santo”.<sup>26</sup> A mediados del siglo XVIII, el cronista mercedario fray Diego de Mondragón, al momento de trazar la semblanza del fundador, decía que era recordado como “padre y Abraham de estas provincias”. Ciertamente, la figura patriarcal del padre Orenes se veía engrandecida ante la sociedad criolla por pertenecer a la generación de los conquistadores y haber muerto a los ciento diez años de edad, tras una larga peripecia americana, consagrada “desde su juventud en santos ejercicios e introducida de Dios para pronunciar con sus labios, a estos gentiles, las maravillas de la fe hasta el último instante de su vida”.<sup>27</sup>

En el transcurso del siglo XVII, alentados por el rápido progreso de la causa de santa Rosa de Lima y el surgimiento de otros candidatos peruanos a los altares, los mercedarios dedicaron grandes esfuerzos a promover como figuras de santidad a dos de sus miembros. El primero era fray Gonzalo Díaz de Amarante (1540-1618), portugués de nacimiento, quien, luego de una vida azarosa como navegante, arribó a Lima y tomó el hábito mercedario como hermano lego en 1604 y desarrolló su carrera eclesiástica entre el convento principal y el del Callao. El segundo, fray Pedro Urraca (1583-1657), fue un religioso español profeso en el convento de Lima, escenario de sus relatos hagiográficos. Su causa avanzó con muchas dificultades y la apertura de su expediente en Roma ocurría en agosto de 1731. Quizá para contribuir al avance del proceso, en 1791 se publicaba en Madrid la segunda edición de *El nuevo Job*, relato hagiográfico por Francisco Colombo. El libro incluye un retrato grabado por un artista español, que sirvió a un pintor limeño —con toda probabilidad Pedro Díaz— para realizar la pintura que fue colocada en la capilla donde se encontraba su sepultura. Esta efigie lo muestra con el corazón simbólico de la caridad y ante la visión del misterio de la Santísima Trinidad, motivo de varias de sus revelaciones. Sostiene un libro con cadenas que no solo recuerda la forma de guardar los infolios en la biblioteca conventual, sino que alude a su condición de “redentor de cautivos”.



En este lugar, y debaxo de tierra reposa el cadáver del V. siervo de Dios Fray Pedro Urraca de la Santísima Trinidad, cuyo retrato es este. Síquese en la Curia Romana la causa de su Beatificación, y están aprobados sus procesos por decreto de 11 y 18 de Agosto de 1731.

Fig. 17.

Retablo de la Santísima Trinidad, anónimo limeño, circa 1760-1770. Madera labrada, dorada y policromada. (El relieve central se atribuye a Pedro Muñoz de Alvarado, circa 1635). Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 18.

Pedro Díaz (atribuido aquí). Retrato de fray Pedro Urraca, circa 1795-1800. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.





19

## EL CLAUSTRO DE LOS DOCTORES

Si la iglesia barroca alcanzaba su aspecto definitivo a fines del siglo XVII, el convento seguiría un desarrollo independiente. Probablemente el claustro llamado “de los doctores” o “segundo claustro” sea el más antiguo que se conserva. Inicialmente constaba de una sola planta, patrocinada por el granadino fray Juan de la Calle y Heredia (1612-1676). Siendo obispo electo de Trujillo del Perú, en 1662, el prelado mercedario costeaba la edificación con su peculio, en obsequio de la casa matriz de Lima. Designó para ello al famoso arquitecto Constantino de Vasconcellos, quien por entonces dirigía la obra del complejo franciscano. Se encargó de ejecutar el proyecto Manuel de Escobar, alarife criollo y principal colaborador de Vasconcellos. En 1668, el arquitecto portugués informaba al comendador de la orden que la obra encomendada a Escobar “está ejecutada en toda perfección a su satisfacción de recibir conforme la dicha planta que se entregó para ello”.<sup>28</sup>

Durante la década siguiente se añadía la planta alta, concertada en 1679 por el alarife Francisco Javier Domínguez, quien retomó la obra ya iniciada en uno de los ángulos, hasta terminar el resto, lo que ocurría a mediados de 1680. Domínguez debió ceñirse al diseño de fray Pedro Galeano, colocando unos “ovalillos” u óculos elípticos que perforan los paños de muro entre arco y arco. Este claustro fue destinado para residencia de los “padres más respetables por su sabiduría”, incluyendo seguramente a quienes ocupaban cátedras de teología y otras materias en la universidad de San Marcos.<sup>29</sup> Por ello mismo, en torno a 1730, este sector fue decorado con una serie de





bustos escultóricos, modelados en yeso y estuco, que representan a teólogos y doctores, en alternancia con medallones que ostentan el escudo de la orden. Se explica así la denominación coloquial de “claustro de los doctores” con la que es conocido, a partir de entonces, este sector del convento.

Entrado el siglo XVIII, el claustro principal y el de los doctores quedaron comunicados por una gran escalera que sirve de tránsito entre ambos. Esta obra responde a la tipología “imperial”, llamada así por su amplitud, su número de peldaños y la forma de bifurcarse, propia de los grandes edificios palaciegos. Tanto su aire monumental como su gran aliento decorativo permiten situar a esta escalera, sin discusión, entre las mayores realizaciones del barroco limeño. Se desarrolla en tres tramos y despliega un ampuloso lenguaje por medio de esgrafiados y labores de yesería que incluyen varios niveles de hornacinas con santos de la orden, todo bajo una cúpula de media naranja que corona el conjunto. En más de un sentido, esta escalera evoca la del antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla (hoy sede del Museo de Bellas Artes) y es probable que el arquitecto local tuviese a la vista alguna estampa como punto de partida en el momento de elaborar su diseño y adaptarlo al lenguaje ornamental propio de esta ciudad.

## EL CONVENTO DEL CUSCO DESPUÉS DE 1650

En el Cusco, el devastador terremoto de 1650 obligó a emprender una reconstrucción total de la mayor parte de edificaciones religiosas. Si bien la Merced se hallaba entre las más afectadas, el ambicioso programa de reedificación diseñado por sus autoridades lograría que el conjunto emergiera totalmente renovado en la década siguiente. En ese proceso, la comunidad mercedaria logró movilizar a un número importante de los mejores artífices del momento y contribuir, quizá como ninguna otra orden, a la consolidación

*Fig. 19.*  
Claustro de los doctores, siglo XVII.  
Convento de la Merced, Lima.

*Fig. 20.*  
Claustro de los doctores, siglo XVII.  
Detalle de los bustos añadidos en el  
primer tercio del siglo XVIII. Convento  
de la Merced, Lima.





*Fig. 21.*  
Diego Martínez de Oviedo. Portada-retablo, circa 1655-1665. Piedra labrada. Iglesia de la Merced, Cusco.

*Fig. 22.*  
Diego Martínez de Oviedo (atribuido). Claustro principal, circa 1660-1670. Convento de la Merced, Cusco.



de los lenguajes artísticos regionales. De hecho, la portada-retablo de la iglesia y el claustro mayor figuran entre las grandes novedades arquitectónicas aportadas por el emergente barroco surandino. Ambas obras llevan la impronta de Diego Martínez de Oviedo —hijo del arquitecto Sebastián Martínez—, quien, además de erigirse como figura líder de la arquitectura y la ensambladura cusqueñas, lograría establecer un diálogo enriquecedor entre ambos géneros.<sup>30</sup>

En efecto, la tipología de los retablos ensamblados por Martínez de Oviedo —junto con los de su colega Martín de Torres— hizo escuela en la ciudad a través de un gran número de seguidores e imitadores, y ocasionalmente se expandió hacia el Altiplano. Dicho estilo se distingue por el empleo de columnas corintias cuyo tercio inferior está, por lo general, cubierto de escamas o diamantes. El vínculo de este arquitecto con los mercedarios se inicia a través de su padre, Sebastián Martínez, quien dirigía las obras de la iglesia y el claustro a partir de 1655. Años después, Diego Martínez de Oviedo se hacía responsable de la portada del templo, en la que ya se advierte un ingenioso trasvase del lenguaje propio de la ensambladura a la talla en piedra. La fachada se estructura como un retablo de dos cuerpos y tres calles, por medio de columnas similares en todo a sus modelos inspiradores. También se utilizaron similares soportes en la torre mercedaria, cuyo campanario asume un perfil robusto, replicado después en el templo de Santo Domingo.

Pero, sin duda, la obra culminante de esta modalidad se plasmó en el claustro mayor, terminado hacia 1670, cuya traza se puede atribuir con fundamento al propio Martínez de Oviedo, quien siguió dirigiendo las obras del convento mercedario hasta su muerte, en 1680. Este claustro se distingue por una robusta arquería que se asienta sobre gruesos pilares almohadillados, a los que se adosan columnas y columnillas de fina labra, todo a base de piedras extraídas de la cantera de Chita. El resultado marca una notable ruptura con los tradicionales patios y claustros cusqueños de filiación renacentista, articulados por esbeltas columnas de fuste liso. Se trata, por tanto, de un episodio aislado y excepcional en el contexto de la arquitectura religiosa del Cusco, mientras que la idea de las portadas-retablo sí tendía a generalizarse en toda la región surandina.

Tras concluirse el claustro, la gran empresa artística siguiente fue la serie de pinturas sobre la vida del fundador de la orden, destinada a cubrir sus muros.



Posiblemente entusiasmados por la originalidad de su diseño, los frailes optaron por un formato inusual, que dialogase de manera armónica con la arquitectura. En efecto, los lienzos adoptarían la forma de medio punto, en coincidencia exacta con los arcos del claustro, de modo que pudiesen verse desde el jardín central. Se desconoce la autoría del ciclo, aunque en principio resulta improbable la atribución de Vargas Ugarte al pintor dieciochesco Ignacio Chacón.<sup>31</sup> Su estilo mismo, por el contrario, permite situarlo con claridad en el último tercio del siglo XVII y, por tanto, debió competir con la obra franciscana dirigida por Basilio de Santa Cruz. Así lo confirman ciertos componentes iconográficos, como las rosas que rodean las cartelas. No era, evidentemente, un detalle gratuito: aludía a la reciente canonización de santa Rosa de Lima, celebrada por todas las órdenes religiosas, que percibían el acontecimiento como un gran triunfo político y religioso de la sociedad criolla en su conjunto.







Otro indicio cronológico es el retrato de Manuel de Mollinedo y Angulo —obispo del Cusco entre 1673 y 1699—, incluido como testigo anacrónico en el cuadro de *La muerte de san Pedro Nolasco*. Según lo indican sus visitas pastorales, el prelado madrileño fue particularmente crítico con la orden mercedaria, sobre todo en lo relativo al manejo de las doctrinas de indios.<sup>32</sup> Esta pintura tal vez coincidiera con la llegada del obispo, cuando sus relaciones no se habían agriado, o con un momento de tregua entre ambas partes. Podría sugerir lo primero el aspecto más o menos juvenil de Mollinedo, mientras que su protagonismo parece una concesión a su política de propaganda artística.<sup>33</sup> Aquí el obispo ocupa el centro de la composición, discretamente precedido por clérigos seculares, alguno de los cuales podría ser su sobrino Andrés de Mollinedo y Rado. A un lado del lecho donde agoniza Nolasco, la figura del prelado domina el nivel terreno y establece un audaz parangón con el ángel que conforta al santo en el lado opuesto. Finalmente, la escena sirve de pretexto para que la comunidad mercedaria se vea postrada de rodillas alrededor de Mollinedo. Incluso san Pedro Nolasco agonizante pareciera mirar arrobado a quien se había propuesto dotar al Cusco de un renovado esplendor eclesiástico.





## PATROCINIO ARTÍSTICO E HISTORIA DE LA ORDEN

Es un hecho, sin embargo, que el intenso patrocinio artístico mercedario precedió en más de un decenio a la llegada del obispo Mollinedo. Así, las incesantes comisiones de retablos, esculturas y lienzos realizadas por la comunidad cusqueña en los años que siguieron al terremoto de 1650 dejan entrever un marcado interés por recuperar la prestancia que tuvieron su iglesia y convento anteriores. Y, aunque casi todo el ajuar decorativo de aquellos edificios había desaparecido irremediamente, los frailes lograron rescatar de entre las ruinas los retratos de sus benefactores fundacionales.

Se trata de las dos efigies emblemáticas de Diego de Vargas y Carvajal y su esposa, Usenda de Loayza y Basán. Esta última se ve ataviada con el escapulario y el escudo de la Merced sobre su lujoso traje cortesano, para mostrar su identificación con la orden redentora de cautivos. Ambos lienzos siguen las formalidades del retrato de corte en la época de Felipe III, por lo cual los atribuimos a Pedro de Reinalte Coello (circa 1566-1634), hijo de Alonso Sánchez Coello, retratista del rey Felipe II. Podría reforzar esta hipótesis la cercana relación personal entre el pintor y los retratados. En efecto, consta que Reinalte Coello, junto con Vargas y Carvajal, constituyeron en 1626 una sociedad para la explotación minera, por lo que los retratos pudieron haberse realizado en fecha próxima. Por tratarse de las pinturas más antiguas en su género conservadas

**Fig. 23.**  
Anónimo cusqueño. *Genealogía de san Pedro Nolasco* (serie hagiográfica), circa 1670. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

**Fig. 24.**  
Anónimo cusqueño. *Muerte de san Pedro Nolasco con el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo*, circa 1675. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.



**Fig. 25.**  
Pedro de Reinalte Coello (atribuido).  
Usenda de Loaysa y Basán, circa 1625-  
1630. Óleo sobre tela. Convento de la  
Merced, Cusco.

**Fig. 26.**  
Pedro de Reinalte Coello (atribuido).  
Diego de Bargas y Carbajal, circa 1625-  
1630. Óleo sobre tela. Convento de la  
Merced, Cusco.

**Fig. 27.**  
Martín de Loayza. Conversión de  
san Pablo, circa 1663. Óleo sobre tela.  
Retablo de San Pedro Nolasco. Iglesia  
de la Merced, Cusco.

en el Cusco, sirvieron de modelo para componer la conocida ficción pictórica de las *Bodas de la ñusta Beatriz y el capitán Martín García de Loyola*, ambientada en tiempos de la conquista e ideada por los jesuitas del Cusco en el último cuarto del siglo XVII.<sup>34</sup>

En un primer momento, los mercedarios promovieron la corriente pictórica del naturalismo hispano, que dominaba en el ámbito limeño. Ello se deduce de la adquisición de piezas de factura española por parte de la comunidad, como un *Cristo zurbaranesco* atribuido por algunos estudiosos al propio maestro.<sup>35</sup> Obras de ese estilo ejercieron influencia sobre pintores locales como Marcos de Rivera, quien trabajó durante algún tiempo al servicio de la orden. Entre los lienzos comisionados a Rivera sobresale un *San Pedro Nolasco transportado por los ángeles al coro de Barcelona*, escena tenebrista fechada en 1666, que contrasta con el mismo pasaje en la serie del claustro. Tanto Rivera como el autor del ciclo conventual se basaron en una estampa del francés Claude Mellan, que a su vez había servido de modelo al maestro sevillano Bartolomé Esteban Murillo para su conocida composición de *La cocina de los ángeles*.<sup>36</sup>

Por esos años, la decoración de la iglesia convocaba a un grupo importante de hábiles pintores que contribuyeron a consolidar las primeras manifestaciones de una







27





28

tradición artística propia. Entre ellos estaban algunos maestros llegados de la capital, que decidieron trasladarse al Cusco atraídos por la creciente demanda de trabajo en el contexto de las obras de reconstrucción. Es sabido que Juan de Calderón, maestro capitalino establecido en la ciudad incaica, hizo labores de dorado y pintó varios lienzos de tema pasionario para el retablo de san Pedro Nolasco.<sup>37</sup> Contemporáneamente, el cusqueño Martín de Loayza efectuaba similares trabajos para el retablo ensamblado en 1663 por el arquitecto mercedario fray Pedro Galeano. Loayza dejó allí dinámicas escenas de apariciones y martirios, resueltas en breves espacios por medio de perspectivas irreales y atrevidos escorzos, como lo muestran *La conversión de san Pablo* o el *Martirio de san Esteban*, cuya ambición compositiva de algún modo prefigura el barroco europeísta característico de la “era Mollinedo”.





Precisamente, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, el futuro pintor favorito del obispo Mollinedo, ejecutaba aquí su primer encargo importante en 1662. Es el *Martirio de san Laureano*, lienzo de gran formato colgado en el presbiterio del templo. Incluye los retratos de los donantes, Laureano Polo de Alarcón y su esposa, benefactores principales de las obras. San Laureano, legendario obispo de Sevilla y patrono de Polo de Alarcón, toma su cabeza cercenada, asistido por dos ángeles, ante el espanto de los soldados de Totila, rey visigodo y seguidor de la herejía del arrianismo; unos angelillos volantes le ofrecen la corona y la palma, en presencia de Cristo resucitado, quien bendice la escena en la parte alta de la tela. Santa Cruz era entonces un joven maestro y en esta obra temprana asoma ya su notable talento, que le permitirá erigirse como el pintor más cotizado de su generación. Ciertas durezas de diseño, además de un vivaz colorido, inspirado en la paleta del barroco flamenco, podrían relacionarlo con la manera de Loayza. De hecho, no sería improbable que Santa Cruz hubiera aprendido el oficio en el obrador de ese maestro o que formase parte de su círculo de influencia.

Contemporáneo de esta pintura firmada es el impactante cuadro de *La Virgen entregando el escapulario a san Pedro Nolasco*, asignado hasta ahora, sin mayor justificación, a Juan Espinosa de los Monteros.<sup>38</sup> Aquí lo atribuimos con seguridad al mismo Basilio de Santa Cruz, por la estrecha afinidad de este con la factura del *San Laureano*, más allá de que responda a un modelo iconográfico distinto, lo que de seguro ha dificultado su correcta atribución. En efecto, esta composición sigue de cerca uno de los grabados españoles insertos en la causa de canonización de Nolasco.<sup>39</sup> La escena corresponde a la aparición de la Virgen María al futuro san Pedro Nolasco la noche del 1 al 2 de agosto de 1218, cuando le muestra el hábito y el escapulario que debían vestir los miembros de la orden. Su esquema reitera casi literalmente la estampa mencionada, incluyendo el fondo arquitectónico, donde asoman, desde sendas ventanas, los bustos de Jaime I el Conquistador y san Raymundo de Peñafort, cofundadores de la orden y partícipes simultáneos, aunque por separado, de la misma revelación mariana. En esta pintura, la sobriedad cromática responde a las exigencias del pasaje narrado, que tiene como centro la vestimenta blanca de los mercedarios. Sin embargo, el elemento crucial de los angelillos volantes arrojando flores desde la parte alta es un agregado del pintor

**Fig. 28.**  
*Martirio de san Laureano con los donantes Laureano Polo de Alarcón y su esposa*, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, 1662. Óleo sobre tela. Iglesia de la Merced, Cusco.

**Fig. 29.**  
*La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a San Pedro Nolasco*, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662 (detalle). Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

**Fig. 30.**  
*La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a San Pedro Nolasco*, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.





**Fig. 31.**  
Custodia, anónimo cusqueño, siglos XVII y XIX. Plata dorada con engaste de perlas y piedras preciosas. Convento de la Merced, Cusco.

**Fig. 32.**  
*Martirios de los frailes Juan de Salazar, Cristóbal de Alvarado y Francisco Ruiz*, anónimo cusqueño, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

local, cuya similitud con el mismo detalle en el *San Laureano* no deja dudas sobre la autoría común de ambos lienzos.

De difícil datación es la custodia mercedaria, quizá la más famosa de la ciudad. Su sol y su viril son barrocos, de finas formas caladas y enriquecidos con perlas y piedras preciosas de gran valor. Es notable su gran perla barroca en forma de sirena, colocada debajo de la figura de la Virgen de la Merced inserta en el viril. A comienzos del siglo XIX se le añadió como base un templete neoclásico que replica la estructura de los retablos diseñados por Matías Maestro. La hibridez resultante es un indicio del continuado aprecio de los mercedarios por una custodia que era motivo de emulación en el ambiente eclesiástico del Cusco.

## GUERREROS Y EVANGELIZADORES: SANTA CRUZ DE LA SIERRA

En el siglo XVIII los mercedarios idearon dos lienzos narrativos en testimonio de su temprano aporte a la conversión de los pueblos indígenas. Destinados a su claustro cuzqueño, los cuadros muestran sendas escenas de la evangelización en el Alto Perú, iniciada desde la ciudad incaica. En un tono heroico asociado con el tópico del “milagro de la conquista”, se recrean aquí dos momentos culminantes de las incursiones emprendidas por los mercedarios a Santa Cruz de la Sierra, en la provincia de Moxos, hacia fines del siglo XVI. Tenían como difícil misión evangelizar a los rebeldes chiriguano, grupo indígena que opuso larga resistencia a la dominación española y al proceso mismo de evangelización.

Es probable que estas pinturas se realizaran precisamente cuando los mercedarios eran convocados nuevamente a evangelizar a los indígenas de la parte oriental de la provincia de los Charcas. Por el año 1717, en efecto, el obispo de Santa Cruz de la Sierra, fray Jaime de Mimbela, solicitaba a los frailes del Cusco que enviasen misioneros para la conversión de los indios itatines, chiriguano y tañeses, que conformaban una población estimada en unas cuarenta mil personas. Poco después fundaban allí la misión de Juan Bautista de Porongo, reconocida oficialmente en 1719. Todo mueve a suponer que fue en esas circunstancias cuando se decidió colocar en un lugar visible del convento cusqueño estos cuadros alusivos a la presencia histórica de los mercedarios en la región.

Para entonces el Cusco había consolidado su prestigio como centro artístico de primer orden y los obradores de la ciudad abastecían con grandes remesas de lienzos a buena parte del continente. De ahí, seguramente, que una de las cartelas comience así: “Copian en este gustoso lienzo valientes pinceles (...)”. Era un elogio dirigido ahora a los pintores locales, pues en el pasado ese tipo de alabanzas solía asociarse con aquellas obras importadas de “mano romana”. Al entrar el siglo XVIII, la mayor parte de los talleres cusqueños estaba al mando de hábiles maestros-empresarios indígenas, que solían reclamarse nobles y herederos directos de los antiguos monarcas peruanos, añadiendo con frecuencia a sus nombres el apelativo de “inga”. Parecidas razones hicieron que muchos considerasen a los artífices indígenas como los más autorizados para representar el pasado prehispánico, e incluso la historia de la conquista, de una manera convincente. En realidad, en este tipo de obra se reconstruía la vestimenta inca desde las convenciones coloniales acerca de lo indio, sin establecer rasgos diferenciadores para otras etnias, los chiriguano en este caso, quienes aparecen aquí con uncus similares a los incaicos, aunque sus tocados de plumas y las flechas que llevan solían ser distintivos de los indios “salvajes” o “antis”.

En la primera obra, varias escenas simultáneas narran los *Martirios de los frailes Sebastián de Salazar, Cristóbal de Alvarado y Francisco Ruiz*. Ocupa el primer plano la



entrada de los misioneros mercedarios a Santa Cruz de la Sierra y su encuentro con los indígenas, quienes los reciben pacíficamente, se ponen de rodillas ante ellos y deponen sus armas en señal del abandono de su “gentilidad”. El segundo plano, en cambio, registra los crueles suplicios y las muertes que sufrieron tres de los frailes, entre otras cosas, por “predicar contra la poligamia”. Su tónica recuerda las representaciones de mártires jesuitas y franciscanos en las misiones del Extremo Oriente. Luego de ser apresados mientras predicaban, los frailes se ven despojados de sus hábitos para ser luego sometidos a diversas formas de tortura y muerte, que se presentan detalladamente. Mientras uno está siendo quemado entre lenguas de fuego, los otros son apaleados y finalmente devorados por sus verdugos.

Se decía que los chiriguano practicaban el canibalismo y que, tras matar a fray Sebastián de Salazar, se comieron sus restos: “Los despojos del triunfo de su fiereza hicieron gustoso plato”. Con fray Cristóbal de Alvarado no pudieron consumir ese propósito, pues su cadáver desapareció milagrosamente de su vista, se elevó por los aires y, según la tradición, reaparecía predicando en la zona, rodeado por un halo de luz. Por último, martirizaron a fray Francisco Ruiz, a quien “estando predicando en el púlpito con espíritu apostólico, lo derribaron al suelo y haciendo menudas piezas de su bendito cuerpo se lo comieron con furiosa rabia; pero irritado Nuestro Señor de la fiereza de tan grande insulto, permitió que rebentasen por todas partes del cuerpo todos los que hisieron el bendito cuerpo torpe pasto de su apetito”.<sup>40</sup>

Al lado de estos mártires de la “oliva mercedaria”, el cuadro que le sirve de pareja asume un tenor enteramente distinto. *Fray Diego de Porres en la conquista de Santa Cruz de la Sierra* muestra, en efecto, un tumultuoso combate militar en nombre de la fe. Evangelizador pionero y comendador de la región, Porres aparece acompañando al conquistador Lorenzo de Figueroa en medio de una encarnizada batalla contra







los chiriguano, a quienes se acusaba de canibalismo y otras prácticas “paganas”. Su figura a caballo y en hábito blanco, enarbolando un crucifijo contra los infieles, evoca la imagen del apóstol Santiago en la legendaria batalla de Clavijo; fray Diego combinaba así el espíritu combativo con una vocación misional que lo llevaría a fundar importantes doctrinas indígenas en la provincia de los Charcas y el Paraguay. La mitra colocada en el suelo indica que en premio de sus hazañas Porres fue obispo electo del Cusco, a propuesta del rey Felipe II, aunque no llegaría a ejercer el cargo. Esta pintura reúne simultáneamente dos episodios milagrosos narrados por el cronista fray Marcos Salmerón. En un pasaje de sus *Recuerdos históricos y políticos*, Salmerón refiere que las flechas de los indígenas se volvían contra ellos mismos; el segundo acontecimiento prodigioso es la aparición de una multitud de caballeros con el hábito mercedario que se habría visto en el cielo, para definir la batalla a favor de los españoles, como si se tratase de un nuevo “milagro de la conquista”.<sup>41</sup>

En más de un sentido, el ajuar decorativo de este convento alcanzaría un punto culminante en 1734, cuando Basilio Pacheco y su taller terminaban la *Genealogía de la orden*, destinada a la escalera del claustro. Se trata de un lienzo de dimensiones monumentales, que buscaba competir con el frondoso *Epílogo* ostentado en el mismo lugar por los franciscanos desde el siglo anterior. Esta tela cubre por completo el muro de doble altura, dejando libre el espacio correspondiente al óculo elíptico abocinado que ilumina la caja de la escalera, configurando una lograda integración con el espacio arquitectónico. Bajo la imagen de la Virgen, que nutre con su leche materna a los fundadores, se desarrolla esta genealogía espiritual en diez estratos sucesivos que comprenden a santos, mártires, venerables y teólogos. A primera vista semejan el orden y la simetría compositiva propios de las cortes celestiales en la pintura andina. Cada uno de los retratos, en formato de busto y con una leyenda al pie, se ve enmarcado por ramas de olivo, árbol que revestía una significación peculiar para los seguidores de Nolasco.





En una de las cartelas, efectivamente, este elenco de figuras destacadas recibe el título de la “oliva mercedaria”. Se alude así a una visión onírica del fundador recogida por sus biógrafos, en la que prefiguró a su familia espiritual en forma de un robusto árbol de olivo. El permanente verdor del olivo, incluso en medio de la aridez, simbolizaba la esperanza inquebrantable de los redentores de cautivos. En esa misma revelación, el añoso árbol sobrevivía a las amenazas de quienes pretendían derrumbarlo a golpes de hacha. Además de resistir la fuerza del enemigo, el olivo ofrecía sus retoños, en señal de la victoria del bien sobre el mal. Este frondoso ramaje incorpora a quienes habían muerto con fama de santidad en las provincias peruanas. Por ejemplo, fray Gonzalo Díaz de Amarante y fray Pedro Urraca, venerables de la casa matriz limeña; como hijo del convento del Cusco está fray Antonio Bravo, de quien se dice bautizó a los hijos de Manco Inca; y en Arequipa fray Fernando de Cifuentes. De este modo se afianzaban las causas inicia-

das por los procuradores de la orden ante las autoridades de Roma, con la esperanza de un reconocimiento oficial que se sumara a la estela de santidad americana dejada por Rosa de Lima.

En la parte inferior de la composición se ha insertado otra pintura de distinta mano que representa a la *Virgen del Milagro* acompañada por san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. Esa advocación mariana estaba referida a un antiguo lienzo de la Inmaculada existente en la iglesia cusqueña de San Francisco, que cobró notoriedad tras el gran terremoto de 1650, cuando la pintura, inicialmente dañada, habría experimentado una restauración milagrosa, pues según la tradición no fue hecha por mano humana. Aquí la Virgen del Milagro se presenta junto con las máximas figuras de la orden mercedaria, para simbolizar seguramente la fraternidad entre las comunidades mercedaria y franciscana.

Cuando la *Oliva mercedaria* fue pintada, aún vivía fray Francisco de Salamanca (1667-1737), quizá el más famoso entre quienes habitaron este claustro. Por ello su retrato no figura en aquella pintura genealógica y solo se incluiría posteriormente en uno de los lienzos sobre la vida de la Virgen que se hicieron para completar la decoración del coro alto de la iglesia. Son pinturas en formato de medio punto que se insertan en los lunetos de la bóveda coral y fueron ejecutadas a mediados del siglo XVIII, siendo comendador fray Juan de Mesa. El estilo de esta serie revela las transformaciones experimentadas por la tradición pictórica cusqueña en la generación liderada por Marcos Zapata, quien apeló a una paleta contrastante de rojos y azules, además de un dibujo esquemático e idealizado, para plasmar una temática religiosa amable y sentimental, alejada de toda intención verista. Así, los mercedarios demostraban una vez más su hábil sintonía con la evolución de las tradiciones artísticas locales. Por otra parte, la decoración mural de la celda del padre Salamanca es consecuencia de la veneración que recibió la memoria de este personaje en la ciudad, lo que ha llevado a la creencia

Fig. 33.

*Fray Diego de Porres en la conquista de Santa Cruz de la Sierra*, anónimo cusqueño, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.



general de que haya sido el autor de este interesante programa iconográfico fechable en el siglo XVIII avanzado.

## LA RECOLECCIÓN LIMEÑA DE BELÉN DESPUÉS DE 1746

El cataclismo sísmico del 28 de octubre de 1746, que dejó a Lima en ruinas y arrasó la población del Callao, terminaría acelerando en la capital un conjunto de reformas políticas, urbanísticas y culturales promovido por la administración borbónica. Ese proceso se puso de manifiesto en la reconstrucción del desaparecido templo de la recolección mercedaria de Belén. Convento de rigurosa observancia se había fundado hacia 1606 en lo que por entonces era uno de los confines de la ciudad. Aunque el conjunto de Belén fue suprimido en la república y desapareció a comienzos del siglo XX, antiguos registros fotográficos muestran el armonioso conjunto de retablos que la iglesia, totalmente reconstruida, estrenó en la década de 1750. En esas piezas, que alternaban columnas salomónicas con atlantes y cariátides, podía percibirse ya la transición entre el barroquismo tardío y las incipientes novedades ornamentales del rococó.

Se conserva un magnífico retrato del principal patrocinador de su reconstrucción, el contador *Miguel Ortiz y Campoy*, obra inédita de Cristóbal Lozano (1705-1776). Su expresivo semblante sugiere que ha sido captado del natural y su colorido atavío cortesano “a la francesa” denota la imposición definitiva de un gusto cosmopolita en la capital del virreinato. El personaje aparece en la característica actitud del donante, de rodillas ante una imagen de la Virgen de Belén, titular de la recolección. La pintura era comisionada por los frailes en 1753, a modo de “memoria para la posteridad, como una leve insinuación de su gratitud”. Ortiz, hermano terciario de la Merced, había demostrado —según la inscripción en la cartela— “fervoroso zelo para conservación de el culto de esta iglesia”. Lo hizo “con su exemplo, como se vio en el (año) de (17)47, después de la ruina del 28 de octubre, creciendo más su fervor en el desmonte y reposición del templo, sin reservar persona, facultad ni criados para fin tan santo. Erigió a su costa dos de los altares, uno dedicado a la Virgen de la Candelaria, junto con lo principal y más costoso de su adorno, en alajas de oro y plata que montan varios miles”.

Este lienzo es pieza clave dentro de la evolución de Cristóbal Lozano, quien por esos años consolidaba su prestigio como pintor de corte hasta convertirse en un indiscutido “jefe de escuela”. Tanto por la penetración psicológica del rostro como por la adop-

ción de una paleta diáfana y contrastada, la obra se anticipa al retrato del virrey *José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda* (1758) de la catedral de Lima, que consagró a Lozano como retratista oficial. A su vez, la representación de la Virgen de Belén a manera de “cuadro dentro del cuadro” se relaciona directamente con la pintura del mismo tema que Lozano realizaba por ese tiempo para la sacristía del colegio jesuita de San Pablo (hoy San Pedro).<sup>42</sup> El estilo “moderno” e ilustrado de Lozano era un sorprendente fruto de la tradición pictórica limeña que revelaba el talento versátil y la capacidad inventiva de un maestro enteramente formado en el país: un cultor de la pintura







como arte liberal, cuya obra podía situarse en pie de igualdad en relación con sus colegas formados en las academias europeas contemporáneas.<sup>43</sup>

## LA ESTÉTICA ILUSTRADA: INNOVACIONES ESTILÍSTICAS

Durante el último tercio del siglo XVIII, el conjunto mercedario de Lima fue el espacio más receptivo para las ideas estéticas de la Ilustración, como lo revela el sólido conjunto de innovaciones estilísticas que confluyeron aquí en un periodo relativamente breve. Entre las más importantes, desde el punto de vista arquitectónico, se encuentra la portada lateral o de Guitarreros, típica del rococó limeño, labrada en 1765 por el maestro Ventura Coco. Hacia 1774 se construía el camarín de la Virgen de la Merced, cuyo

*Fig. 34.*  
Iglesia de la recoleta mercedaria de Nuestra Señora de Belén, vista interior. Fotografía, circa 1920. Colección particular.

*Fig. 35.*  
*El contador Miguel Ortiz y Campoy como donante ante la Virgen de Belén, Cristóbal Lozano (atribuido aquí), 1753. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.*



carácter innovador se relaciona con lo más avanzado del periodo. Su planta cuadrada, dispuesta en cruz griega, el empleo de columnas exentas y trozos de entablamento, así como las veneras estilizadas de gusto rococó y el grácil ochavado de las esquinas generan una sensación de ligereza y amplitud, pese al reducido espacio que ocupa, a todo lo cual se suma el ingenioso diseño de la escalera de acceso.

El claustro principal fue reconstruido por completo en el periodo 1777-1780 y, por tanto, es el más moderno entre los de su tipo. Si bien, como puntualiza San Cristóbal, en los pilares del piso bajo fueron reutilizadas las columnas de ladrillo construidas a fines del siglo XVI, estas se recubrieron con gruesas capas de yeso. Se formaron así los robustos pilares cuadrados, de gusto barroco y esquinas ochavadas, que se ven hasta hoy. Sin duda, lo más llamativo es la conformación de la galería alta. Ella desarrolla una armoniosa alternancia de arcos lobulados de distinto tamaño, con columnas y balaustradas de madera, y, de algún modo, evoca el palacio de Torre Tagle. A partir de la terminación de este claustro, la decoración pictórica de su planta baja será, como veremos, el mayor afán de la comunidad en los años siguientes.

En el interior del templo, el primer signo de renovación podría relacionarse con el arreglo del coro, fechable en la década de 1760, que se hizo reutilizando fragmentos de la sillería preexistente, anterior al sismo de 1746. A diferencia de lo habitual en este tipo de obra, los respaldos de los asientos no representan figuras de santos, sino ángeles cantores con el hábito mercedario. Se recordaba así el milagro ocurrido en la iglesia de Barcelona, cuando los frailes se quedaron dormidos a la hora de cantar los maitines. Al subir al coro, se dieron con la sorpresa de que, milagrosamente, un grupo de ángeles cantores los remplazaba, presididos por la Virgen comendadora. Esta ocupa aquí la hornacina central, cuyo diseño sugiere que fue inserta en ese momento tardío.

**Fig. 36.**

Sillería coral presidida por la Virgen Comendadora. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 37.**

*Santa Cecilia*, Pedro Díaz, 1770. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 38.**

*Rey David*, Pedro Díaz, 1770. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.





Su tipo de coronación y el uso de columnas salomónicas lisas de caoba oscura permite asociar esta pieza con el “romanismo”, de raíz berninesca, introducido por los jesuitas en sus retablos de la última época.<sup>44</sup>

Pero es evidente que lo más interesante de ese momento fueron los lienzos comisionados, probablemente, para culminar los arreglos del coro. Se trata de las figuras en gran formato de *Santa Cecilia* y *El rey David*, pintadas en 1770 por Pedro Díaz, el discípulo más destacado de Cristóbal Lozano. Aunque esta temática era la habitual en los recintos corales, las versiones del joven Díaz respondían a un ideal estético novedoso. Es el caso del arpa que tañe el bíblico rey David que, al igual que el atril donde reposa el manuscrito del *Cantar de los cantares*, están decorados con motivos definidamente *rocaille*. Asimismo, el suntuoso atrezo cortesano que rodea al personaje, compuesto por elementos marmóreos, ampulosos cortinajes rojos y un piso ajedrezado visto en perspectiva, son muy parecidos a los fondos empleados por Lozano y sus seguidores en los retratos áulicos del periodo. La *Santa Cecilia*, por su parte, podría revelar otro tipo de influencias, pues su rostro y su postura parecen tomados directamente de la mujer tocando el clavecín que figura en un biombo de procedencia novohispana que existía en Lima. Se trata de un *Concierto campestre*, atribuido a Miguel Cabrera, que en 1914 era dado a conocer por Teófilo Castillo como una “pintura goyesca”, al comentar la colección artística formada por el intelectual limeño Javier Prado Ugarteche.<sup>45</sup>

Aunque no se halla documentada, la relación de Pedro Díaz con el patrocinio artístico mercedario quedará manifiesta en otras piezas correspondientes a su manera personal y fechables tras la década de 1770. Es indiscutiblemente de su mano la pareja de lienzos dedicada a *San Pedro Nolasco redentor de cautivos* y la *Virgen de la Merced redentora de cautivos*. Ambas obras recrean prototipos de la iconografía mercedaria ampliamente

*Páginas siguientes:*

**Fig. 39.**  
*Virgen de la Merced*, Pedro Díaz  
(atribuido aquí), circa 1775-1780. Óleo  
sobre tela. Convento de la Merced,  
Lima.

**Fig. 40.**  
*San Pedro Nolasco*, Pedro Díaz  
(atribuido aquí), circa 1775-1780. Óleo  
sobre tela. Convento de la Merced,  
Lima.







39





40





conocidos a través de estampas, pero el virtuosismo de su tratamiento pictórico revela a una personalidad artística sobresaliente en el contexto limeño. Tanto el patriarca de la orden como la Virgen titular aparecen en un entorno celestial en el que sus hábitos blancos, animados por el movimiento de sus pliegues, armonizan con las sinuosas nubes alrededor, componiendo una difícil armonía de blancos con notas de contraste en rojo: el esclavo encadenado y suplicante a los pies de Nolasco, o la corona imperial, el escudo mercedario y las cabezas aladas de querubines en el cuadro de la Virgen.

### LA SACRISTÍA NUEVA

La noche del 24 de abril de 1773, un “universal incendio” devoró por completo la sacristía mercedaria, “sin salvar cosa alguna de sus ornamentos, alhajas y pinturas”, y tuvo que rehacerse desde sus cimientos. Patrocinador principal de la obra fue el arzobispo de Lima, Diego Antonio de Parada, quien era, por coincidencia, patrón del convento mercedario de Huete, en la provincia de Castilla. Ese patrocinio es recordado en el retrato del arzobispo Parada que cuelga en uno de los muros, con toda probabilidad obra del limeño Pedro Díaz. Se estrenó la sacristía nueva en 1776, con una llamativa bóveda colgante y un riquísimo ajuar decorativo que conjuga armoniosamente la habilidad de los artífices locales con un conjunto de piezas importadas altamente representativas del gusto suntuario más reciente. Todo ello se traduce en una equilibrada unidad esti-





lística, en exacta sintonía con la estética ilustrada del momento.

En cuanto al mobiliario, la gran mesa colocada al centro de la sacristía es una pieza maestra de la ebanistería limeña. Sobre el muro de entrada fueron colocados dos magníficos escritorios “enconchados” característicos del ajuar suntuario civil y eclesiástico de la ciudad. En su confección se empleaban maderas finas con aplicaciones de carey y nácar formando elaborados diseños decorativos que les confieren una apariencia “oriental”. Estos muebles procedían de talleres de Guatemala, que al parecer tenían líneas de producción especialmente orientadas para el mercado peruano.

Su cajonería de diseño acentuadamente rococó marca un hito en la historia de las artes decorativas y del mobiliario limeño, pues de ahí en adelante los motivos *rocaille* serán adoptados de manera generalizada por los ebanistas de la ciudad. A diferencia de las cajonerías barrocas precedentes, en las que la severidad de sus líneas contrasta con el abigarramiento de sus paneles de talla, los muebles de la sacristía mercedaria se distinguen por su delicado perfil bombé, tiradores y aplicaciones de bronce, así como por coronaciones de madera tallada

en forma de rocallas asimétricas que —de acuerdo con la tradición— evocarían las lenguas de fuego que consumieron la antigua sacristía.

En consonancia con la delicadeza de sus líneas, esta cajonería no presenta hornacinas ni relieves escultóricos, sino que despliega sobre el respaldo dos series de pinturas inversas sobre vidrio, enmarcadas por frágiles marcos del mismo material burilado y pintado. Son piezas importadas de Europa central, probablemente del sur de Alemania, de amplia circulación en el virreinato. Ambos conjuntos son de notable calidad y representan sendos relatos bíblicos anacrónicamente ambientados en el siglo XVIII europeo. Ello propiciaba una mayor cercanía con el espectador contemporáneo y a la vez añadía un valor decorativo a ese tipo de piezas, por lo que solían encontrarse en los interiores domésticos. Estos ciclos pictóricos narran escenas de la historia

**Fig. 41.**  
Sacristía, vista general. Iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 42.**  
*Arzobispo Diego Antonio de Parada, Pedro Díaz* (atribuido aquí), circa 1776. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 43.**  
Escritorios enconchados, anónimo de Guatemala, circa 1750. Madera, carey y nácar. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.











del patriarca José y de la parábola evangélica del hijo pródigo. Seguramente se escogieron tales temas por su relación con el cautiverio del pueblo de Israel en Egipto y con la esclavitud simbólica del hijo pródigo concerniente a los bienes materiales y el pecado, quien será redimido finalmente por la misericordia divina.

En la parte alta de los muros cuelga un ciclo de lienzos con pasajes de la vida de la Virgen, que fue adquirida por la comunidad mercedaria con ocasión del estreno de la sacristía. De acuerdo con la documentación existente, en mayo de 1775, Nicolasa Manrique, vecina de Lima, vendía al convento “un juego de lienzos, pintura fina de México, en número de diez y siete, de la vida de la Santísima Virgen, con marcos de cristal, propios de mi uso y ornato”. Se acordó un precio de mil pesos, a pesar de que su valor real se estimaba en seis mil, pues tenía otros postores. La vende-

**Fig. 44.**

*Asunción* (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 45.**

*Inmaculada con el Padre Eterno* (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced.

**Fig. 46.**

*Visitación* (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.





dora cedía la diferencia como limosna a la Virgen de las Mercedes, “para que con ellas se componga el ornato y la decencia del referido convento”, con la condición expresa de que dichas pinturas no fueran sacadas de la sacristía. Debía encargarse a un pintor limeño una escena adicional, a fin de completar el ciclo mariano.<sup>46</sup>

Esa referencia nos inclinó en su momento a clasificar al autor de la serie como “anónimo novohispano”, cuando los lienzos se encontraban aún muy oscurecidos y no era posible un examen más certero. Después de la reciente limpieza y restauración, se hace evidente la procedencia guatemalteca de estas pinturas, como lo confirman sus modalidades compositivas y una paleta —sobre todo en las tonalidades celestes y verdes— característica de los talleres de Antigua Guatemala hacia la primera mitad del siglo XVIII. Por lo demás, la confusión de procedencias en el mercado artístico limeño de esa época resulta explicable por el prestigio de México capital como centro pictórico de primer orden, la cercanía geográfica del virreinato de Nueva España con Guatemala, así como las obvias afinidades entre las tradiciones artísticas de ambos.

Más aún, el análisis conduce a una personalidad definida y por ello es posible atribuir la serie, con alto grado de certeza, a Tomás de Merlo (1694-1739). Merlo era



hijo de otro notable maestro guatemalteco, Tomás de la Vega Merlo (ca. 1659-1749); ambos se situaron en primera fila dentro de la pintura producida en la capitanía general de Guatemala.<sup>47</sup> Se sabe del envío de algunas obras de Merlo hijo al Perú, una de las cuales se conserva en el monasterio limeño del Patrocinio.<sup>48</sup> La vida de la Virgen corresponde a la madurez de su manera personal, que se hace patente aquí en la hábil adaptación de modelos flamencos distintos para configurar una secuencia narrativa coherente y homogénea, haciéndose eco de la brillantez cromática irradiada por los modelos de Rubens y por el ejemplo del maestro novohispano Juan Rodríguez Juárez en su primera época. Escenas como la *Asunción*, la *Visitación*, *El sueño de san José* o la *Inmaculada Concepción*, muestran con elocuencia los recursos técnicos propios de Merlo y su pertenencia a una dinámica tradición artística que vinculaba a las ciudades de Puebla, Oaxaca y Guatemala.<sup>49</sup>

Todas estas escenas contrastan notoriamente con el lenguaje pictórico de la *Dormición de la Virgen* o *Tránsito de la Virgen*, obra de factura limeña que fue añadida al momento de colgar la serie, a fin de completar la historia. Su estilo corresponde a un seguidor de Cristóbal Lozano, cercano a la manera del joven Pedro Díaz. Algunos detalles iconográficos, como los cojines con franjas y borlas doradas, así como las

**Fig. 47.**  
Tomás de Merlo. *Sueño de san José* (serie de la vida de la Virgen), circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 48.**  
*Tránsito de la Virgen* (serie de la vida de la Virgen), Círculo de Pedro Díaz (atribuido aquí), circa 1730. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.



artificiosas texturas de las vestimentas, son propios de la pintura capitalina del último tercio del siglo, más afín a los reconfigurados modelos de la “piedad ilustrada”.

Como se deduce de un manuscrito de Bermúdez de la Torre, esta sacristía se veía presidida originalmente por un gran lienzo de Cristóbal Lozano sobre *La revelación de la Virgen de las Mercedes a san Pedro Nolasco y los cofundadores de la orden*, sustituida a mediados del siglo XIX por otra pintura del mismo tema, firmada por el quiteño José Anselmo Yáñez.<sup>50</sup>

## LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO Y LA TRADICIÓN PICTÓRICA LIMEÑA

El nuevo claustro mayor de la Merced tuvo que esperar casi una década para que sus muros recibieran la serie pictórica sobre la vida del santo fundador. Esta era una costumbre iniciada por los dominicos de Lima y seguida en tiempos distintos por los franciscanos y los agustinos, lo que generó una gran expectativa en términos de emulación. Por ello el extenso conjunto de lienzos dedicado a la narrativa hagiográfica de san Pedro Nolasco fue la última gran empresa pictórica de Lima y su largo periodo de ejecución deja entrever las diversas dificultades por las que pasó este proyecto, además de las previsibles carencias económicas.

Durante seis años (1786-1792), la realización de los treinta y un lienzos que componen el ciclo mercedario convocó a un grupo de continuadores de Cristóbal Lozano —no todos discípulos suyos—, que incluía a Julián Jayo, José Joaquín Bermejo, Juan de Mata Coronado y Manuel de Paz. En ese contexto se hace notoria la ausencia de Pedro Díaz, reconocido desde muy joven como el más talentoso discípulo de Lozano. Quizá su rápido ascenso como retratista de corte, que empezaba a ser solicitado constantemente por el entorno virreinal y la nobleza criolla, lo alejara por un tiempo de la pintura religiosa, absorbido como estaba por esa clase de encargos. No habría que descartar tampoco alguna posible desavenencia con la comunidad mercedaria, a la que había realizado notables trabajos en años anteriores.

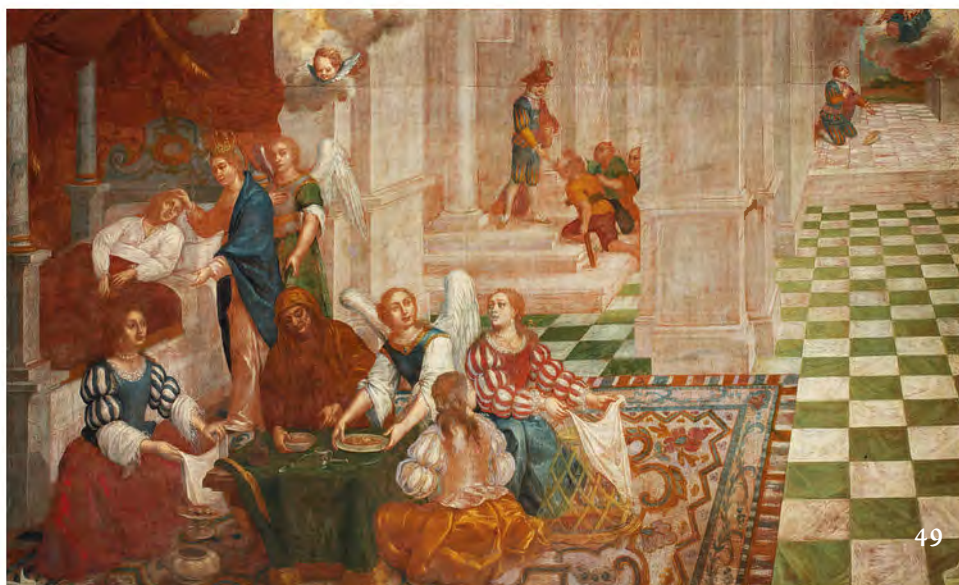
Es sintomática la huella dejada por el ciclo mercedario limeño en la memoria urbana y en el imaginario colectivo. Al parecer, las vicisitudes que habría atravesado la iniciativa antes de concretarse darían pie a una de las tradiciones de Ricardo Palma, *El alma de fray Venancio*.<sup>51</sup> En ella, Palma recoge uno de los relatos sobre aparecidos y almas en pena que circulaban por la ciu-

Fig. 49.

*Nacimiento de san Pedro Nolasco* (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1786-1790. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 50.

*El niño Nolasco forma una tropa para luchar contra los albigenses* (serie hagiográfica), Manuel Paz (atribuido), circa 1786. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.











Manuel Paz, quizá autodidacta, quien terminaría adecuándose al canon estilístico instaurado por Lozano para incorporarse a los trabajos.

Como es usual en este tipo de series, muchas de las composiciones resultantes tienen como punto de partida los clásicos grabados de Jusepe Martínez, fuente compartida por la iconografía del santo Nolasco en Europa y América. No obstante, la versión limeña capturó la atención pública por presentarse, ante todo, como un despliegue de virtuosismo e inventiva por parte de un grupo selecto de pintores naturales del país. De modo similar a lo que había ocurrido un siglo antes con el ciclo franciscano, la obra mercedaria era ahora la mejor prueba del resurgimiento de la pintura limeña, en el contexto de la Ilustración local. Así, sus evidentes logros situaban al arte virreinal en pie de igualdad en relación con lo que producían contemporáneamente los maestros de la metrópoli.

Por ello mismo, las prolongadas labores pictóricas debieron realizarse en un clima de emulación entre los artífices convocados. Tuvo mayor participación el noble indígena Julián Jayo, quien anota en primera persona sobre uno de los lienzos: “En octubre de 786 comensé a seguir la vida de Nuestro Padre San Pedro Nolasco, lo que se manifiesta desde el primer arco de la escalera, asta este lienzo, oy 5 de Julio de 788. Julián Jayo”.<sup>55</sup> También consta que Jayo repintó algunos de los lienzos realizados por Paz —como el titulado *El rapto de Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad*—, seguramente por exigencia de los comitentes.<sup>56</sup> La firma del norteño José Joaquín Bermejo aparece en la escena de *San Pedro Nolasco en las faldas de Montserrat*, que contiene la figura de un cochero afroperuano, al parecer tomada del natural. Ahora se sabe que Bermejo era un esclavo liberto, cuya identificación política con los ideales ilustrados y con la Revolución francesa asoma en sus relaciones personales y en el uso de modelos gráficos franceses insertos en publicaciones prohibidas de los modernos filósofos.<sup>57</sup>

Con gran habilidad, los pintores de la Merced lograron ambientar la vida del santo en espacios arquitectónicos de aire contemporáneo, que plasman los ideales estéticos del rococó y el incipiente clasicismo. También consiguieron captar fragmentos de la realidad inmediata y entremezclarlos de manera convincente con las fuentes gráficas proporcionadas por los comitentes. En cuadros como el *Milagro del coro de Barcelona*, *San Pedro Nolasco transportado por los ángeles* o *La aparición de san Pedro apóstol*, por ejemplo, la relación con los modelos de Jusepe Martínez parece clara. Sin embargo, la complejidad de una composición como el *Tránsito de san Pedro Nolasco* incluye un

Fig. 51.

*Genealogía de san Pedro Nolasco* (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1792. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 52.

*Tránsito de san Pedro Nolasco con el retrato del comendador fray Gabriel García Cabello y Sañudo* (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1792. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.





penetrante retrato de fray Gabriel García Cabello y Sañudo, el superior que impulsó el desarrollo de la serie “con cuidado y zelo”. Allí mismo aparecen una suerte de “citas”, en señal de homenaje a Lozano, patentes por ejemplo en los ángeles que sobrevuelan en la parte superior de la tela, recurrentes en la obra del maestro limeño.<sup>58</sup> A diferencia del tono escolástico de la “oliva mercedaria” cusqueña, la *Genealogía del santo* en la serie de Lima intenta una interpretación extrañamente verista del tema.

## DE LA REFORMA NEOCLÁSICA A LA INDEPENDENCIA

Pese a su identificación con la última oleada de pintores barrocos de la capital, los mercedarios no pudieron eludir el embate de las reformas del neoclasicismo impuestas por la alta autoridad eclesiástica e implementadas por el clérigo-arquitecto Matías Maestro (1766-1835). Estos cambios se vieron reflejados en varios retablos importantes, pero sobre todo en la capilla mayor, que adoptó el esquema típico de los altares diseñados por Maestro, aunque su aspecto actual obedece a reformas posteriores.





No se conoce hasta ahora una relación escrita sobre la inauguración del templo reformado, pero consta que en 1805 se encargaban las labores de pintura y dorado al maestro catalán Félix Batlle, un personaje vinculado estrechamente a los proyectos de Maestro.<sup>59</sup> Así lo evidencian sus intervenciones en el templo de San Pedro. El altar mayor desarrolla un programa iconográfico bastante sencillo, coronado por la figura de san Miguel Arcángel, titular del convento. Este se muestra en actitud combativa, como defensor de María y del Santo Sacramento, mientras que las efigies de san Joaquín y santa Ana, en las calles laterales, refuerzan el carácter mariano del conjunto. El tabernáculo guarda una magnífica custodia de plata dorada con esmaltes y piedras preciosas, de factura limeña, que data del siglo XVII, al igual que el frontal barroco colocado en la mesa del altar. Ostenta en su centro un relieve de la *Virgen de la Merced protectora de la orden*. Es obra emblemática de la platería capitalina y una de las pocas que lograron subsistir después del expolio producido en el contexto de las guerras de Independencia.<sup>60</sup>

**Fig. 53.**  
Custodia, anónimo limeño, siglo XVII.  
Plata dorada, piedras y perlas. Iglesia de  
la Merced, Lima.

**Fig. 54.**  
*Virgen de la Merced protectora de la orden*,  
anónimo limeño, circa 1650-1700.  
Plata repujada. Frontal del altar mayor  
(detalle). Iglesia de la Merced, Lima.

**Fig. 55.**  
*Oración en el huerto*, José Anselmo  
Yáñez, circa 1844. Óleo sobre tela.  
Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 56.**  
*Revelación de la Virgen de la Merced a  
los fundadores de la orden*, José Anselmo  
Yáñez, 1852. Óleo sobre tela. Sacristía  
de la iglesia de la Merced, Lima.



## CODA REPUBLICANA: QUITO Y EL NUEVO IDEAL ACADÉMICO

No deja de sorprender la vitalidad del patrocinio artístico desarrollado por la comunidad mercedaria y sus benefactores a lo largo del siglo XIX. Quizá el patrocinio de la Virgen de la Merced sobre la nueva sociedad independiente se trata de un periodo de acentuado ocaso para el patrocinio artístico religioso, en el que las tradiciones coloniales irán retrocediendo frente a la creciente secularización de la sociedad y al surgimiento de nuevos ideales artísticos. Si bien se registra un fuerte descenso en la producción de arte religioso, en Sudamérica quedaron algunos centros, como Quito, que lograron fusionar la herencia colonial con el novedoso ideal académico.

En esos primeros decenios de vida republicana, la iglesia y el convento mercedarios mantuvieron una relación fluida con los artistas quiteños que ya tenían una presencia destacada desde el último tercio del siglo XVIII. Así, por ejemplo, el altar dieciochesco de la Virgen de los Remedios alberga desde esa época dos excelentes imágenes policromadas de *San Juan de Dios* y *San Francisco de Paula* que se adscriben al estilo de Bernardo de Legarda y su círculo de influencia, al igual que un conjunto escultórico de la *Asunción de la Virgen* que demuestra el antiguo aprecio por las piezas salidas de los talleres quiteños.

Precisamente, Ricardo Palma se refería a esa familiaridad existente entre Lima y los pintores quiteños al comentar el célebre *Cristo de la Agonía* de Miguel de Santiago. En ese texto mencionaba la colocación reciente, en el templo de la Merced, de una pintura de la *Oración en el huerto*, obra de José Anselmo Yáñez, polifacético artista quiteño afincado en Lima desde la década de 1830.<sup>61</sup> Yáñez se desempeñaba como profesor de Geometría y era dramaturgo aficionado, además de retratista y miniaturista. Tuvo amistad con Palma, quien lo menciona en más de una ocasión en las memorias juveniles que publicó bajo el título de *La bohemia de mi tiempo*.<sup>62</sup> Se sabe que la *Oración en el huerto* presidía uno de los altares laterales de la Merced a partir de 1844. Seguramente se eligió este tema por su relación con el inminente apresamiento y cautiverio de Jesús.

Pero los vínculos con Yáñez fueron más allá de ese importante encargo. Es de su mano la pintura colocada en la cabecera de la sacristía, al lado de los lienzos guatemaltecos sobre la historia mariana. Ella escenifica la aparición de la Virgen de la Merced a san Pedro Nolasco, el rey Jaime I de Aragón y san Raimundo de Peñafort, en la que les pide fundar la Real y Militar Orden de Redención de Cautivos. Aunque se sabe que la aparición se registra según la leyenda en distintos

Fig. 57.

*Martirio del apóstol san Andrés* (copia de Charles Le Brun), anónimo europeo, circa 1850-1870. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 58.

*Cristo flagelado*, Joaquín Pinto, 1869, Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.





lugares, aquí se ve a los tres personajes juntos, de rodillas ante la Virgen. Al pie de un pebetero de bronce que luce en su base el escudo mercedario, el artista estampó orgullosamente su marca de autoría: “José Yáñez inventó, pintó y dedicó a este templo en septiembre de 1852”.

A diferencia de un artista como Yáñez, que seguía en cierto modo anclado a la tradición colonial, otras pinturas ingresadas en la segunda mitad del siglo se adscriben con toda claridad a un ideal académico que tardaría en imponerse. Una copia del *Martirio de san Andrés apóstol* por Charles Le Brun (1619-1690) — hoy en el Museo Getty de Los Ángeles— es obra de procedencia europea y confirma la autoridad concedida a ciertos maestros del pasado como Le Brun, fundador de la Academia de París. La elección del tema no era gratuita, pues el martirio del apóstol Andrés era muy parecido al del mercedario san Serapio, canonizado en 1743, pero venerado en este templo desde tiempo antes en una de las capillas emplazadas en el sotacoro.

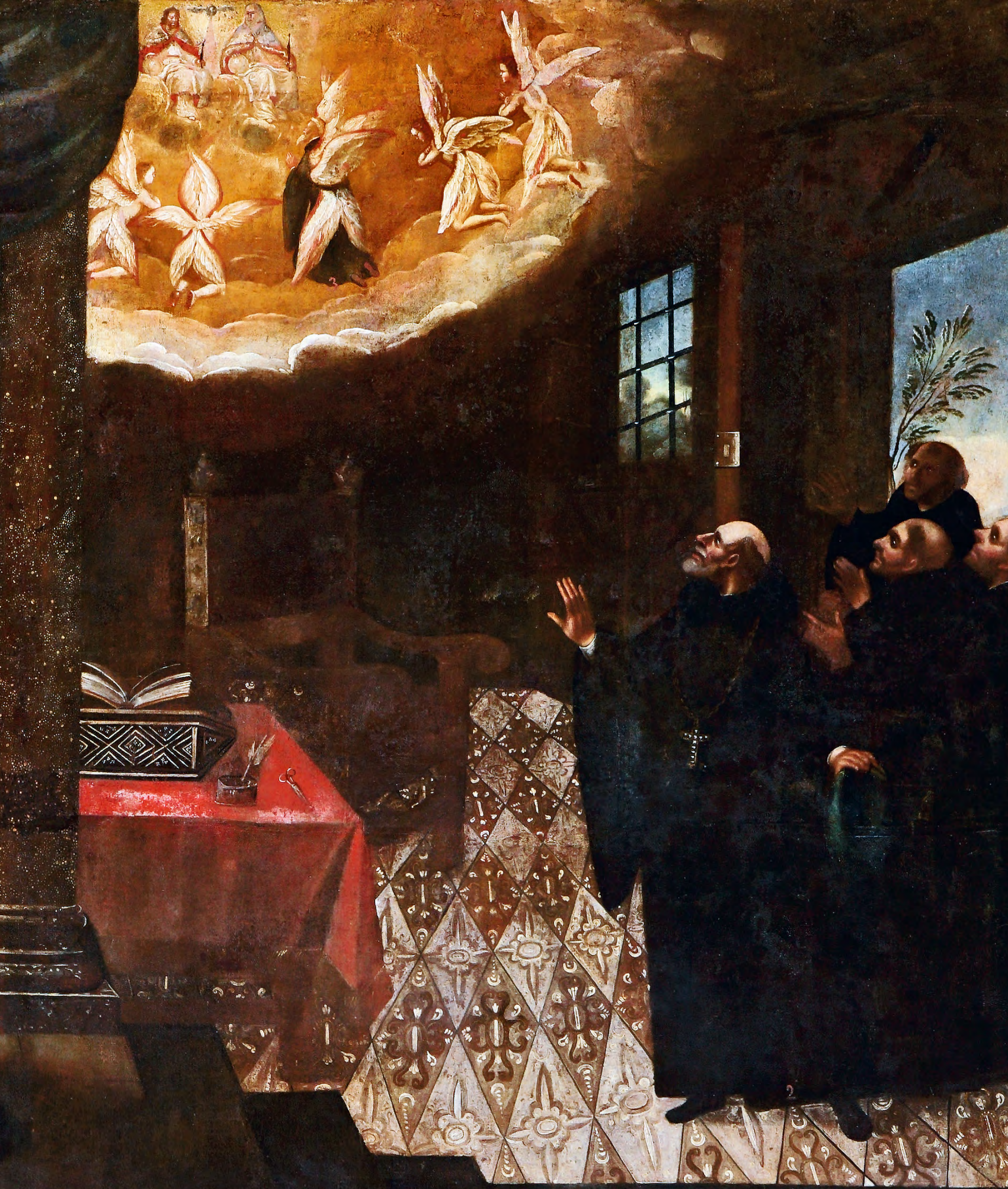
Por último, el *Cristo flagelado* por Joaquín Pinto (1842-1906) que conserva la Merced de Lima es una de las piezas maestras del academicismo quiteño. La figura solitaria de Jesús, flagelado y atado a la columna, eleva los ojos al cielo en actitud reflexiva e implorante. Su lograda anatomía y la simplicidad compositiva, inspirada en modelos clásicos, conjuga un dramático contraste de luces y sombras, influido por el resurgimiento de la temática religiosa en la pintura centroeuropea de mediados de siglo. No hay constancia de cómo y por qué llegó aquí este lienzo, aunque su fecha de ejecución, 1869, sugiere que pudo ser comisionado a manera de exvoto, en recuerdo de la temible epidemia de fiebre amarilla que diezmó a la población de Lima en el transcurso de 1868. Por ello, la presencia de este tipo de obras en el acervo mercedario ofrece un testimonio excepcional sobre el interés de la comunidad por las nuevas formas de arte y la sintonía de sus miembros con el acontecer del país en plena era republicana.

















# Ermitaños del Nuevo Mundo

LA PROVINCIA AGUSTINA DE NUESTRA  
SEÑORA DE GRACIA

**Luis Eduardo Wuffarden**

Dentro de la dinámica de emulación constante que regía las relaciones entre las comunidades religiosas en el Perú, los frailes agustinos afrontaban una obvia desventaja. Por razones de estricta cronología, eran la cuarta y última de las órdenes monásticas establecidas en el antiguo territorio de los incas. A diferencia de sus predecesores, no habían llegado junto con las primeras expediciones de conquista ni acompañaron a las huestes de Pizarro en las tomas de Cajamarca y el Cusco, o en la fundación española de Lima. Tampoco podían atribuirse los iniciales esfuerzos evangelizadores dirigidos a la población indígena, como solían hacerlo —en ajustada competencia— dominicos, franciscanos y mercedarios. En cambio, el celebrado arribo de la primera “barcada” agustina a Lima, en junio de 1551, coincidiría con el término de las guerras civiles entre los conquistadores.<sup>1</sup> Esa brecha temporal de casi dos décadas era percibida en principio como un factor adverso para los recién llegados, a causa del rígido sistema de precedencias vigente en el protocolo ceremonial de la monarquía hispánica.

Conscientes de tal situación, los voceros de la provincia peruana desplegarán a lo largo del tiempo, por medio de textos e imágenes, diversas estrategias dirigidas no solo a revertirla, sino a afirmar la primacía *inter pares* de la familia agustina. Sería precisamente un escritor ermitaño quien rompiera los fuegos en la polémica por la primacía histórica. Al publicar su *Corónica moralizada* en 1638-1639, el padre Calancha llevaría una parte medular de la discusión al campo estrictamente jurídico. Argumentaba que, en tiempos de la conquista, los frailes dominicos y franciscanos habían llegado al Perú por iniciativa propia, sin autorización expresa de la Corona ni de la Iglesia. De acuerdo con esa línea interpretativa, una real cédula expedida en 1550 por Felipe II habría otorgado permiso oficial por primera vez para establecer conventos en el Perú a los agustinos, con lo que se confirmaría un estatus de antigüedad institucional irrefutable a favor de estos.<sup>2</sup> Trece años después, el cronista franciscano Diego de Córdova y Salinas contradecía a Calancha, citando otra real disposición de 1540, que autorizaba la fundación de conventos dominicos en el Perú, lo que abriría paso a una controversia interminable.<sup>3</sup>





Páginas 162 y 163

**Fig. 1.**  
*Transverberación de san Agustín.* Basilio Pacheco, circa 1745. Óleo sobre tela. Convento de San Agustín, Lima.

Página 164

**Fig. 2.**  
 Claustro mayor con los lienzos sobre la vida del santo fundador. Convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 3.**  
 Portada lateral. Francisco de Morales, 1595. Iglesia de San Agustín, Lima.

**Fig. 4.**  
 Portada-retablo, circa 1712. Piedra labrada. Iglesia de San Agustín, Lima.

Desde un primer momento, jugaba a favor de los ermitaños el que la orden estuviera viviendo su propia edad de oro en España, sobre la base de una sólida reputación intelectual.<sup>4</sup> Además del apoyo explícito de la Corona, ese bagaje les permitió alcanzar una posición de liderazgo en aquel periodo, clave para la evangelización, mientras emprendían una obra material sin precedentes. Su intensa actividad inicial se beneficiaba de la experiencia reciente en Nueva España, donde levantaron grandes fundaciones en asentamientos indígenas como Actopan, Acolman y Atotonilco. Según anotaba uno de los fundadores de aquella provincia, los ermitaños lograron edificar allí, con notoria celeridad, “muchos monasterios a nuestra forma y modo, traza y orden de vivir”, cuya grandeza estructural, unida a la suntuosidad de su adorno interior, hallaban justificación por ser “ofrecidos y dedicados al Rey del cielo”.<sup>5</sup>

Siguiendo una pauta similar, la nueva provincia peruana de Nuestra Señora de Gracia movilizó el patrocinio de encomenderos y vecinos principales, además de potenciar las disposiciones regias y papales en su favor. A ello vendría a sumarse una circunstancia política no menos propicia: la entrada del segundo virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, a mediados de 1556. Hurtado de Mendoza venía de ejercer el gobierno de México, trayendo en su cortejo a dos connotados agustinos: fray Juan Estacio, confesor personal del gobernante, y fray Juan de San Pedro, quienes se sumaron a los fundadores. El traspaso de aquellos religiosos —como el de muchos otros después— deja entrever que así buscaban replicar la exitosa experiencia novohispana en la región andina. Similares razones quizá hayan pesado a fines de la década de 1550, cuando un grupo de misioneros agustinos fue elegido para ingresar al reducto inca de Vilcabamba. Poco después, la conversión del inca Sayrí Túpac y el acuerdo de paz negociado por este ante el virrey en Lima, constituirían un primer gran triunfo para la orden. Sin embargo, la insurgencia de Tito Cusi Yupanqui reinstaló un clima de beligerancia en Vilcabamba durante los siguientes años.

En 1568, las relaciones con la autoridad política se verán reforzadas al conocerse el nombramiento de Francisco de Toledo como nuevo virrey del Perú. De inmediato, los agustinos enviaron desde Castilla a un cercano familiar suyo, fray Luis Álvarez de Toledo, con el cargo de visitador de la provincia. Durante su estancia en el Cusco, Toledo otorgaría acceso exclusivo al reducto de Vilcabamba a un grupo de misioneros agustinos encabezado por fray Marcos García y del que formaba parte fray Diego Ortiz. Tras bautizar a Tito Cusi Yupanqui, el inca murió en misteriosas circunstancias y el padre Ortiz fue acusado de envenenarlo. Se produjo entonces la cruel muerte del misionero a manos de la resistencia indígena, poco antes de la ejecución de Túpac Amaru que puso fin al Estado inca rebelde. En ese contexto, los agustinos iniciaron la causa de beatificación de Ortiz, designándolo “protomártir del Perú”, un título tradicionalmente asociado con quienes habían muerto por su fe en los primeros tiempos del cristianismo.<sup>6</sup>

## UN VASTO MAPA “SACRALIZADO”

Junto con su aporte a la “conquista espiritual” del país, la edificación de conjuntos monásticos servía para consolidar la imagen de una orden influyente, con marcada vocación misional y en rápido proceso de expansión. En ese sentido debe entenderse también el traslado de la primitiva casa matriz y su templo —situados donde se erigió después la parroquia de San Marcelo— hacia su emplazamiento actual: un terreno más amplio y céntrico —entre los actuales jirones Ica, Camaná y Huancavelica—, cuya elección respondía a la explicable búsqueda de mayor protagonismo urbano. Ese cambio se produjo a mediados de 1573, pese a las protestas de algunos vecinos o a las reclamaciones interpuestas por dominicos y mercedarios, quienes cuestionaban una proximidad contraria a las normas del Cabildo.<sup>7</sup> A partir de entonces —y bajo la





Luis Eduardo Wuffarden



presumible mediación del virrey Toledo—, el complejo agustino de Lima obtuvo una visibilidad equiparable a la que gozaban las fundaciones monásticas más antiguas de la ciudad.

Del primer templo solo quedan en pie dos portadas de traza renacentista: una lateral externa y la segunda interior. Esta última comunicaba con el claustro, para servir de tránsito a las procesiones interiores. Por razones de estilo, Harth-Terré consideraba a aquella portada lateral —en la calle de Lártiga, cuarta cuadra del jirón Camaná— la más antigua conservada en la ciudad.<sup>8</sup> Posteriormente, Antonio San Cristóbal corroboraba esa afirmación al descubrir el concierto de obra para la ejecución simultánea de las tres portadas originales. El documento aparece suscrito en 1595 por el “maestro albañil” Francisco de Morales, uno de los primeros constructores profesionales activos en la ciudad. Morales continuó el cerramiento del templo, iniciado en 1592 por el extremeño Francisco Becerra, quien había cubierto el coro con bóvedas de arista. En cambio, Morales era un especialista en bóvedas de crucería, lo que podría explicar la preferencia de los agustinos por este maestro provinciano, aún aferrado a las fórmulas constructivas del gótico-isabelino. Al mismo tiempo, la nave central y el presbiterio eran cubiertos por una gran techumbre de madera de cinco paños, obra de indudable raíz mudéjar, mientras que las portadas asumían el más actualizado estilo renacentista de procedencia italiana.

Seguramente bajo supervisión de algún religioso entendido, Morales enmarcó la puerta lateral con una sobria estructura de “gusto romano”, articulada por dos columnas de orden jónico y fuste estriado. Su fábrica engarza el ladrillo y la piedra con tal destreza técnica, que ha podido soportar varios desastres sísmicos sin mayores daños. No tuvo igual fortuna la antigua fachada principal, sustituida a principios del siglo XVIII por la gran portada-retablo que ha llegado hasta el presente. En contraste con esta última, las portadas subsistentes permiten hacerse una idea del aliento clasicista que debió tener la primitiva, aunque en una escala mayor. Se emplazaba debajo de la ventana coral, según el cronista, quien la definía como “obra corintia”, y al igual que las otras dos, de “excelente arquitectura”.<sup>9</sup>

Bastante menos documentado, el claustro principal se levantó contemporáneamente y era descrito por Calancha como una “obra nueva, curiosa y galana”. Se distribuía en dos niveles con grandes arcos en la planta baja, mientras que en la galería alta había una alternancia de arcos mayores y menores de distinta altura. Si el convento de Santo Domingo había definido la pauta decorativa de los claustros limeños, el de San Agustín fijaba así una tipología arquitectónica característica de la escuela limeña durante el periodo barroco. Esa disposición del antiguo claustro agustino se mantuvo luego de los terremotos de 1687 y 1746, cuando se reconstruyó con cubiertas más ligeras y añadiendo modillones en las claves de los arcos de la galería alta, así como las esquinas ochavadas con pliegues quebrados en los pilares de la planta baja.

Entre tanto, la multiplicación de establecimientos agustinos, estratégicamente distribuidos en puntos del interior —sobre todo en la costa norte y en el sur andino—, iba logrando que su área de influencia los situase en pie de igualdad, cuando no de abierta ventaja, en relación con otras comunidades. Ese crecimiento era planificado por las autoridades provinciales de Lima, ciudad desde donde partieron también los fundadores de los conventos de Quito, Bogotá y Santiago de Chile, poco después cabezas de jurisdicciones independientes. No obstante, la relación entre las distintas provincias y sedes seguiría siendo bastante fluida y en algún momento parece haber obligado a usar alternativamente la casa matriz de Lima y el convento del Cusco como sedes para las reuniones capitulares.<sup>10</sup>

Durante el primer tercio del siglo XVII, la provincia irá alcanzando gradualmente su máxima extensión. Además del convento principal, en Lima poseía desde 1608 el Colegio de San Ildefonso, con rango de universidad pontificia, y la recolección de

*Fig. 5.*  
Claustro mayor. Arquería de cal y ladrillo, primera mitad del siglo XVII. Convento de San Agustín, Saña (Lambayeque).

*Fig. 6.*  
Claustro mayor. Arquería de cal y ladrillo, primera mitad del siglo XVII. Convento de San Agustín, Guadalupe.



Nuestra Señora de Guía, fundada en 1619, a las afueras de la ciudad.<sup>11</sup> En el interior había repartidos más de treinta conventos, unas cuarenta doctrinas indígenas y algunos acreditados sitios de peregrinación. De ese modo, la autoridad espiritual de los ermitaños delineaba un vasto mapa, cuyas fronteras se veían “sacralizadas” por santuarios marianos de creciente prestigio. Estos solían erigirse sobre adoratorios de tradición prehispánica, como parte de una política de apropiación y sustitución que buscaba erradicar cualquier vestigio sospechoso de “gentilidad”. Se retomaba así una práctica usual en la Iglesia europea primitiva, cuando sus autoridades optaron por cristianizar ciertos cultos heredados del Imperio romano. Tales políticas no serán incompatibles con el desarrollo de enérgicas campañas de “extirpación de idolatrías, de acuerdo con lo dispuesto por el segundo Concilio Limense”.<sup>12</sup>

## GUADALUPE Y LAS RUINAS DE SAÑA

No parece fortuito, por tanto, que los agustinos hayan priorizado la región norteña, donde había gran concentración de templos prehispánicos, para instalar allí sus casas y misiones. Además del convento de Trujillo, centro jerárquico, tuvieron muchos otros establecimientos, como la doctrina indígena de Huamachuco, que sentó un modelo de evangelización y catequesis.<sup>13</sup> En Pacasmayo les tocó regir el santuario de la Virgen de Guadalupe, donde recibía culto una imagen traída de España por el encomendero Francisco Pérez Lezcano (circa 1520-1576). Se decía que era “copia fiel” de la advocación predilecta de los reyes de Castilla en tiempos de la Reconquista. Tras erigirle una ermita en su casa, Pérez Lezcano decidió encomendar la escultura al cuidado de los agustinos en 1563, cuando la fama de sus milagros comenzaba a extenderse y las actividades de la orden se consolidaban en la zona. Debido a su creciente importancia como centro de peregrinaje, la autoridad eclesiástica secular, los curas de parroquias cercanas y otras congregaciones regulares intentarían varias veces, sin éxito, arrebatarles la administración del santuario o la posesión de sus objetos litúrgicos más preciados.<sup>14</sup>

Tal como ha llegado hasta nosotros, este es el segundo santuario construido por los agustinos en Guadalupe, pues el anterior terminó arruinado por el terremoto de 1619. En esa ocasión, la imagen titular no habría sufrido ningún daño, lo







**Fig. 7.**  
Bóvedas de crucería, inicios del siglo XVII. Santuario de Guadalupe, Pacasmayo.

**Fig. 8.**  
Santuario de Guadalupe, Pacasmayo (vista exterior).

**Fig. 9.**  
Santuario de Guadalupe, Pacasmayo (vista interior).

**Fig. 10.**  
Sacristía del santuario de Guadalupe, Pacasmayo.

que ayudó a refrendar su aura taumátúrgica. Al emprender su reconstrucción se decidió trasladar el templo a otro emplazamiento, con el propósito de superponerse a un antiguo adoratorio de Sian, deidad lunar arraigada en ese lugar. Concluido hacia 1637, el edificio aún conserva algunos elementos de su estructura original, como las bóvedas de crucería con nervaduras “de estrella”, hábilmente labradas en cal y ladrillo. Este tipo de cubiertas, presentes en la iglesia y la sacristía, ofrecen un testimonio excepcional acerca de cómo los agustinos trasplantaron al Nuevo Mundo la hibridez estilística predominante en la arquitectura de Castilla a mediados del siglo XVI. Todo indica que los alarifes a su servicio mantuvieron esa tipología, considerada arcaica en Europa, atendiendo a su probada solidez frente a la amenaza sísmica. De cierta manera, quienes construyeron Guadalupe se hacían eco de la polémica iniciada en torno a la reconstrucción de las bóvedas de la catedral de Lima tras el terremoto de 1606, tomando partido por los defensores de las fórmulas heredadas de la albañilería gótico-isabelina.<sup>15</sup> Por contraste, el claustro del convento adyacente evidencia más bien una clara filiación renacentista en sus macizas arquerías, sustentadas por pilares y columnas de orden dórico, además de las bóvedas vaídas de arista empleadas para las cubiertas.

Otro indicio de esa tipología arquitectónica se yergue aún entre las ruinas de la antigua villa de Saña, cerca de Lambayeque. Desde su fundación, en 1563, Santiago de Miraflores de Saña albergó a una próspera población española, y precisamente por ello sus habitantes sufrirán en 1686 el saqueo del pirata inglés Edward Davis. Pero su devastación definitiva llegaría tras los grandes desbordes del río Saña en 1720 y 1728, que arrasaron por completo su casco urbano, progresivamente deshabitado a partir de entonces. Entre los restos de edificaciones religiosas que subsisten, la iglesia y el claustro de San Agustín siguen siendo, con ventaja, los de mayor importancia.<sup>16</sup> Sobresalen por su firmeza constructiva y por lo ambicioso de sus dimensiones, además de una ubicación privilegiada, cualidades que no han dejado de remarcar los especialistas.<sup>17</sup>



Como en el caso de Guadalupe, las bóvedas de crucería sobre el coro alto de Saña, con su refinado diseño de doble estrella, sugieren que el mismo sistema debió emplearse en el resto de la nave. Otro tanto se desprende de lo poco que subsiste en las capillas hornacinas, aunque tal vez para esas cubiertas se utilizaran variantes menos complejas. No hay duda de que el complejo de Saña supera en antigüedad al santuario guadalupano. Su construcción pudo iniciarse a fines del siglo XVI y estaba concluido antes de 1619, pues el terremoto de ese año lo dañó seriamente, pero pudo reconstruirse sin modificar su traza anterior. Como señaló Vargas Ugarte, un pleito judicial entre agustinos y franciscanos revela que ambas órdenes se disputaban los servicios del alarife afroperuano Blas de Orellana, quizá el único profesional calificado en la zona. Se desprende del expediente que Orellana hacía labores de reparación en San Agustín de manera subrepticia, mientras estaba obligado a trabajar a tiempo completo para las obras de San Francisco, en castigo por una acusación de robo.<sup>18</sup>

Después de las observaciones sobre las ruinas de Saña, formuladas por Harold Wethey en los años cuarenta del siglo pasado, Emilio Harth-Terré propuso una reconstrucción hipotética de las plantas del complejo agustino. Para ello se basó tanto en el análisis de los propios restos como en las referencias documentales disponibles.<sup>19</sup> Por su parte, en un estudio reciente, Amorós y Negro revisan los planteamientos de Harth-Terré, hasta arribar a una hipótesis reconstructiva algo distinta, enfocando ciertos aspectos que permanecían inadvertidos.<sup>20</sup> Por ejemplo, el peculiar trazado de la planta del claustro —ausente en el estudio anterior—, cuyo cuadrángulo irregular seguramente estuvo determinado por la naturaleza del terreno. En cuanto a las bóvedas, estas evidencian el remplazo de los arcos ojivales, propios del gótico, por otros de medio punto, como ocurría en Castilla. Esa modalidad constituye un rasgo común en los templos de Guadalupe y Saña, considerados entre los vestigios arquitectónicos más antiguos del virreinato.

Luis Eduardo Wuffarden



8



9



10



## EL AURA DE COPACABANA

En el Alto Perú, sobre la meseta collavina y a orillas del lago Titicaca —hoy territorio boliviano—, la devoción por la Virgen de Copacabana daría lugar al culto mariano más popular de los Andes coloniales. Sus fiestas y peregrinaciones constituyeron auténticos fenómenos de masas, mientras la fama de los milagros atribuidos a la imagen alcanzaba dimensiones globales. Era ciertamente una advocación singular, cuyo auge tendía a ser percibido como una señal patente de la cristianización del Nuevo Mundo. A diferencia de la extremeña Virgen de Guadalupe —traída de Europa e históricamente ligada a la Corona española—, el prestigio de la imagen de Copacabana provenía precisamente de sus raíces locales. De ahí su formidable potencial identitario, hábilmente intuido por los agustinos. En 1586, el procurador de la orden solicitaba a Felipe II, en un memorial, la administración de la doctrina de indios de Copacabana, “a la qual los religiosos de esta Sagrada Orden tenemos particular devoción, y estamos todos con ardentísimo deseo de servir allí a Nuestros Señor”.<sup>21</sup>

Como era de esperar, hubo fuerte oposición de parte del arzobispo y el Cabildo eclesiástico de La Plata, pues el santuario era administrado hasta entonces por el clero secular. Pero, finalmente, la opinión del Consejo de Indias y el apoyo del virrey conde de Villardompardo inclinaron la balanza a su favor, argumentando que la cesión a los frailes eremitas se justificaba “por los milagros que ha hecho y va haciendo y tenerla como tienen la de Guadalupe”. Dos años después, en 1588, el monarca expedía una real cédula que les cedía la posesión, construyéndose allí un convento y un complejo con grandes explanadas y capillas abiertas para predicar a las multitudes de peregrinos.

De acuerdo con la tradición, un descendiente de los incas, Francisco Tito Yupanqui, fue el espontáneo escultor que, movido por su fe, plasmó una tosca efigie de la Virgen con el Niño en madera y pasta. La Candelaria o Purificada había sido elegida como advocación titular de una cofradía de indios en el pueblo de Copacabana. Su culto sustituía un adoratorio prehispánico del mismo nombre. Tras múltiples vicisitudes, entre estas el rechazo inicial de la alta jerarquía eclesiástica, sus cofrades instalaron una modesta capilla que iría convocando a una feligresía creciente. Prueba de ello son las copias de la efigie que se hicieron desde fechas tempranas, ya sea para la veneración pública o el culto doméstico. Una de ellas fue destinada al pueblo cercano de Pucarani, donde los frailes erigieron otro santuario. Esa copia, sintomáticamente, recibiría el nombre de Nuestra Señora de Gracia, a fin de identificar a Copacabana con la advocación agustina por excelencia, aunque con el paso del tiempo aquella réplica sería finalmente olvidada.

Solo treinta años después de haberse asentado en Copacabana, los agustinos de Lima daban un paso decisivo para propagar su fama. En 1621 salía de las prensas de Luis de Contreras un libro fundador del género hagiográfico en el país: *La historia del santuario de Copacabana* por fray Alonso Ramos Gavilán. El texto de este escritor agustino, criollo de Huamanga e hijo de encomenderos, narra con minucioso detalle la historia de un culto indígena cuyo acelerado crecimiento, así como la multitud de milagros y apariciones que se le atribuía, solo resultaba explicable desde una interpretación providencialista de la historia que unía a la misión agustina con la conversión de los pueblos indígenas y, por tanto, con el destierro de sus antiguos cultos.

Siguiendo un patrón usual en la literatura religiosa barroca, esta obra toma su esquema, e incluso muchos de sus contenidos —a veces literalmente—, de textos piadosos anteriores. Se vale de un género europeo de tradición medieval para dar a conocer la emergente religiosidad americana. Como demuestra un estudio reciente de Carlos Gálvez, el agustino Ramos siguió de cerca el modelo fijado por el escritor flamenco Justo Lipsio en su difundido libro *Diva Virgo Hallensis* (1604).<sup>22</sup> Este narra la historia y los prodigios atribuidos a la Virgen de Halle, una de las advocaciones favoritas de la Casa de Austria. Esa reutilización de textos era por entonces un procedimiento lícito y corriente, tanto en Europa como en América. A su vez, el escritor impregnó su historia



II



de abundantes pormenores andinos, apelando al conocimiento que tenía del universo cultural indígena. Así, por ejemplo, incluyó la transcripción literal de un manuscrito con la supuesta autobiografía de Tito Yupanqui. De ese modo, el castellano “andinizado” confería al testimonio un verismo particularmente convincente para la audiencia local.

Esa publicación fundadora incluía varias estampas calcográficas, cuya interacción con el texto ayudaba a potenciar la narrativa devota. Es probable, como sugiere Gálvez, que el libro de Ramos Gavilán haya “reciclado” a ese efecto las estampas que ilustraban la obra de Justo Lipsio, dada la incipiente producción de las prensas limeñas en ese campo.<sup>23</sup> Sea como fuere, esas imágenes pusieron en marcha la circulación de la *vera effigies* de la Virgen del Lago. En adelante, las representaciones sobre lienzo o papel la mostrarán como imagen de vestir, cubierta por un manto de silueta triangular y rodeada por la parafernalia de su culto. Era esta una fórmula compartida por muchas advocaciones marianas, sobre todo a partir de la Contrarreforma. En este caso, las numerosas copias y representaciones no llegarían a fijar patrones iconográficos demasiado precisos, como lo demuestra la diversidad de versiones a ambos lados del océano.

La capilla mayor del santuario, concluida en 1667, inauguraría una producción de retablos portátiles mencionados como “copacabanas” en los documentos de época. Eran reproducciones del altar en pequeña escala, a base de pasta policromada y dorada, que se colocaban en cajas de plata ricamente labradas. Adquiridos por peregrinos pudientes, cumplían la función de “dobles afectivos”, pues permitían recordar la visita al santuario e invocar a la distancia los poderes milagrosos del original. También solían obsequiarse a las altas autoridades, entre otros preciados “objetos de la tierra”, y viajaron a España a modo de exvotos o como testimonio de la estancia indiana de sus portadores. Si bien el motivo central era siempre el mismo, sus programas iconográficos presentan variantes significativas. Cuando tales piezas se hacían bajo control de los agustinos, estos procuraban dejar su impronta colocando alrededor al santo fundador y a su madre santa Mónica, o alguna otra personalidad resaltante de la orden.

En el campo de la pintura, solo ocasionalmente será representado el retablo completo. Mucho más frecuentes serán las “esculturas pintadas”, que reproducen con minucioso detallismo a la imagen titular dentro de su hornacina. Por lo general incluyen el característico marco elíptico de plata con espejos que le servía de fondo. A ello se sumaban la peana y la media luna del blanco metal, atributo concepcionista que hacía referencia a la devoción emblemática de la monarquía. San Agustín y otras figuras

*Fig. 11.*  
*Virgen de Copacabana.* Francisco Tito Yupanqui, 1580. Madera tallada, policromada y estofada. Santuario de Copacabana (Bolivia).

*Fig. 12.*  
Santuario de Copacabana (Bolivia).







agustinas orantes a los pies de la Virgen acreditaban la vinculación de la orden con un santuario mariano surgido en los Andes que podía rivalizar con los mayores de Europa.

Copacabana se iba convirtiendo así en un emblema de la cristianización del Nuevo Mundo y de la incorporación de los reinos de Indias a la monarquía hispánica. Sus copias viajaron a Europa y la fama de sus poderes milagrosos circulaba ampliamente por el mundo a través de libros y estampas. Mucho tiempo antes de la canonización de santa Rosa de Lima o de la consagración oficial del culto guadalupano en México, la legendaria imagen de Copacabana en el Alto Perú había pasado a las primeras manifestaciones del patriotismo criollo al erigirse en su tiempo como el “mejor estandarte americano ante el mundo”.<sup>24</sup>

## HISTORIA Y HAGIOGRAFÍA: LA CRÓNICA CONVENTUAL

Dada la sostenida actividad intelectual desplegada por la orden, tanto en las cátedras de San Marcos y San Ildefonso como en sus proyectos editoriales, no es de extrañar que hayan sido los agustinos quienes dieran inicio al género historiográfico más influyente en la cultura criolla del siglo XVII: la crónica conventual. Tras la alentadora recepción del libro de Ramos Gavilán sobre Copacabana, las autoridades parecían convencidas de que contar la historia era la mejor forma de asegurarse un lugar privilegiado dentro de ella. Se explica así que salieran de sus filas tres generaciones sucesivas de cronistas oficiales: Antonio de la Calancha (1584-1654), Bernardo de Torres y Juan Teodoro Vázquez (1672-circa 1736). Sin duda, la continuidad de las crónicas agustinas —llamadas “moralizadas” en alusión al sentido ejemplarizante que se desprendía de sus relatos— configura un caso único en el competitivo mundo de las órdenes regulares, incluso si se compara con la producción intelectual contemporánea en todo el continente americano.

Criollo de Chuquisaca formado en la capital del virreinato, fray Antonio de la Calancha fue el primero y el más influyente de los historiadores agustinos. Se estima que hacia 1630, en la casa matriz limeña, empezó a redactar el primer tomo de su *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, concluido tres años después. Se trata de una obra de gran aliento, que no solo evidencia abundante cultura libresca, sino un gran conocimiento del país. Su alambicado estilo literario se caracteriza por sinuosos giros y por el despliegue de una retórica barroca, a menudo inspirada en los recursos de la oratoria sagrada. A lo largo de sus cuatro extensos libros, la asombrosa erudición y el vasto universo narrativo del cronista, manifiestos a través de multitud de citas latinas o en inverosímiles relatos de prodigios, iban dirigidos, ante todo, a sustentar la primacía de los ermitaños de San Agustín. Desde su perspectiva, esa superioridad, originada en su influyente papel en la historia de la Iglesia, había sido largamente refrendada por la crucial contribución de los miembros de la orden a la incorporación del reino del Perú al cristianismo y a los dominios de la monarquía hispánica.

En la portada de la *Corónica*, un conjunto de escenas, a manera de retablo histórico, sintetiza y exalta el protagonismo de los agustinos en la “conquista espiritual” del Perú. Su tono triunfalista y su lenguaje visual barroco, al modo flamenco, ciertamente ayudan a reforzar esa idea. El diseño se debía al pintor Erasmus Quellin (1607-1678), mientras que Pieter de Jode, el joven (1606-circa 1674), hábil grabador, lo llevó a la estampa. Por entonces, ambos artistas figuraban entre los más acreditados colaboradores del círculo de Peter Paul Rubens. Su faceta gráfica se desarrolló principalmente en la ciudad de Amberes para la imprenta de Plantin-Moretus, poderosa empresa familiar estrechamente vinculada con la Compañía de Jesús. Es probable que la portada se encargase desde España y haya llegado con cierto retraso a los talleres de Pedro Lacavallería en Barcelona, donde solo pudo incluirse en parte de la edición.<sup>25</sup>





Según todo indica, el programa iconográfico del frontispicio fue propuesto y supervisado por algún procurador de la provincia peruana. A su vez, los artistas debieron “traducir” la idea a ciertas convenciones europeas establecidas acerca del Nuevo Mundo. En su nivel más alto y dentro de un orlado medallón, la Anunciación de la Virgen preside el conjunto. Alude a la advocación de Nuestra Señora de Gracia, titular de la provincia del Perú. A ambos lados, dos angelillos tenantes tañen los clarines de la fama, anunciando el propósito propagandístico de la obra. De rodillas ante la Virgen, san Agustín le ofrece su corazón atravesado por el amor divino, mientras al otro lado un misionero de la orden entrega el orbe con el vasto virreinato peruano como centro. En el medio hay escenas de frailes predicando y bautizando a los indígenas, mientras que abajo un evangelizador agustino señala a la luna y el sol —símbolos de la Iglesia

Fig. 13. Detalle del frontispicio de la *Chronica Moralizada* del agustino fray Antonio de la Calancha.

Fig. 14. *Chronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, por fray Antonio de la Calancha. Barcelona: Pedro de Lacavallería, 1638-1639. Frontispicio diseñado por Erasmus Quellin y grabado por Pieter de Jode el joven.





Fig. 15.  
Fray Diego Ortiz, protomártir del Perú.  
Erasmus Quellin, circa 1638. Grabado  
calcográfico inserto en la *Chronica  
Moralizada* de fray Antonio de la  
Calancha.

Fig. 16.  
*Virgen de Copacabana*. Diego  
Rodríguez, 1589. Cedro labrado  
y policromado. Monasterio de  
Copacabana, Lima.

y de Jesucristo como “Sol de justicia”— para persuadir al indígena de releer en clave cristiana los cuerpos celestes y abandonar sus antiguas “idolatrías”.

En la escena inferior central los frailes ermitaños cultivan simbólicamente un campo de trigo, con hoces en las manos, en señal de que van “arrancando vicios y podando culpas”.<sup>26</sup> Varias citas del libro de Job y de los Hechos de los Apóstoles proponen lecturas proféticas para interpretar la cristianización del Nuevo Mundo a la luz de las sagradas escrituras. El libro bíblico habla de la plata y el oro, que se hallarían en “minas lejos de lo habitado”, palabras tomadas como una prefiguración de la riqueza mineral descubierta por los españoles en el Perú. Pero concluye que la sabiduría verdadera no se encuentra en la riqueza material, sino a través de la verdadera fe.

Dentro del libro, otra lámina diseñada por Quellin plasma con crudeza la muerte de fray Diego Ortiz, el “protomártir del Perú”. Muestra el empalamiento sufrido por el misionero agustino en Vilcabamba. El patetismo de esta escena recuerda las numerosas representaciones contemporáneas de mártires franciscanos o jesuitas en las misiones del Japón y el Extremo Oriente. Al igual que en estas, el artista europeo apela a una convención establecida para los tipos genéricos de “indios”, ya fueran estos orientales u occidentales. Por tratarse de la única estampa inserta en el libro, refleja la importancia otorgada a la biografía del padre Ortiz como máxima figura de santidad en la provincia. Calancha exalta su sacrificio en un momento de reactualización del discurso martirial, precisamente cuando se buscaba consolidar las fronteras del Imperio español.<sup>27</sup> De ahí que se vincule el sacrificio del fraile con la caída del último inca rebelde, acontecimiento que señalaría la verdadera *traslatio imperii*, indispensable para legitimar la conquista y consolidar el proceso evangelizador.

Como anotaba el cronista, las labores misionales agustinas permanecían activas en su tiempo, centradas ahora en el extremo oriental del Alto Perú. Eran tierras no conquistadas por los incas y habitadas por diversos grupos étnicos que recibían el nombre genérico de “chunchos” para aludir a su presunta condición “salvaje”. En un lienzo cusqueño del siglo XVIII se ve a los frailes agustinos en medio de un espacio abierto, convirtiendo a un curaca indígena que está de rodillas ante un altar de la Virgen de Copacabana, mientras recibe el bautismo de manos de uno de los religiosos. Ha abandonado su carcaj y sus flechas para simbolizar que deja atrás sus antiguas creencias. En el nivel superior o celeste, san Agustín aparece como intercesor de los difuntos, conduciendo las almas de los indígenas conversos ante la presencia divina. Se advierte aquí una ambivalencia iconográfica —quizá buscada— entre el recuerdo de la participación agustina en la primera evangelización, que recogía la portada del libro de Calancha, y las recientes actividades misionales de la orden en los territorios de frontera.<sup>28</sup>

## EL TEMPLO DE LIMA: CULTOS ESPAÑOLES Y PINTURA ITALIANISTA

Sorprende comprobar que la principal iglesia agustina de Lima no haya tenido una capilla dedicada a la Virgen de Copacabana, pese al activo papel de esta casa en la propagación de su culto. En cambio, la advocación altioplánica sí era venerada en el colegio de San Ildefonso y en la recoleta de Guía, hoy desaparecidos.<sup>29</sup> Pero la copia más antigua y autorizada existente en Lima —obra del escultor español Diego Rodríguez— permaneció a cargo de una cofradía indígena con santuario propio en el barrio de San Lázaro, lejos del control de la orden.<sup>30</sup> Todo indica, por tanto, que los agustinos decidieron priorizar en su casa matriz la devoción al Cristo de Burgos, advocación española vinculada con la provincia de Castilla. Tanto su historia como la fama de sus prodigios permitían equiparlo con las imágenes “fundadoras”, traídas de España en época



temprana para los templos más antiguos de la capital. Quizá esa circunstancia llevara a la comunidad a eludir otros cultos de gran arraigo popular que pudieran rivalizar con el emblemático crucificado.

En su descripción del primer templo, Calancha dedica varios capítulos a subrayar la importancia del Cristo de Burgos como la mayor reliquia guardada en él. Era copia de un antiguo crucificado de legendario origen medieval, “el más venerado de Europa”, custodiado durante siglos por los agustinos de Burgos. Se consideraba desde tiempo atrás como “verdadero retrato de Jesucristo”, categoría que cobró renovada vigencia en el contexto de la piedad contrarreformista. De acuerdo con la leyenda, aquella imagen —varada milagrosamente por el mar— se atribuía nada menos que a Nicodemo, el santo discípulo que ayudó a descender de la cruz el cuerpo de Cristo y darle sepultura. Sus poderes milagrosos eran replicados a través de esa copia enviada a Lima, gracias a una fidelidad al prototipo original que no tenía equivalente en el mundo cristiano de su tiempo.

En efecto, la comunidad burgalesa había impedido de manera reiterada cualquier intento de replicar el preciado bulto, hecho de una materia que se creía sobrenatural y, por tanto, irrepetible. De ahí las dificultades que enfrentó fray Antonio de Monte Arroyo, portugués formado en el Perú y sacristán del templo limeño por más de treinta años, al proponerse obtener una réplica. En 1589, valiéndose de unos “corredores de Indias” que partían a España, Monte Arroyo envió varias cartas para rogar un permiso que, en principio, parecía imposible. Tras la cerrada negativa de los frailes, un agustino andaluz formado en Lima, fray Rodrigo de Loayza, intervino para conseguir el “trasunto” de manera subrepticia. Contrató para ello a Jerónimo de Corseto (circa 1530-1592), escultor y platero genovés activo en Burgos, quien se comprometía a copiar el Cristo de memoria, empleando madera de nogal, luego de observarlo con detenimiento.<sup>31</sup> En octubre de 1590, cuando la obra estuvo concluida, varios artífices certificaron bajo juramento y ante notario su exacto parecido al original.

Enterado del hecho fray Luis de León, célebre escritor por entonces vicario de la provincia de Castilla, dispuso el embargo inmediato de la imagen. Poco después, fray Luis era nombrado provincial, con lo que parecía totalmente perdida la causa. Según Calancha, en ese trance el padre Loayza “dio voces a Dios i pidióle que no careciese este mundo nuevo de reliquia que tanto deseava”. Fray Luis falleció repentinamente un día antes de asumir el provincialato y “dolió esta muerte a toda Europa, pero si la sintió fray Rodrigo porque perdimos tal persona, se alegró con pensar que lo imposible pasaría a dificultoso”. Llevando al extremo su visión providencialista, Calancha interpretaba la desaparición de fray Luis dentro de una cadena de acontecimientos que iban allanando el camino del sagrado bulto hacia Lima. Poco después, el nuevo provincial, fray Pedro de Aragón, devolvía a los comisionados limeños la escultura. Su embarque en el puerto de Sanlúcar de Barrameda era el inicio de una larga y arriesgada travesía que, al decir de Calancha, produjo “muchas maravillas”.<sup>32</sup>

Como era previsible, en 1591 la escultura fue recibida en Lima con grandes ceremonias, antes de que ocupase la capilla lateral más importante en el templo agustino. A ese efecto, la





bóveda del recinto se adornó con pinturas murales de ángeles portantes de los símbolos de la Pasión. Se veía iluminada su capilla por catorce pesadas lámparas de plata, y completaban el ajuar decorativo gran cantidad de joyas, óleos y finas colgaduras. Cada Jueves Santo, el Cristo de Burgos salía en andas, presidiendo “la más grave y devota procesión del Perú”.<sup>33</sup> Se explica así que su imagen fuera copiada por escultores locales para trasladar la devoción a lugares tan distantes como Huánuco, Arequipa, Huamanga y Chachapoyas. Sin embargo, el Cristo de Burgos limeño mantuvo su primacía a lo largo del virreinato y el patronazgo de su cofradía fue disputado entre las familias criollas más poderosas de la ciudad.

Debido a su arraigo histórico en la historia devocional de Lima, el Cristo de Burgos nunca llegaría a ser desplazado por otro crucificado, pese a su apariencia “primitiva”. Al llegar el auge de la imaginería barroca, hacia mediados del siglo XVII, la comunidad comisionó la ejecución de un Cristo de apreciable factura, que en tiempos recientes presidía el altar mayor. Es una pieza montañesina avanzada, atribuible a Bernardo Pérez de Robles o Bernardo de Robles y Lorenzana, maestro castellano que adecuó su estilo al gusto andalucista dominante en la capital del virreinato. La actividad de Robles en San Agustín se deduce de la constante colaboración de este maestro con Asensio de Salas, ensamblador documentado como autor de varios retablos para el templo, que bien pudieron contar con imágenes de este escultor.

Otras efigies acreditadas como milagrosas eran las de Nuestra Señora de Gracia, titular de la provincia; la de san Nicolás de Tolentino y la de san Juan de Sahagún, aun cuando este último no había sido canonizado. Si aquellas piezas debían revelar un apego a la imaginería hispana, el gusto pictórico de la comunidad se adhirió, en cambio, al italianismo dominante en la ciudad. Tuvieron incluso su propio pintor “romanista”, fray

Francisco Bejarano, discípulo del italiano Mateo Pérez Alesio y uno de los principales responsables de la decoración del primer templo. En la nave central

colgaban doce lienzos de su mano con escenas de la vida de la Virgen, perdidos tras el terremoto de 1687. Solo queda de él su obra grabada, que trasluce el aprendizaje de esta técnica con Alesio, quien, luego de iniciar la producción calcográfica

en España, trajo al Perú las primeras matrices buriladas en lámina de cobre. De hecho, fue el fraile Bejarano quien editó el primer grabado calcográfico realizado en el país, en 1612. Su estampa de la Virgen de Copacabana, inserta en el poema de Fernando Valverde (1641), revela destreza y familiaridad con el lenguaje alegórico a la italiana a través de sus elegantes personificaciones de la Fe y la Gracia, dos virtudes estrechamente vinculadas con el carisma agustino.

Cuando Bejarano profesó, en 1610, ya había sido formado por Alesio, quien mantenía viejos lazos con la orden. Uno de los encargos más antiguos para los ermitaños data de 1595 y era un retablo para el templo de Huánuco. Sus cinco pinturas sobre cobre reutilizan las planchas grabadas por Pedro Perret en Roma, que reproducían los murales de Alesio sobre el asedio de Malta.<sup>34</sup> Entre esas láminas se encuentra un busto de san Agustín, basado en un ícono medieval que se conservaba en Roma, tenido entonces como “verdadero retrato”. Su inclusión obedecía al historicismo piadoso propio del momento, pero, al ser colocado junto a una Santa Faz, planteaba un paralelismo subliminal entre Jesucristo y el obispo de Hipona.

En contraste con aquella imagen, el lienzo colosal que Alesio dejó en el templo de Lima asumía una visión mayestática del santo, renovada al calor de la Contrarreforma. Si bien la obra se perdió, la descripción de Calancha deja en claro su escala monumental y su sentido alegórico, al presentar al fundador como luz de los doctores: “Del techo de la iglesia hasta el arco toral baja arqueado, en que está nuestro padre San Agustín sentado en un trono con un Sol en la mano dando luces a ocho o diez doctores, que reciben los rayos en las plumas con que escriben”.<sup>35</sup> Se subrayaba así la suprema auto-







18



19

ridad teológica de este padre de la Iglesia y su crucial influencia sobre el pensamiento cristiano de Occidente. Una pintura cusqueña del siglo XVIII da cuenta de la persistencia de este motivo de exaltación agustina. Entronizado en lo alto de una cátedra, San Agustín parece tener a santo Tomás de Aquino como asistente suyo, leyendo un infolio en un plano inferior. Con la pluma levantada, el obispo de Hipona lanza los rayos de su sabiduría hacia san Buenaventura, san Anselmo y san Isidoro de Sevilla, sentados debajo, quienes reciben la inspiración del “doctor de la Gracia”.

En la decoración del templo, el pintor romano Angelino Medoro sucedió a Alesio ejecutando varias obras que se distribuían en el sotacoro. También trabajó para el retablo mayor del colegio de San Ildefonso, donde había una pintura del santo titular, cuyo sorprendente parecido con el rector fray Antonio Pacheco era considerado por el cronista Torres como una señal prodigiosa.<sup>36</sup> De los trabajos realizados por este artista para los agustinos solo subsiste una *Tota Pulchra*, pintada en 1618, en coincidencia con las fiestas triunfales en honor de la Inmaculada Concepción que organizó la Universidad de San Marcos de Lima. Esta celebración se hacía eco del triunfo político obtenido por Felipe III y la Junta de la Inmaculada enviada a Roma, al promulgarse el decreto de Paulo V que prohibía la defensa pública de las doctrinas contrarias al misterio concepcionista. Esta obra de Medoro, seguramente exhibida en el contexto de los festejos, fijaba un primer tipo iconográfico para esta popular advocación, que sería llevado al Cusco por su discípulo Luis de Riaño.<sup>37</sup>

Fig. 17.

*Cristo de Burgos*. Jerónimo Corseto, circa 1590-1591. Nogal tallado y policromado con cabello natural. Iglesia de San Agustín, Lima.

Fig. 18.

*Crucificado*. Bernardo de Robles y Lorenzana (atribuido aquí), mediados del siglo XVII. Madera tallada y policromada. Iglesia de San Agustín, Lima.

Fig. 19.

*Tota Pulchra*. Angelino Medoro, 1618. Óleo sobre tela. Convento de San Agustín, Lima.







## CAPILLAS, ENTERRAMIENTOS Y COFRADÍAS

La primera iglesia tenía catorce retablos dispuestos en las capillas laterales y otros cuatro asentados en los pilares. Varias de esas capillas servían de enterramiento a benefactores de la orden, así como a familias y vecinos principales. En la capilla mayor, al lado de la epístola y en el altar de san Guillermo, se hallaba la sepultura del maestre de campo Francisco de Cárdenas y Mendoza, regidor perpetuo del Cabildo de Lima, y su esposa Leonor de Vera. Al lado opuesto o del evangelio, en la capilla de las Reliquias, tenía entierro el clérigo abulense Juan Bautista Ordóñez de Villaquirán, quien donó muchas de las reliquias allí veneradas, además de dejar uno de los patronatos de obras pías más ricos de Lima. En el crucero, el capitán Juan de Cadahalso Salazar, comendador de la orden de San Juan, compró sepultura al pie del Cristo de Burgos junto con su esposa Luisa de Acuña. Entre su descendencia se encontraban los condes de la Vega del Ren, que mantuvieron el patrocinio de la capilla hasta después de la independencia.

Es interesante el caso del capitán Bernardino de Tejeda, quien adquirió otra cripta de enterramiento y capilla para él y su familia. Estaba dedicada a santa Úrsula, en memoria de su mujer, Úrsula de Vera, Tejeda (o Texeda) era un acreditado fundidor y artillero de origen sevillano asentado en Lima desde 1580, a quien se debía la mayor parte de cañones y culebrinas colocados en las defensas del Callao. Su casa y taller de fundición eran vecinos del convento de San Agustín, en la calle de los Plateros, cercanía que pudo facilitar su vinculación con la comunidad. Tejeda es mencionado elogiosamente por el cronista criollo Salinas y Córdova como uno de los más calificados artífices del país.

Ese amplio reconocimiento profesional no solo le permitió hacer fortuna, sino ennoblecir su nombre. Ostentaba el pomposo título de “Fundidor mayor de la Artillería de Su Majestad y de las Reales Armadas en el Callao y la Mar del Sur”, además de pertenecer a numerosas congregaciones y obras pías. Desde Lima tramitó probanzas de hidalguía ante los tribunales sevillanos en 1595 y 1603. Un paso importante dentro de su esforzado ascenso social fue, sin duda, la adquisición de la capilla familiar en San Agustín, en junio de 1598. Se colocó allí un lienzo flamenco, fechable en el primer tercio del siglo XVII, que representa a santa Úrsula enarbolando el estandarte y rodeada por las mártires vírgenes. Con toda probabilidad fue enviado desde un obrador de Amberes y se conserva hasta hoy, aunque evidencia grandes pérdidas.

Entre las cofradías que contaron con capillas propias, la más rica e importante era la de san Eloy, patrón de los plateros. Prominentes miembros del gremio de “plateros de plata” y “plateros de oro” integraban la hermandad, cuyo cargo de mayordomo era particularmente disputado entre ellos. Su fundación se sitúa hacia 1597, cuando adquirieron una capilla en el lado del evangelio. El retablo, labrado en 1611, tenía pinturas de Angelino Medoro, con representaciones de los martirios de san Blas y

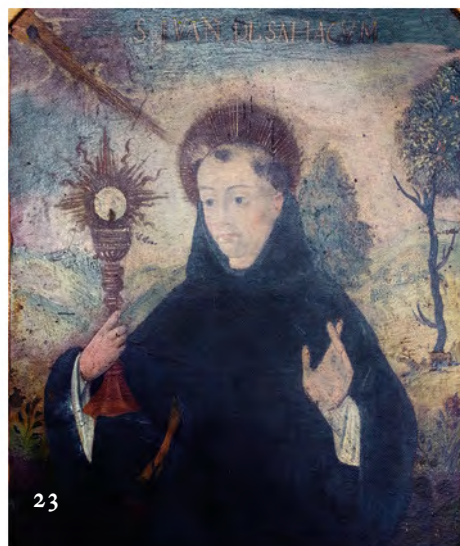


Fig. 20.  
*San Agustín, luz de los doctores.* Anónimo surandino, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección particular.

Fig. 21.  
*San Agustín.* Mateo Pérez de Alesio, 1595. Óleo sobre cobre. Iglesia de la Merced, Huánuco.

Fig. 22.  
*Santa faz.* Mateo Pérez de Alesio, circa 1595. Óleo sobre cobre. Iglesia de la Merced, Huánuco.





**Fig. 23.**  
*San Juan de Sahagún.* Gerónimo  
 Gutiérrez. 1615. Óleo sobre cobre.  
 Colección particular.

**Fig. 24.**  
*San Nicolás de Tolentino.* Martín Alonso  
 de Mesa (atribuido), circa 1620. Madera  
 tallada y policromada. Iglesia de San  
 Agustín, Trujillo.

santa Apolonia, además de la escultura del santo titular. En 1665, la cofradía de San Eloy tuvo que fusionarse con la de la Virgen de la Misericordia, devoción introducida por el virrey conde de Santisteban. Pese a las discrepancias de muchos maestros, la unión se mantuvo hasta después de la independencia. Aunque muy disminuido, el gremio permaneció activo al entrar la república y renovó el adorno de su capilla en 1863, con una pintura de san Eloy en su taller, obra de los hermanos Palas, que aún se conserva.

## EL “PANTEÓN AGUSTINO” Y LA CASA DE AUSTRIA

Pese a sus tres siglos de antigüedad —sin contar sus precedentes ermitaños—, cuando la orden agustina se estableció en el Perú solo uno de sus miembros, san Nicolás de Tolentino, había sido elevado a los altares. No podían competir, por tanto, con los árboles genealógicos o los “epílogos” desplegados por franciscanos, dominicos y mercedarios desde mediados del siglo XVII. Aquellas comunidades ostentaban lienzos de imponentes formatos con gran número de santos y beatos salidos de sus familias, a manera de pobladas cortes celestiales. Para los agustinos, en cambio, se abría un panorama bien diferente. Así, por ejemplo, al iniciar la talla de su sillería coral de Lima, concertada en 1620 con Pedro de Noguera, optaron por incluir a un variado elenco de santos fundadores, apóstoles, mártires y algunas otras grandes figuras del cristianismo. Después de una azarosa historia que comprende pleitos judiciales con los artífices y varias reconstrucciones —sobre todo a consecuencia de los terremotos de 1687 y 1746—, el coro se ha recompuesto en más de una ocasión, como lo demuestra la adición de un panel dedicado a Rosa de Lima, la primera santa criolla, después de 1671.<sup>38</sup>

Como se ha visto, la devoción a san Juan de Sahagún fue promovida públicamente cuando todavía solo tenía estatus de beato y habría que esperar hasta 1690 para su canonización oficial. En ese lapso se le atribuyeron muchos milagros por intercesión de su imagen colocada en la iglesia limeña. Su culto se extendía a otros conventos de la orden, como los de Cusco, Huamanga y Arequipa.<sup>39</sup> En una rara pintura sobre cobre, firmada por Gerónimo Gutiérrez en la década de 1610, se comprueba la difusión temprana de esa santidad “informal”. Seguramente inducida por los agustinos, la feligresía cusqueña acogía la figura de Juan de Sahagún, haciéndolo representar aureolado y a título de santo en piezas pequeñas, aplicadas a la devoción doméstica. Otro tanto ocurría con “santa Rita Casiana” —solo oficializada como tal en 1900—, o con el beato Tomás de Villanueva, quien tuvo capilla propia en el templo de Lima al menos desde 1621, casi cuarenta años antes de ser canonizado.<sup>40</sup>

Esa laxitud en la veneración a los individuos virtuosos de la orden era compartida por algunas casas de la Compañía de Jesús, incluyendo el Colegio Máximo de San Pablo. Por ser fundación reciente, los jesuitas también desarrollaron una audaz política a favor de sus candidatos a los altares, como Luis de Gonzaga, dándoles tratamiento de santos por anticipado, quizá debido a la lejanía de las autoridades que pudieran censurar tales prácticas. En ese sentido, el programa iconográfico ideado por el propio padre Calancha para la capilla de indios de San Miguel Arcángel, a los pies del templo limeño, ofrece una elocuente muestra de lo imaginativos que podían llegar a ser los agustinos cuando se trataba de exaltar las glorias individuales y la historia de su orden.

Aun cuando la capilla de San Miguel no ha llegado al presente, el concierto para su decoración pictórica, dado a conocer por Antonio San Cristóbal, detalla con precisión las representaciones que contenía.<sup>41</sup> Estas conformaban un singular “panteón agustino”, estrechamente relacionado con el hiperbólico discurso del cronista y con su escaso rigor para abordar ciertos temas históricos. En octubre de 1640, el prior Calancha contrataba con Domingo Gil —uno de los más acreditados seguidores de Alesio— la realización



de una extensa serie de lienzos que buscaba remarcar el protagonismo de la familia agustina en la cristianización de las Indias —en un sentido lato— y sus vínculos con la Casa de Austria, a su vez protectora oficial de la “república de indios”. Al mismo tiempo, el conjunto recordaba la afinidad de prominentes miembros de la realeza europea, y en particular de la dinastía Habsburgo, con el carisma agustino.

Como era usual, el centro obligado del programa lo ocupaban san Agustín y su madre, santa Mónica; debajo de ellos se veía a los papas Gelasio y Félix, por su importancia en la historia de la orden. Pero lo más singular era la inclusión de algunos protagonistas de la evangelización en Filipinas. Como se sabe, los agustinos fueron los primeros en llegar a esas tierras y tomaron la iniciativa de convertir a la población nativa.<sup>42</sup> Entre las figuras elegidas de esa historia se menciona a “san Nicolás de Melo”, cuya cartela anuncia que era un “indio donado” y había muerto en Moscovia (Rusia). Al otro lado debía colocarse a un san Agustín, de quien se afirmaba era “indio natural de la India”. En realidad, Melo fue un misionero portugués activo en Filipinas y su compañero se llamaba Nicolás de San Agustín, lego japonés convertido y bautizado por Melo. Ambos fueron martirizados en 1611 y 1616, tras ser detenidos en Rusia, mientras se dirigían a misionar a Persia, pero nunca llegarían a ser canonizados.<sup>43</sup>

Otra figura incluida era “san Egidio Romano” (1243-1316), escritor agustino que llegó a ejercer el priorato general de la orden entre 1292 y 1295. Tampoco se hallaba registrado oficialmente en el santoral de la Iglesia, ni entonces ni ahora, pero era presentado como tal a la feligresía indígena. Se puede ver representado en una escultura de bulto redondo dentro de la cajonería de la sacristía, iniciada en 1650, pero esta vez sin el apelativo de “santo” en la cartela respectiva. Aparece junto a una columna marmórea, distintivo simbólico que aludía a su apellido “Colonna”, correspondiente a una noble familia romana.

Por otra parte, los santos personajes de la realeza europea incluidos también respondían, en la mayor parte de los casos, a interpretaciones erróneas o antojadizas. Así, por ejemplo, “santa María de Aragón” era presentada como reina de España. Se trataba, con toda probabilidad, de María Fernández de Córdoba y Aragón (1527-1598), mujer noble que ejerció como dama de corte de la reina Ana de Austria (1549-1580), primera esposa de Felipe II, y de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633). En 1580, la mencionada dama de corte donaba a los agustinos una casa en Madrid para que se estableciese allí un colegio advocado a la Encarnación, el cual tomaría después el nombre de María de Aragón.

Según el contrato, san Guillermo de Aquitania —quien ostentaba el título de conde de Tolosa— debía llevar “traje y corona de emperador.” Aunque históricamente se sabe que fue monje ermitaño mucho antes de fundada la orden agustina, es mencionado como “reformador de la orden agustina”. Incurriendo en evidente error, Guillermo se presenta como “abuelo de la Casa de Austria hasta Felipe cuarto”, por entonces rey de España. Asimismo, se alude, entre otros, a “san Juan emperador de Austria”, nieto del emperador Rodolfo I (1218-1291) —fundador de la dinastía Habsburgo—, quizá el hijo ilegítimo de Carlos I y vencedor de la batalla de Lepanto. Todos ellos tenían en común, según el documento, ser “religiosos de la Orden de San Agustín”.

Esa ligazón con el linaje Habsburgo volverá a expresarse en un cuadro de la serie del *Corpus Christi* cusqueño, donde la comunidad agustina desfila delante del retrato del joven Carlos II, colgado sobre la fachada del Cabildo. Tal asociación simbólica no parece gratuita. A lo largo del siglo XVII, voceros criollos como fray Gaspar de Villarroel o Baltasar Campuzano







25

preconizaban el carácter complementario de los gobiernos civil y eclesiástico (los “dos cuchillos”) que debían actuar en armonía. El agustino limeño Campuzano publicó *Planeta católico* en Madrid, en 1646. Era un homenaje a Felipe IV, el “rey planeta”, y al proyecto político de su ministro, el conde-duque de Olivares, con el que llamaba la atención sobre la necesidad de seguir expandiendo el evangelio hacia los confines del Imperio español.<sup>44</sup> Otro detalle presente en el cuadro contribuye a reforzar esa idea: sobre el altar callejero colocado a un lado se distribuyen retratos de los reyes bíblicos que, de acuerdo con las fantásticas genealogías de la época, eran antepasados del monarca español y hacían entroncar su linaje con la Casa de David, de lo que no sería difícil deducir un vínculo de sangre con el propio Jesucristo. En el siglo XVIII, los agustinos forzarán, por su parte, otra línea genealógica para reclamar los vínculos de sangre entre su santo fundador y la Casa de Austria.

### LOS LIENZOS “ROMANOS” DEL PROCURADOR MALDONADO

Poco se ha reparado en la importancia de las redes agustinas para el desarrollo de su obra evangelizadora y, al mismo tiempo, para dar a conocer a una audiencia global sus logros en las provincias del Nuevo Mundo. Pero, además, el constante flujo de pro-





Estando Monica rogando a Dios, le revelase que trage era de su santísimo agrado, para ue servir en su Viudes. Sele aparecio Maria Ss.<sup>ma</sup> vestida de habito negro, y señida con correa de piel y le dixo: Este es el trage, que ueñi desde que murio mi Jesus, y este mismo el, y yo, queremos que tu uillas. <sup>2</sup> Viliólo obediente de mano de un sacerdote. <sup>3</sup> Buelbe Aug.<sup>to</sup> de Cartago a su casa y sale a recevirlo Monica con sus dos hijas Perpetua y Felicitas.

vinciales, definidores y procuradores impulsó la circulación de ideas, obras y modelos visuales, a uno y otro lado del océano, en una medida solo comparable con el patrocinio artístico desplegado por la Compañía de Jesús.<sup>45</sup> Se explica así la mención recurrente de láminas y lienzos de procedencia italiana en las crónicas agustinas, sobre todo al elogiar la riqueza decorativa de su convento principal. En el caso de la sala capitular, Calancha afirma que esa estancia comunitaria se hallaba “quajada de cuadros de la Orden, pincel romano, en doradas molduras”.<sup>46</sup>

Si bien la planta no parece haber variado en lo esencial, los lienzos que hoy adornan la sala capitular no son ciertamente los mismos. De una antigua inscripción se desprende que una pintura vino desde Roma en 1657, como parte de un lote mayor transportado por fray Juan Martín Maldonado, procurador de la provincia del Perú. Criollo limeño, Maldonado se encontraba en Europa quizá desde 1650, después de haberse desempeñado como sacristán mayor en la casa matriz. Durante su estancia en la corte papal publicaría en 1651 una *Breve Summa Agustini*, que compendia en tono elogioso las grandezas alcanzadas por la provincia de Nuestra Señora de Gracia en su primer siglo de fundación.<sup>47</sup> Al embarcarse de regreso, en 1657 o 1658, Maldonado llevaba una de las últimas remesas de pintura europea de primera línea destinadas a Lima. Pese a su evidente calidad, nunca ha sido objeto de atención por parte de los historiadores del arte; tampoco los cronistas de la orden, tan prolijos en otras materias, dejaron referencia alguna acerca de este notable conjunto, inédito hasta la presente publicación.

Fig. 25.  
Sillería coral. Pedro de Noguera y otros,  
siglo xvii. Madera labrada. Iglesia de  
San Agustín, Lima.

Fig. 26.  
*La Virgen muestra a santa Mónica el  
hábito agustino y Agustín vuelve de  
Cartago.* Basilio Pacheco, circa 1744-  
1745. Óleo sobre tela. Convento de San  
Agustín, Lima.





27a

Seguramente aureoladas en otro tiempo por su procedencia “romana”, el estilo mismo de las piezas evidencia, sin embargo, mayor afinidad con el barroco hispano. Podrían ser obra de pintores españoles establecidos en Roma, o haberse encargado desde esa ciudad a algún obrador de la península ibérica, tal vez de la región de Castilla. En cualquier caso, es importante precisar que no todos los lienzos se deben a una misma mano y entre ellos es posible distinguir al menos dos artistas diferentes. Se trata de





pintores de la generación de Diego Velázquez e influidos, al parecer, por el triunfo de este en Madrid y Roma. Quien demuestra mayor destreza es, sin duda, el autor de la *Revelación del cadáver de San Agustín a sus discípulos*, escena que ocupa la cabecera de la sala.<sup>48</sup> Su ejecución coincidió en el tiempo con una durísima peste que diezmo a la población de Roma y gran parte de Italia, lo que permite leer el acontecimiento como una suerte de ritual de sanación.

*Fig. 27a.*

*Revelación del cadáver de San Agustín a sus discípulos.* Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.



Sorprende en esta obra su ambición compositiva y la rareza de la escena representada dentro de la iconografía agustiniana. Todo sugiere una intervención directa de los comitentes —entre ellos el propio Maldonado—, quienes habrían elegido un tema muy específico de la leyenda póstuma del santo, para el cual no había mayores precedentes visuales. Por tanto, el artista acometió aquí una auténtica *inventio* barroca, logrando superar el reto con holgura. Eje central de la escena es el cadáver incorrupto del patriarca, asistido por ángeles volantes, que se yergue en cuerpo glorioso sobre un grupo compacto de frailes agustinos, arrobados ante la aparición. Sus atrevidos escorzos, así como sus actitudes de asombro, son remarcados por dramáticos juegos de luces y sombras, generando en el espectador la sensación de asistir a una epifanía compartida.

Por medio de un impactante lenguaje verista, el pintor recrea aquí una visión sobrenatural, recogida por el escritor agustino Jordán de Sajonia (circa 1300-1380) en las páginas de su *Vitasfratrum*.<sup>49</sup> Este libro era fuente principal de la leyenda agustiniana y su lectura constituía obligación diaria para los miembros de la orden.<sup>50</sup> Jordán refiere que tuvo esa revelación a mediados del siglo XIV, mientras los agustinos le rogaban al papa que les entregase los restos de su simbólico fundador, para erigirle un mausoleo. Estando en oración dentro de un templo, vio de pronto al cadáver de san Agustín salir de la tumba y colocarse delante del altar mayor. Desde allí el patriarca convocó a sus seguidores, diciéndoles: “Venid hijos, venid, oídme, enseñaréos el temor de Dios”.

Después de una plática tierna y afectuosa con sus frailes, los hizo sentar por orden de méritos y, en ese momento, “le trajeron del cielo un vaso de cristal más limpio que los cielos, i en el venía un ermosísimo licor, tan claro en lo transparente como deleitoso en lo visible”. La escena lo muestra repartiendo ese líquido, que contiene una jarra labrada, en obvio símil eucarístico. Calancha glosa largamente este pasaje para revelar que, mucho tiempo después de su muerte, san Agustín se dirige a sus seguidores tal como lo hiciera Cristo resucitado en la cena de Emaús: “No lloreys ijos míos, veysme aquí, que os tengo que asistir y acompañar hasta que se acabe el mundo”. Estas palabras, parecidas a las pronunciadas por Cristo a sus discípulos, adquirirían un sentido profético en el contexto de las provincias agustinas establecidas en el Nuevo Mundo. Así lo entendieron Calancha y los comitentes de esta obra, cuyo sentido último era invitar —no siempre con éxito— a la unidad de los seguidores de san Agustín durante las agitadas sesiones capitulares.

De una factura distinta, aunque cercanos en estilo, son los demás cuadros de la remesa romana, no menos de cinco en total. Se alineaban sobre los muros laterales, conformando una galería de personajes de la historia de los ermitaños. Concebidos a modo de “retratos a lo divino”, su convincente naturalismo queda manifiesto en el vigoroso modelado de los rostros y en los efectos táctiles de las telas y demás objetos del entorno. Su presencia aquí cumplía la doble función simbólica de recordar la continuidad institucional y, a la vez, servir como espejo de virtudes (*speculum virtutum*) a la comunidad.

Particularmente significativa era la efigie de *Fray Diego Ortiz, protomártir del Perú*, por su ligazón con la historia de la provincia. Su figura se emplaza en medio de un vasto paisaje abierto, relegando a una discreta lejanía la escena de su martirio. Se ve glorificado por la palma que sostiene una de sus manos, mientras recibe una corona del ángel que sobrevuela a su lado. La atmósfera de placidez espiritual que lo envuelve no puede menos que contrastar con el patetismo del grabado de Quellin, hasta entonces su única imagen conocida. Aquí se sugiere, en cambio, la incorporación de fray Diego Ortiz al santoral de la Iglesia, hermanado por otro mártir de la orden dentro de la serie, quizá el cardenal Buenaventura Patavino, fundador de la universidad de Bolonia, ante su mesa de trabajo.

La pintura de san Paulino de Nola, amigo y corresponsal de san Agustín, remarca esa faceta intelectual, presentándolo en su estudio mientras escribe alguna de sus

**Fig. 27b.**  
*Revelación del cadáver de San Agustín a sus discípulos. Detalle. Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.*













cartas. Una ventana abierta a su lado permite ver un amplio panorama de Roma, donde sobresale el característico perfil de la Torre delle Milizie. Calancha menciona a Paulino entre los monjes “agustinos” que combatieron contra la herejía del arrianismo en España, aunque su vida transcurrió mucho antes de que se fundase la orden.<sup>51</sup> Otra pintura de este tipo representa a un sabio “doctor de la orden de San Agustín”, igualmente sentado en un sillón “frailero” y dentro de su estudio, delante de una estantería repleta de infolios. Apelando a un recurso habitual en este tipo de piezas, el personaje —de difícil identificación— parece haber interrumpido momentáneamente la escritura para dirigir su mirada al espectador.

Por último, el lote incluía una escena aislada de la leyenda agustiniana que representa el *Sueño de santa Mónica*. Mientras duerme, la aparición de un ángel resplandeciente consuela a la madre del santo por la tristeza que le producía el saber que Agustín estaba todavía lejos de la fe. Entonces el ángel le dice que su hijo la acompañará pronto en la vida de ermitaño cristiano. No es casual que esta escena evoque el encuentro de la Virgen con el arcángel Gabriel en el pasaje evangélico de la Anunciación, aunque el atavío de Mónica, ya en edad madura, se asocia con la vestimenta de las reinas viudas de la Casa de Austria.

## ESPLENDOR DEL “BARROCO AMERICANO”

Pocos conjuntos conventuales de Lima resultaron tan afectados por el terremoto que sobrevino en Lima el 20 de octubre de 1687 como el de Nuestra Señora de Gracia.

**Fig. 28.**  
*San Paulino de Nola.* Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 29.**  
*Fray Diego Ortiz, protomártir del Perú.* Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 30.**  
*Doctor de la orden agustina.* Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 31.**  
*Sueño de santa Mónica.* Anónimo español, circa 1657. Óleo sobre tela. Sala capitular del convento de San Agustín, Lima.



Juan Teodoro Vázquez, testigo del acontecimiento, ha legado un vívido relato de aquella tragedia, que sorprendió a los religiosos mientras dormían y dejó en ruinas tanto la iglesia como los claustros.<sup>52</sup> Su larga y costosa reconstrucción implicó reconvertir la vieja planta gótico-isabelina a la tipología basilical de tres naves y reemplazar las antiguas cubiertas por una bóveda de cañón corrido. También se rehicieron las capillas, ahora comunicadas entre sí, adecuando sus nuevos retablos al emergente gusto por las columnas torsas. La segunda iglesia, plenamente barroca, se inauguró hacia 1701, aunque aún faltaba erigir desde sus cimientos la portada principal, para la que se iban acumulando, con gran esfuerzo, los materiales necesarios.

En efecto, a partir de agosto de 1709, el maestro cantero Ignacio de Amorín cortaba y transportaba desde la cantera de Huarco (Cañete) las piedras para la portada-retablo agustina, que sería considerada pieza maestra del “barroco americano”. Este tipo de obra buscaba trasladar a la calle una versión labrada en piedra de los altares salomónicos que acogía el interior del templo. Dado su afán de emulación, los frailes parecían haberse propuesto superar la monumental fachada del vecino templo mercedario. Por entonces, Diego de Aguirre, ensamblador natural del Cusco, contribuía a difundir en Lima el uso de la columna salomónica, que habría tenido sus primeras manifestaciones en la capital inca.<sup>53</sup> De hecho, este maestro ensambló el retablo mayor

de San Agustín hacia 1700. Sobre aquella máquina barroca, hoy perdida, decía el cronista Vázquez que en ella “acumuló el ingenio del insigne Aguirre todos los milagros de su arte.”<sup>54</sup> También intervino José de Castilla, otro ensamblador que utilizó ampliamente ese tipo de soportes.

A falta de fuentes documentales, San Cristóbal ha propuesto atribuir el diseño de la portada agustina a Diego de Aguirre, como antes adjudicó la obra mercedaria a fray Cristóbal Caballero.<sup>55</sup> Esta hipótesis se apoya en la probada intervención de Aguirre en la decoración del templo, así como en el sugerente diálogo estilístico planteado aquí en relación con las tradiciones artísticas cusqueñas. Si su diseño arquitectónico se adhiere a un esquema iniciado en la catedral del Cusco, la volumetría de esta pieza se adhiere a la tradición limeña. Adicionalmente, su fina talla escultórica plantea otras interrogantes y deja abierta la posible participación de maestros andinos. En todo caso, el san Agustín que ocupa el nicho central recuerda la tipología de los santos patriarcas que dieron fama al escultor cusqueño Melchor Huamán Mayta. Así lo sugieren la profundidad del cincelado, la carga expresiva del rostro y el tratamiento preciosista de la barba, a base de guedejas ondulantes, paralelas y simétricamente dispuestas. Por lo demás, queda claro que ninguna otra iglesia conventual de Lima concedió tanta importancia simbólica a la figura de su fundador, a tal punto de desplazar a las advocaciones cristológicas o marianas que solían presidir este tipo de obras.

En la presente versión, Agustín pisotea las figuras de tres personajes heréticos de su tiempo, quienes yacen a sus pies. No es ya “luz de los doctores”, sino “martillo de herejes”, un papel impulsado por la mo-





derna *devotio* contrarreformista, pues se tendía a identificar a los herejes vencidos, de aspecto grotesco y demoniaco, con los líderes del protestantismo, entre ellos Martín Lutero, un agustino disidente. Parecida escena alegórica es recogida por un lienzo en el templo agustino de Huamanga, donde sendas inscripciones identifican a los derrotados como Arrio, Pelagio, Maniqueo y Donato. Otra pintura dieciochesca, de procedencia quiteña, en el convento de Lima, reitera esa actitud del padre de la Iglesia, pero esta vez fulminando al demonio de la herejía con el rayo de su pluma. Según afirma la leyenda al pie, esta obra reproduce una escultura barroca existente en la iglesia romana de los agustinos. La faceta del Agustín beligerante circuló ampliamente cuando fue colocada en el frontispicio del polémico libro *Augustinus* (1643) por Cornelius Jansen, que bien pudo ser uno de los modelos visuales empleados por el tallador del retablo de piedra.

En su prolija descripción, Juan Teodoro Vázquez da cuenta del programa iconográfico —exclusivamente agustino— desarrollado en la portada. Las hornacinas del primer cuerpo albergaban efigies de san Gelasio papa y de santo Tomás de Villanueva. Gelasio gobernó la Iglesia en el siglo IV y fue uno de los primeros ideólogos que preconizaron la separación de los poderes civil y eclesiástico, idea que se encuentra en la base del pensamiento político agustiniano. A su vez, santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia, era uno de los grandes santos de la orden que vivieron en la Edad Moderna,



Fig. 32.  
*San Agustín, "martillo de herejes"*.  
Portada retablo, hornacina central.  
Piedra labrada, circa 1712-1715. Iglesia  
de San Agustín, Lima.

Fig. 33.  
*San Agustín, "martillo de herejes"*.  
Anónimo quiteño, mediados del siglo  
xviii. Convento de San Agustín, Lima.

Fig. 34.  
*San Agustín, "martillo de herejes", con el  
donante José Antonio Cabero*. Anónimo  
huamanguino, 1789. Iglesia de San  
Agustín, Huamanga.





35

Fig. 35.  
*La Muerte*. Baltasar Gavilán Meléndez,  
 circa 1730-1750. Madera tallada y  
 policromada. Convento de San Agustín,  
 Lima.

Fig. 36.  
*La Muerte* (detalle). Baltasar Gavilán  
 Meléndez, circa 1730-1760. Convento  
 de San Agustín, Lima.

cuya canonización, en 1658, fue especialmente celebrada en América por haber sido provincial de Castilla cuando salieron de allí los primeros misioneros rumbo a Nueva España. A ambos lados del nicho central estaban las santas Felicitas y Perpetua, “felices hermanas de nuestro gran Patriarca”.<sup>56</sup> Coronando el eje de la fachada se colocaría un sol metálico y dentro de este una “A” en forma de triángulo equilátero, “hermoso jeroglífico —en palabras de Vázquez— de aquel gran Sol de la Iglesia a quien ella nombra índice vivo de la Santísima Trinidad”.<sup>57</sup>

Diez o quince años después de inaugurarse esa obra, se erigía en el atrio la portada conventual, formando un ángulo recto en relación con la anterior. La vecindad de ambas sugería un interesante contrapunto. Si la primera es un retablo de piedra, en diálogo con las tradiciones cusqueñas, la segunda, no-retablo y labrada en mampostería de yeso, era una expresión madura del barroco limeño. Su probable autor sería el alférez Lucas Meléndez de Arce, documentado como maestro mayor de San Agustín por esa época. Meléndez había diseñado la portada de la sacristía franciscana, datada en 1729. El parentesco entre ambas obras, tanto en lo estructural como en el abigarrado repertorio decorativo, sugiere que podría deberse a Meléndez de Arce el diseño de la vieja portada conventual, perdida en 1895.

Contemporáneamente, la escultura capitalina atravesaba un momento de renovación gracias al imaginero mestizo Baltasar Gavilán, personalidad legendaria que inspiró la imaginación del tradicionista Ricardo Palma. Es probable que Gavilán —a veces mencionado como Baltasar Meléndez— tuviera algún parentesco con Lucas Meléndez de Arce, maestro de obras en San Agustín, lo que pudo favorecer su acceso al patrocinio artístico de esta orden. Gavilán sobresalía por el acusado realismo de sus retratos y por una personal interpretación de los modelos iconográficos del Siglo de Oro. Schenone le atribuye acertadamente las esculturas procesionales del *Ecce Homo* y el *Cristo atado a la columna*, integrantes de los “pasos” del Jueves Santo que salían del templo agustino, fechables en el segundo tercio del siglo XVIII.<sup>58</sup> El *Cristo atado a la columna* reelabora con soltura el conocido prototipo de Gregorio Fernández, una de cuyas versiones se encontraba en el real monasterio agustino de la Encarnación, en Madrid. No es difícil suponer que Gavilán tuviera a la vista una estampa de esa pieza, proporcionada a tal efecto por los comitentes.



36





Pero la obra que dio mayor fama al escultor limeño fue su personificación alegórica de La Muerte. Según la tradición romántica recogida por Ricardo Palma, esta habría causado el fallecimiento de su creador al despertar y encontrarse de súbito con la macabra figura, tras una noche de bohemia.<sup>59</sup> Su presencia a la cabeza de la procesión “de sangre” del Jueves Santo era tradicional, al menos desde comienzos del siglo XVII, por lo que la obra de Gavilán no debió ser la única ni la primera imagen con este tema. Evidentemente, esta versión causó mayor impacto en el imaginario popular debido al crudo realismo de la figura y a la mueca amenazante del arquero en actitud de dispa-

*Fig. 37.*  
*Cristo atado a la columna.* Baltasar Gavilán Meléndez, circa 1730-1750. Convento de San Agustín, Lima.

*Fig. 38.*  
*Ecce Homo.* Baltasar Gavilán Meléndez, circa 1730-1750. Convento de San Agustín, Lima.





**Fig. 39.**  
Portada de capilla. Piedra labrada y ladrillo, siglo xvii. Antigua iglesia de San Agustín (hoy Hotel Marriott), Cusco.

**Fig. 40.**  
Claustro con arquería de piedra y ladrillo, siglo xvii. Antiguo convento de San Agustín (hoy Hotel Marriott), Cusco.

rar, con un cuerpo esquelético que aún exhibe restos de piel en descomposición. Su propósito era mover a la reflexión frente al misterio inevitable de la muerte y convocar al arrepentimiento de la feligresía en un momento culminante de la Semana Santa.

## LIMA Y EL CUSCO

Sobre el convento del Cusco, fundado en 1556, es poco lo que se sabe, pues fue supreso a comienzos de la república y la mayor parte de sus obras de arte se perdieron o dispersaron. Parte de los claustros subsiste dentro de un moderno hotel, dejando ver entre sus cimientos restos de muros y piedras labradas incas. La escasa información disponible permite concluir que el primer complejo agustino estuvo entre los más importantes de la ciudad, pero el terremoto de 1650 lo dejó prácticamente en escombros. Su reconstrucción marchó muy lentamente, a tal punto que unos ochenta años después permanecía el viejo templo en ruinas y no se concluía el nuevo, tal vez por lo ambicioso del proyecto. Solo en agosto de 1747 se inauguraba la nueva capilla mayor, con el propósito de “alentar a las limosnas de los devotos para obra tan piadosa”.<sup>60</sup> Por ello mismo, sorprende el envío de una importante serie de lienzos desde el Cusco hacia la casa matriz de Lima, como obsequio, dos años antes. La ejecución y el traslado de esas pinturas traslucen las tensiones que enfrentaban a las autoridades conventuales, así como las rivalidades entre una y otra sede. A su vez, tales conflictos podrían reflejar de algún modo el contrapunto constante entre Lima y la antigua capital inca, que no dejaba de reclamar para sí el título de “cabeza de los reinos del Perú”.<sup>61</sup>

Según registra el canónigo Diego de Esquivel y Navia, las pinturas fueron comisionadas por fray Fernando de Luna, prior del Cusco, con destino al convento de Lima. Si bien Luna recalca que lo hacía “a su costa”, las quejas de los novicios y la hostilidad



entre el prior y su comunidad sugerían otra cosa. Desde su nombramiento, en septiembre de 1742, el superior había “expelido” a los frailes y novicios del claustro. En un gesto insólito, dispuso que vivieran en casas seculares y buscaran comida y vestido por su cuenta. Se afirmaba que, gracias a ese ahorro forzado, Luna mandó ejecutar cuatro docenas de lienzos sobre la historia de san Agustín, mientras planeaba trasladarse a la capital. Pero además ordenó confeccionar doce hacheros de plata, avaluados en veinte mil pesos, que le fueron incautados por orden del obispo del Cusco cuando Luna ya se encontraba en Abancay, de camino hacia Lima.

No es difícil colegir que su objetivo último era congraciarse con el provincial Roque de Irrarázabal y Andía, haciendo un obsequio espléndido que completaría la decoración de la casa matriz. Para ello, Luna contrató a Basilio Pacheco (act. circa 1738-1752), uno de los principales pintores-empresarios de la ciudad, cuyo trabajo más conocido era el vasto árbol genealógico de la orden mercedaria. Su estilo, más bien conservador, permanecía aferrado a la “gran manera” del siglo precedente, lejos de los nuevos modelos de pintura devota que ya empezaban a difundirse en los Andes. Al igual que el maestro Miguel de Santiago en Quito, Pacheco basó la mayor parte de sus escenas en el ciclo de estampas sobre la vida del santo de Hipona realizadas en 1624 por el grabador flamenco Schelte Adams Bolswert (1586-1659), afiliado al prestigioso círculo de Rubens y Van Dyck.

Sin embargo, varias escenas adicionales respondían a tradiciones piadosas de arraigo local. Así, el primer cuadro no tiene precedente en el ciclo de Bolswert y parecería ser más bien ideado por frailes de la provincia.<sup>62</sup> Se trata del *Árbol genealógico de san Agustín de Hipona*, que recuerda el fantasioso elenco de santos agustinos y de miembros de la Casa de Austria documentado en la capilla de indios de San Miguel. En cierto modo, constituye una respuesta a las órdenes rivales, pues resalta la pertenencia de los padres







41  
 Retrato de N. M. R. P. Fr. F. Roque de Yranasabal y Andía, natural de la Villa de Deva, de la Prov. de Guipúzcoa a esta en la gran Cantabria, D. Theolog. y Cated. de Sag. de Dogmas de N. P. S. Agustín en la R. V. de S. Marcos, Calif. del S. O. y A. Pr. de esta Prov. el P. Fr. en su vida religiosa, gobierno se plinto esta vida y colocó en la forma que está.

De la noble raíz, y origen de Mónica y Patricio, nacieron como gloriosos brotes S. Perpetua S. Felicitas S. Basilica los B. Navigio, y Adeclato, descollando Aug. sobre todos qual ramo de Oro, entroncado con la Cesárea casa de Austria cuyas imperia les ramos se eslendieron, con el tiempo, por lo mejor de Europa; Dando por fruto Emperadores a la Alemania, y Reyes a nra España. Con la este glorioso entroncamiento de Aug. con la familia Austriaca, de un árbol genealógico, que está en el Escorial.

Retrato del N. R. P. M. F. Fernando de Luna y Virués, D. Theolog. en la R. V. de S. Marcos, Calif. del S. O. y A. Pr. de esta Prov. de la Prov. de Arriba, Exam. Sinodal del Arzobispado de la Pata, Prior del Cony. del Cuzco, donde mandó pintar esta vida a su costa.

Fig. 41.  
 Árbol genealógico de san Agustín con los retratos de fray Roque de Irarrázabal y Andía y fray Fernando de Luna y Virués. Basilio Pacheco, circa 1744-1745. Convento de San Agustín, Lima.

Fig. 42.  
 San Agustín con el Niño Jesús en la playa de Centocelle. Basilio Pacheco, circa 1744-1745. Óleo sobre lienzo. Convento de San Agustín, Lima.

de Agustín a la nobleza imperial romana y vincula el linaje de este con la Casa de Austria. Al mismo tiempo, el tronco agustino se ramifica en los santos de su orden, difuminando los límites entre el parentesco de sangre y el simbólico o espiritual. De acuerdo con la leyenda colocada al pie, el lazo familiar era comprobable: “Consta este glorioso entroncamiento de Agustino con la familia Austriaca de un árbol genealógico que está en el Escorial”.<sup>63</sup> Significativamente, aparecen en primer plano y a ambos lados del árbol los retratos de Luna e Irarrázabal, perennizando sus rostros como gestores de la obra.

Por otra parte, resulta interesante constatar las formas en que el pintor, bajo directa vigilancia de sus comitentes, reinterpreta los modelos flamencos para adecuarlos a un modo narrativo y un gusto bien definidos. El conocido episodio del *Encuentro de Agustín con el Niño Jesús en la playa de Centocelle* da pie a uno de aquellos “paisajes sacralizados”, característicos de la pintura andina. De ahí que la claridad con que el acontecimiento central es narrado no impida el desarrollo de fantasiosas arquitecturas nórdicas en medio de espesos bosques floridos, animados por riachuelos en movimiento y por vistosas aves en vuelo. Se configura así una suerte de metáfora del paraíso que, al mismo tiempo, podía ser visto como un deleitoso “país” al modo flamenco, en sintonía con la sensibilidad local.

En los interiores arquitectónicos, la transformación de los prototipos grabados apela a dos tipologías bien definidas. Por un lado, grandes espacios con muros de piedra almohadillados, en alusión a una antigüedad más imaginada que vista; por otro, el uso





de franjas decorativas de tela pintada similares a las que se aplicaban en los edificios eclesiásticos y civiles. Ambas modalidades alternan en el cuadro *Agustín obligado a ordenarse de presbítero*, donde la inclusión de un retablo de tradición cusqueña debió constituir un eficaz anclaje visual para el espectador contemporáneo. Otro tanto podría deducirse de la fuente de agua en el cuadro *Agustín lee las epístolas de san Pablo*, relativo al momento en que el ángel le dice las palabras *Tolle, legge* (“Toma, lee”), uno de los lemas de la orden. Esa pileta, emplazada al centro del jardín conventual, responde a un diseño común en el mundo hispánico e inserta una nota de cotidianeidad dentro de un relato de carácter artificioso y convencional.

Esa atmósfera se revierte inesperadamente en la escena final, el *Entierro del santo*, que muestra la plaza mayor del Cusco convertida en Hipona del Nuevo Mundo. La visión del cortejo fúnebre en plena marcha retoma una retórica localista inaugurada por los cuadros procesionales del *Corpus Christi* en la época del obispo Mollinedo. Por este medio, Pacheco captura un fragmento emblemático de su entorno real y se presenta a sí mismo de rodillas y en actitud orante. Su autorretrato —excepcional en el contexto de la pintura virreinal— no solo suponía un gesto de orgullo individual, sino que celebraba el auge de la antigua capital inca, reconocida por entonces como centro artístico de primera importancia.

Durante los años siguientes, la casa agustina de Lima se mostrará particularmente receptiva frente a la pintura producida en los obradores andinos. Si hacia 1741 su sa-

#### Páginas siguientes

**Fig. 43.**  
*Árbol genealógico o Triunfo de san Agustín.*  
Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Antesacristía de la iglesia de San Agustín, Lima.

**Fig. 44.**  
*Agustín obligado a ordenarse de presbítero.*  
Basilio Pacheco, circa 1744-1745. Óleo sobre tela. Convento de San Agustín, Lima.

**Fig. 45.**  
*Entierro de san Agustín en la plaza mayor del Cuzco con el autorretrato del pintor.*  
Basilio Pacheco, circa 1744-1745. Óleo sobre tela. Convento de San Agustín, Lima.





43



44

ba Aviendo bajado Aug<sup>o</sup> del Yermo à la Ciudad de Hipona p<sup>a</sup> alentar à un Personage, q<sup>e</sup> deseaba seguir su instituto, entro à hacer oracion en la Cathedral  
 en ocasion q<sup>e</sup> S.<sup>o</sup> Valerio Obpo de d<sup>ha</sup> Ciudad estava insinuando al Pueblo q<sup>e</sup> era preciso ordenar un Presbitero, q<sup>e</sup> le ayudase à predicar, y poniendo  
 todos los Ojos en Aug<sup>o</sup> conpiadosa violencia lo presentan al Santo Obispo para que lo hordene









crística albergaba un lienzo de *La liberación de San Pedro*, firmada por el joven limeño Cristóbal Lozano, tanto la serie mencionada como otras piezas de gran formato conferían a los artistas del Cusco una visibilidad inusitada. Dos composiciones llegadas posteriormente son expresiones culminantes del discurso de exaltación agustina. Se trata de versiones distintas de un mismo tema: el *Triunfo de San Agustín*. El fundador de los eremitianos domina ambas composiciones, entronizado junto con el libro de la *Regla Agustina*, mientras lo rodea una constelación de personajes ligados a congregaciones y órdenes que adoptaron esa observancia. La apoteósica escena da forma a un argumento



ya expuesto por el mayor cronista agustino, cuando se refería a la suya como “orden imperial”, para simbolizar su primacía sobre las demás. Así como el emperador era “rey de reyes”, Calancha afirmaba que la familia agustina bien podía jactarse de ser “orden de órdenes”<sup>64</sup>. En el gran lienzo que preside la sacristía, una abigarrada multitud reúne a todas las familias espirituales regidas por la regla agustina, lo que incluía a dominicos, mercedarios, mínimos, jerónimos, trinitarios, juandedianos, así como a las ramas femeninas monacales y las grandes órdenes nobiliarias de caballería, en reconocimiento de su común filiación ante la gigantesca figura del patriarca.

En 1765, la *Gazeta de Lima* daba a conocer la colocación de aquel *Triunfo de San Agustín*, encastrado sobre la parte alta del muro testero de la sacristía.<sup>65</sup> Este espacio había sido íntegramente reconstruido tras el terremoto de 1746. Se rehicieron los respaldos de la cajonería y sus hornacinas, conservando algunos de los bultos de santos labrados a mediados del siglo anterior. Por encima corría una serie de finas pinturas europeas sobre vidrio, probablemente italianas, que aún se conservan. Así culminaban las reparaciones del complejo agustino, bajo el provincialato de fray Pedro Muñoz. Para celebrar ese acontecimiento, el fundidor Pedro Mejía coronaba la nueva fuente de bronce con un ángel de la fama, cuyo simbólico clarín debía proclamar *ad aeternum* las grandezas de esta casa conventual.

## LA REFORMA NEOCLÁSICA

Desde fines del siglo XVIII, la estética del “buen gusto” entre los círculos ilustrados supuso el abandono de las seculares tradiciones barrocas, desplazadas por una preceptiva clasicista dictada por las academias. Estos cambios se enmarcaban en la política centralista e ilustrada que impulsaban los monarcas borbónicos. En el caso de Lima, la reforma neoclásica tuvo como escenario central los grandes establecimientos eclesiásticos. Aunque no siempre se recuerda, los agustinos fueron los primeros en adherirse a estas transformaciones, movidos por la ilustración de sus miembros. En 1803, dos años antes de que lo hiciera la propia iglesia catedral, el templo de San Agustín desmontaba su retablo mayor barroco para sustituirlo por una estructura clasicista, acorde con la estética emergente. Si bien no queda rastro de aquella pieza fundadora, es significativo que algunas columnas salomónicas sueltas, procedentes de la obra de Aguirre, todavía puedan verse en distintos ambientes del complejo agustino.

Al tiempo de inaugurarse las obras, el escritor Casimiro Novajas y Solano (1759-¿1820?) daba a las prensas *La Providencia. Rasgo épico* (1803), el primero de varios textos poéticos dedicados a elogiar la introducción del neoclasicismo en las iglesias de la ciudad.<sup>66</sup> Desde su dedicatoria inicial (“A la luz de la Iglesia, confusión de los herejes y honor de la Religión, el gran Padre San Agustín”), los versos de Novajas reflejan el protagonismo reservado a la figura del patriarca, en línea con la tradicional exaltación agustina. Componían el retablo mayor tres cuerpos: en el primero había un tabernáculo de plata donde sería colocada la gran custodia conventual para el culto de adoración de la Eucaristía; en el segundo “se eleva un maravilloso bulto de la Purísima Concepción”, y el tercero estaba coronado por “el Patriarca Agustín arrobado del trono de la augusta Trinidad, cuyo alto misterio está detallado con la mayor gallardía”. Aquellos tres temas son interpretados por Novajas como una suerte de audaz metáfora de la Trinidad, pues a su juicio ofrecían en conjunto: “Más clara idea del misterio trino/ Sacramento, María y Agustino”. En las calles laterales, otro par de esculturas representaban a los apóstoles san Pedro y san Pablo.

Sobre el autor del proyecto arquitectónico no hay ninguna mención y resulta difícil concluir si en este intervino el clérigo vasco Matías Maestro (1766-1835), líder indiscutido del “buen gusto” en los años siguientes. En cambio, el escrito sí nombra

Fig. 46.

Fuente del claustro mayor, coronada por el ángel de la Fama. Pedro Mexía, 1765. Bronce fundido. Convento de San Agustín, Lima.





47

explícitamente al pintor sevillano José del Pozo (1757-circa 1830), quien trabajó con frecuencia al servicio de Maestro, adecuando su lenguaje barroco a las exigencias temáticas del momento. Pozo había pintado un fondo celestial para la Purísima del segundo cuerpo, “maravilloso rasgo del célebre pintor [...], en que se manifiesta una Galería o Glorieta, con mayor hermosura y elegancia”.<sup>67</sup> Esa escultura mariana es descrita como “portentoso bulto, detallado / Por mano diestra”, que “La advocación de Gracia la comprende”. Es probable que se trate de la imagen actualmente venerada como Nuestra Señora de Gracia, con el manto agitado al viento y posada sobre una peana neoclásica. Su estilo italianista tardío podría asociarse con el napolitano activo en Lima Silvestre Jacobelli (1724-circa 1815), figura todavía casi desconocida, que también trabajó en el círculo de influencia de Matías Maestro.

### **DESPUÉS DE LA INDEPENDENCIA: EL DECLIVE**

Ninguna orden regular se vio tan afectada como los agustinos en los años posteriores a la independencia. El escaso número de religiosos que quedaban en sus casas y conventos hizo que se suprimiera la mayor parte de estos como consecuencia de un decreto promulgado por Simón Bolívar para desacralizar dichos espacios y dedicarlos a funciones públicas. En Lima, a la desaparición del antiguo colegio universitario de San Ildefonso, siguió la supresión y la progresiva ruina de la Recolectión de Nuestra Señora de Guía, una de cuyas portadas fue trasladada —según San Cristóbal— a la casa Canevaro, en la calle del General La Fuente (cuadra 6 del jirón Camaná).



Según testimonios gráficos del costumbrismo local y de los pintores viajeros del siglo XIX, el complejo agustino mantuvo su importancia dentro del tejido urbano de Lima, pese a los menoscabos sufridos. Así, por ejemplo, un dibujo coloreado del francés Auguste Borget (1808-1877), realizado cuando visitó la capital peruana, hacia 1838, muestra el conjunto agustino después de su primer recorte. En 1822, la comunidad cedió al nuevo Estado independiente, durante el gobierno del Supremo Delegado José Bernardo de Tagle, unos terrenos que abrirían paso a la Plazuela del Teatro, que buscaba generar un paseo público delante del Teatro Principal. En una acuarela de época cercana, atribuida al limeño Pancho Fierro (1807-1879), se aprecia la portada-retablo todavía policromada, con el Sol agustino en la coronación del frontis y el atrio cercado por un muro pretil anterior a la reja republicana de hierro forjado que se colocaría posteriormente.

Por una extraña coincidencia, las principales casas agustinas del Perú padecieron bombardeos durante el primer siglo de la república. En 1836, el convento del Cusco era cañoneado por orden del general Agustín Gamarra, cuando convirtió los claustros en cuartel durante la inestable época de la Confederación Perú-Boliviana. Era el paso previo a su destrucción casi completa, a tal punto que la calle donde se encontraba llegó a denominarse Ruinas. A su vez, la casa matriz limeña resultó gravemente afectada por los combates callejeros durante la revolución encabezada por Nicolás de Piérola que derrocó al gobierno del general Andrés A. Cáceres en abril de 1895. Quedaron derruidas la portada antigua del convento y la única torre, levantada en 1636, donde habían instalado una batería las fuerzas rebeldes. Su reconstrucción se hizo en un estilo historicista neomedieval, bajo la dirección del ingeniero José Castañón, con la colaboración del arquitecto catalán José Carreras Riera. Inauguradas en 1908, las obras alteraron por completo el edificio original e incluso la fisonomía exterior del conjunto y la planta de la iglesia.<sup>68</sup> En la portada mayor, el arquitecto francés Combin introdujo un rosetón de estilo gótico en lugar de la ventana coral y a lo largo de la fachada del convento se abrió una hilera de ventanas ojivales, insólitas en Lima.

Todas esas alteraciones suscitaron severos cuestionamientos de parte de José de la Riva-Agüero en su pionera tesis *La Historia en el Perú*, publicada en 1910. A propósito de la crónica conventual y la gravitación de los escritores agustinos en el desarrollo de ese género, el joven historiador lamentaba con energía las recientes intervenciones en el complejo agustino que, en su opinión, auguraban la inminente “ruina de todo lo que de característico y tradicional encierran todavía los conventos limeños”.<sup>69</sup> En más de un sentido, aquella defensa del conjunto monumental agustino marcaba el inicio de la vindicación moderna del vasto patrimonio cultural asociado con la historia de las órdenes regulares en el virreinato del Perú.

*Fig. 47.*  
*Convento de San Agustín y plazuela del Teatro. Auguste Borget, 1838. Colección Patrick Stenning de Lavalley, Lima.*















# “Para mayor gloria de Dios”

COLEGIOS Y RESIDENCIAS DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

**Gauvin Alexander Bailey**

A diferencia de otras órdenes religiosas, los jesuitas nunca tuvieron un tipo de edificación que correspondiera a uno monástico, aun cuando sus residencias y colegios eran físicamente similares a los conventos, con claustros de varios arcos, refectorios, bibliotecas y capillas. Esta discrepancia se debía en parte al hecho de que no mantenían prácticas monacales determinadas (no cantaban las horas del oficio divino) y no necesitaban un lugar permanente para realizarlas. En las *Constituciones*, Ignacio de Loyola (1491-1556) escribió: “En colegios de la Compañía no deben admitirse curas de ánimas, ni obligaciones de misas, ni otras semejantes que mucho distraigan del estudio e impidan lo que para el divino servicio en ellos se pretende; como ni en las casas o iglesias de la Compañía profesa, que debe ser, cuanto es posible, desembarazadas para las misiones de la sede apostólica y otras obras del divino servicio y ayuda de las ánimas”.<sup>1</sup> Esta distinción entre las edificaciones jesuitas y los conventos era también un reflejo de las múltiples actividades emprendidas por la Compañía, en particular aquellas relacionadas con la educación. Los jesuitas adoptaron diversos tipos de institución, cada uno monástico a su manera, y a menudo con confusas funciones superpuestas. Aquellos incluían “casas profesas”, residencias para los jesuitas que habían tomado los cuatro votos, empezando por la casa profesa adyacente a la iglesia del *Gesù* en Roma (1540) [*Fig. 1*]. Hacia 1626 había 26 de estas en todo el mundo, pero su número pronto declinó; sin embargo, existió una en Lima en 1658, junto a la iglesia original de Nuestra Señora de los Desamparados, hoy destruida, pero que antes estuvo en la esquina del jirón de la Unión con el jirón Áncash.<sup>2</sup> Comúnmente, eran edificios simplemente llamados “casas”, al comienzo un término genérico para denominar un lugar donde vivían jesuitas, aun temporalmente, y que más adelante se referiría a las residencias permanentes, de las cuales había unas 335 en todo el mundo hacia 1750.<sup>3</sup>

El término “casa” también se intercala con el de “colegio”; en efecto, las casas con frecuencia ascendían a la categoría de colegios. Estos tuvieron varias modali-



dades, pero, a diferencia de las casas, que seguían una norma de pobreza, se les permitía tener una fuente estable de ingresos: a menudo, como en el Perú, se trataba de tiendas que se instalaban en la calle de la fachada del edificio colegial y cuyas rentas sufragaban los gastos del mismo.<sup>4</sup> Un colegio —el primero fue el de Mesina (1547)— podía ser una residencia para una comunidad jesuita (incluyendo a quienes todavía se encontraban en formación y a quienes habían tomado el cuarto voto); también podía ser un hogar para estudiantes jesuitas que recibían clases en otra parte; un lugar donde profesores jesuitas enseñaban a estudiantes jesuitas; un lugar donde estudiantes no jesuitas asistían a clases que profesores jesuitas impartían a estudiantes jesuitas; o un lugar dedicado específicamente a estudiantes no jesuitas (aun cuando estudiantes jesuitas residieran allí y asistieran a clases).<sup>5</sup> El colegio más importante en cualquier provincia jesuita era el “colegio máximo”, y este podía ser tanto para alumnos jesuitas como no jesuitas. También había universidades, las cuales combinaban el *trivium* (gramática, lógica y retórica) con el *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía) y la teología, pero se necesitaba autorización papal o estatal para obtener ese *título y otorgar grados y otros privilegios*.<sup>6</sup> El primero fue el Collegio Romano, refundado por Gregorio XIII en 1583. Ocasionalmente, los jesuitas también operaron seminarios para la formación de clérigos diocesanos (clero secular), que no eran jesuitas ni tampoco estaban bajo la jurisdicción jesuita, pero que, a cambio, respondían ante el obispo. Además, los jesuitas construyeron “convictorios” (colegios residenciales para no jesuitas), noviciados (residencias para novicios jesuitas) y “casas de ejercicios” (casas de retiro para personas laicas que efectuaban dichos ejercicios). Igualmente, en la América española los jesuitas fundaron colegios para los hijos de la nobleza indígena (colegios de caciques). Por ende, no es tan sorprendente que la gente tuviera dificultades para identificar el equivalente jesuita de los monasterios y conventos del clero regular.

Los primeros jesuitas insistieron en que las residencias y colegios debían reflejar el voto de pobreza jesuita a través de la austeridad y la falta de ostentación. Las *Constituciones* dictaminaban que “los edificios de la Compañía deben ser adecuados para nuestro ministerio y servir para fines de habitación; deben estar bien contruidos y tener solidez. Pero deben ser tales que esté claro que somos conscientes de la pobreza. En consecuencia, no pueden ser lujosos o demasiado elaborados. En ellos, especialmente en la parte reservada para Nosotros, y en cualquiera de

nuestras obras, evitaremos un refinamiento muy exquisito y ornamentación y todo tipo de extravagancia, siempre teniendo en mente tanto el propósito de nuestras instituciones como nuestra pobreza religiosa”.<sup>8</sup> De manera similar, la Primera Congregación General de la Compañía de Jesús declaró en 1558: “Hasta donde esté en nuestras manos, debemos imponer normas para los edificios que pertenecen a nuestros colegios y casas, de modo que, aparte de otras mejoras inapropiadas, no puedan llegar a convertirse en palacios acordes con la nobleza; deben ser edificios fuertes, consistentes y bien contruidos, adecuados para nuestra residencia y lugares donde podamos realizar nuestras tareas; sin embargo, para mostrar que somos





conscientes de la pobreza, no deben ser lujosos o demasiado exquisitos”.

Afortunadamente para la historia de la arquitectura, los jesuitas posteriores prestaron poca atención a las restricciones de sus predecesores. Los colegios, residencias y otras fundaciones jesuitas estuvieron, al igual que las iglesias asociadas a ellos, entre los más notables y sofisticados edificios vinculados con cualquier orden religiosa de la era moderna temprana. El territorio que ahora constituye la actual nación del Perú no fue la excepción, en tanto se comisionó la construcción de residencias, colegios y otros monumentos urbanos desde Trujillo hasta Arequipa y desde Pisco hasta Huancavelica. Entre 1568 y 1605 los jesuitas fundaron el Colegio Máximo de San Pablo en Lima (1568), el colegio mayor (también llamado “colegio seminario”) de San Martín en Lima (1582), colegios en Arequipa (1573) y Ayacucho (1605), y una residencia en el Cusco (1571), que pronto ascendió a colegio.<sup>10</sup> En el siglo XVII construyeron el Colegio de San Bernardo (1619) y la Real Universidad de San Ignacio de Loyola (1621), ambos en el Cusco, y colegios en Pisco (1623) y Trujillo (1627); el noviciado de San Antonio Abad (1610) y la Casa Profesa de los Desamparados, ambos en Lima; colegios de caciques en Lima (Colegio del Príncipe, 1618) y el Cusco (San Francisco de Borja, 1621), y residencias en el Callao (1614), que pronto se convirtieron en colegios, y Huancavelica (1648), que subió a la categoría de colegio en 1719. En el siglo XVIII fundaron una casa de ejercicios en Lima, el Colegio de San José en Moquegua (1713) y escuelas primarias gratuitas en Lima, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Callao, Huancavelica, Ica, Juli, Moquegua y Pisco.

En el pasado, los estudiosos hablaban acerca de un “estilo jesuita”, argumentando que las fundaciones jesuitas alrededor del mundo estaban estilísticamente unificadas con el manierismo romano tardío de la Iglesia del *Gesù* en Roma (1568-1580) y su Casa Profesa.<sup>11</sup> No obstante, hace tiempo que esta idea ha sido abandonada en la medida en que reconocemos el regionalismo extraordinario de los monumentos jesuitas a través del globo. El Perú es una excelente caso de estudio, pues las fundaciones jesuitas de distintas ciudades se parecen más a aquellas de otros órdenes religiosos en esas mismas poblaciones que a las que hay en otras partes del mundo. Los arquitectos, albañiles, escultores y ensambladores provenían de los mismos talleres urbanos que construyeron iglesias y monasterios para los franciscanos o mercedarios (sin mencionar los edificios cívicos y privados). De ahí que mientras un estilo barroco metropolitano era característico de las fundaciones jesuitas en Lima, un barroco típicamente cusqueño como el que promovía el obispo Manuel de Mollinedo prevalecía en el Cusco y el barroco andino híbrido (a veces denominado “barroco mestizo”) mantenía su influencia en Arequipa. Solo la fachada manierista de la iglesia limeña de San Pablo (hoy San Pedro) recuerda a la del *Gesù* en cierto grado, pero ha sido bastante modificada en los siglos XIX y XX.<sup>12</sup>



#### Página 206

Anónimo limeño (detalle). *San Ignacio de Loyola recibe al duque de Gandía*, circa 1720-1740. Óleo sobre lienzo.

#### Fig. 1.

Casa Profesa y Plaza del Gesù, Roma.

- Grabado calcográfico de los talleres de Nicolo y Marco Pagliani, Roma 1756
- Vista actual





## EL COLEGIO MÁXIMO DE SAN PABLO EN LIMA

La fundación jesuita más temprana en el Perú, el Colegio Máximo de San Pablo también era la institución de alta enseñanza más importante de la América española; según comenta un estudioso, “como el centro cultural más importante, su prestigio llegó a ser continental” [Fig. 2].<sup>13</sup> Ciertamente, sería difícil exagerar el rol esencial que el Colegio Máximo jugó en la historia de la obra educativa y misionera sudamericana. Como la primera institución jesuita de alta enseñanza del continente, con una biblioteca superlativa y célebres conferenciantes y predicadores, instruyó a generaciones de limeños y, con un currículum que incluía clases en quechua y aimara, también fue fundamental para la empresa misionera de la orden a través de la Sudamérica hispana.<sup>14</sup> San Pablo también prestó servicios a las misiones jesuitas de la ciudad, por ejemplo, las doctrinas de Santiago del Cercado (1621) y Huarochirí (1576), así como produjo la primera gramática y diccionario de lenguas angoleñas, puesto que había en Lima una comunidad considerable de esclavos de Angola y muchos de estos pertenecían al colegio.<sup>15</sup> Hubo misioneros que









Gato, hoy jirón Azángaro), aunque también podía accederse a ella desde el cementerio. La portería original, justo a la izquierda de la fachada de la iglesia, llevaba al “Claustro de los Estudios”, rodeado por los salones de clase y un teatro espacioso (el teatro era un rasgo importante de la educación jesuita), un “Patio de los Padres Obreros”, el amplio “Claustro Interior”, otro más para la enfermería, y una serie de patios pequeños para la cocina, los operarios y los esclavos, y otras funciones. El complejo tenía un taller de carpintería, almacén, dispensario, lavandería, hornos, un refectorio y dormitorio para los esclavos, más de setenta celdas y un corral que abarcaba un tercio del tamaño de la iglesia. La penitenciaría original, una estrecha sala rectangular, colindaba con el lado este de la iglesia (en el lugar de la primera iglesia) y la sacristía, antesacristía y el “Almacén de la Sacristía” se encontraban detrás del ábside. La Congregación de Nuestra Señora de la O, fundada por las élites laicas, originalmente coincidía con la penitenciaría, marcada en el plano como “Penitencieria y Congregacion de los Seglares”. La segunda iglesia tenía una ventana que permitía a los esclavos a caballo asistir a la misa desde afuera, aunque parece que esta no fue incorporada a la tercera iglesia.<sup>22</sup>

Como se ha señalado, la iglesia actual se relaciona con la *Gesù* romana. Esta semejanza está vinculada con el portafolio de dibujos arquitectónicos de la Casa Profesa de Roma que trajo desde esa ciudad en 1623 el rector napolitano *Niccolò Mastrilli* (conocido en el Perú como Nicolás Durán Mastrillo, 1570-1653) [Fig. 5].<sup>23</sup> Rubén Vargas Ugarte afirma que Mastrilli “trajo consigo los planos de la Iglesia del *Gesù* de Roma”.<sup>24</sup> Harold Wethey se refiere al “modelo de la Casa Profesa de Roma”, basándose en su interpretación del comentario de Mastrilli de 1638 acerca de que “es un modelo del de la Casa Profesa de Roma cuya planta traje yo”.<sup>25</sup> Sin embargo, Rodrigo Cacho Casal ha observado, recientemente, que lo que Mastrilli estaba en realidad diciendo era que el Colegio Máximo representaba una pequeña versión de su equivalente en Roma: “se aventaja a





lo que hay por acá, porque es un modelo pequeño de la casa profesa de Roma, cuya planta traje yo”.<sup>26</sup> Confusamente, aunque Mastrilli parece estar refiriéndose al colegio, en 1639 afirma que alude a la iglesia. Escribiendo en tercera persona, recuerda “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”.<sup>27</sup> De hecho, el Colegio Máximo no se asemeja a la Casa Profesa en absoluto (que solo tiene un gran patio y un plano desigual); la referencia de Mastrilli a su precedente romano es meramente simbólica.

La nueva penitenciaría fue construida en 1659, después de terminarse la tercera iglesia, sobre los cimientos de la segunda (paralela al jirón Azángaro). Resultó bastante dañada por el terremoto de 1687 y fue reubicada entre el muro derecho de la tercera iglesia y la existente capilla de Nuestra Señora de la O (1635-1638), erigida en el lugar que ocupaba el antiguo teatro y la capilla de San Ignacio, tal como se indicaba en el plano de 1624 [Fig. 6].<sup>28</sup> La actual portería fue construida entonces en el sitio de la vieja penitenciaría. La nueva penitenciaría fue levantada a comienzos de 1704 por el alarife Francisco de Sierra, aunque otros constructores ya habían colocado los cimientos.<sup>29</sup> Se accede a ella por el corredor derecho de la iglesia y desde la portada del colegio, situada al noroeste.<sup>30</sup> Es un recinto rectangular, largo y estrecho (Jorge Bernales Ballesteros le da las dimensiones de 59 x 19 metros), y está dividido por 14 pilares simples dentro de tres pasillos de ocho crujías e igual ancho y altura, con cada crujía coronada por una bóveda sostenida por una sólida estructura de cedro (lo suficientemente buena como para resistir el terremoto de 1746) y con linternas.<sup>31</sup> La capilla fue la sede de la Escuela de Cristo y también servía a otras congregaciones como lugar de retiro y penitencia. Por consiguiente, las paredes laterales están decoradas con grandes lunetas pintadas con escenas de la pasión de Cristo en claroscuro. Adaptadas del famoso *Evangelicae historiae imagines* (Amberes, 1593) de Jerónimo Nadal, han sido atribuidas por Luis Eduardo Wuffarden a un desconocido pintor limeño de los años 1670.<sup>32</sup> El altar principal está ornado con una copia de *La elevación de la cruz* (1610-1611) de Pedro Pablo Rubens, que se encuentra en la catedral de Amberes.

Una puerta en el muro derecho de la penitenciaría conduce a la capilla de Nuestra Señora de la O, que cumplía una doble función como hogar de la congregación que llevaba ese nombre y como nuevo teatro del colegio [Fig. 7].<sup>33</sup> Antes de que fuera edifi-

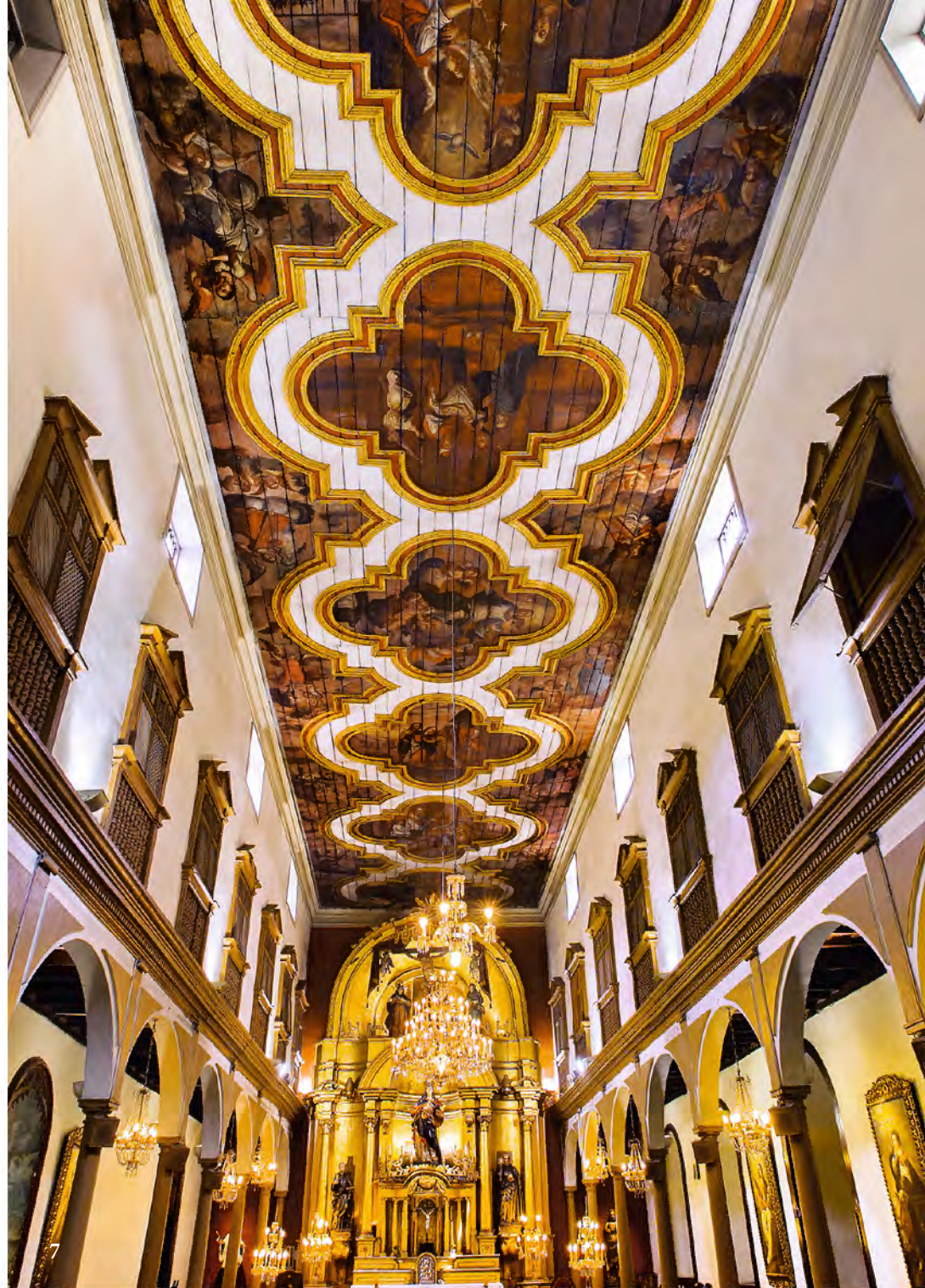


Fig. 5. Portada central de la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo (hoy San Pedro). Lima.

Fig. 6. Capilla de la Penitenciaría. Colegio Máximo de San Pablo (hoy San Pedro). Lima.

Fig. 7. Capilla de Nuestra Señora de la O. Colegio Máximo de San Pablo (hoy San Pedro). Lima.





8

cada la penitenciaría, la capilla estuvo flanqueada por dos patios, uno para los salones de clase y otro para los dormitorios. Los miembros de la cofradía colaboraron con la construcción, algunos monetariamente y otros aportando esclavos; además, el colegio facilitó los coadjutores jesuitas diestros en carpintería. Cobo alabó la capilla: “Tiene esta casa cuatro piezas tan insignes, que no hay 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 treintaicinco; está adornada de azulejos y con el techo hecho una ascua de oro; es tan capaz, airosa, galante y alegre, y con tanto ornato de ricos lienzos de pincel, altares, retablos y ornamentos que pasa de treinta mil pesos su valor, y afirman muchas personas que han andado toda España no haber visto allá en parte alguna capilla interior que llegue a esta”.<sup>34</sup> Alguna vez había





tenido un techo tallado ricamente bañado en oro que, según un testimonio de 1674, contaba con “florones, molduras, piñuelas y pinjantes dorados” y también había “dos órdenes de ventanas altas y bajas y estas muy abiertas y grandes, tres tribunas enfrente del altar con balaustres, verdes y dorados y tres órdenes de asientos en forma de teatro (porque lo es esta capilla de todos nuestros actos literarios) y una cinta de azulejos de vara y media de alto, la adorna de manera que testifican personas que han venido de Europa y una de ellos fue el Conde de Chinchón, Virrey destos Reynos, que no vieron en España pieza que la igualase”.<sup>35</sup> Su magnífico altar mayor, hecho por el maestro escultor Asensio de Salas, fue empezado en 1661 (él también puede haber tallado la existente escultura de Nuestra Señora de la O); en 1671, el maestro ensamblador Simón de Ayala fue contratado para elaborar 26 retablos más para el interior y, en 1689, se le encargó a Diego de Aguirre que hiciera un retablo de Santo Cristo.<sup>36</sup> La riqueza de la pequeña capilla debe, por entonces, haber rivalizado con la de la iglesia, pero, por desgracia, el recinto y el retablo fueron sustancialmente modificados a comienzos de 1795, época en que los jesuitas hacía mucho que habían sido expulsados y el complejo pertenecía a los oratorianos. La capilla y su nuevo retablo hoy se caracterizan por su reticencia neoclásica. Sin embargo, su techo plano de madera está pintado con escenas vívidas, si bien ingenuas, de la vida de la Virgen en cuadrifolios enmarcados y rodeados por representaciones de ángeles.<sup>37</sup>

Ninguno de esos ambientes se compara con la suntuosidad de la sacristía (terminada en 1654), una única sala rectangular, que Wethey ensalza por su “soberbio despliegue de nichos y marcos tallados dorados”, lo que la convierte en “uno de los restos más fabulosos de la Lima colonial” y cuya decoración sitúa en el siglo XVIII temprano, cuando los corredores de la iglesia principal fueron guarnecidos [Fig. 8].<sup>38</sup> Su techo plano de madera del siglo XVIII tardío, probablemente pintado por el mismo artista (o artistas) responsable de aquel de la capilla de Nuestra Señora de la O, incluye veintitrés pinturas de la vida de San Ignacio y de otros santos y beatos jesuitas con marcos dorados mixtilíneos, la obra central (*Apoteosis de San Ignacio*) en un cuadrifolio.<sup>39</sup> La sacristía también tiene un friso elegante de azulejos de colores y está brillantemente iluminada al fondo y en el lado derecho por una hilera de ventanas cuadradas ubicadas justo debajo del nivel del techo. Sobre el friso hay una serie de marcos de color rojo

Fig. 8.  
Sacristía. Iglesia del Colegio Máximo de San Pablo (hoy San Pedro), Lima.





**Fig. 9.**  
Claustro principal Colegio Máximo de San Pablo, Lima.

**Fig. 10.**  
Interior de la portería. Colegio Máximo de San Pablo. Lima.

**Fig. 11.**  
Cristóbal de Vargas (atribuido). Portada de la portería, circa 1760. Colegio Máximo de San Pablo, Lima.

tupido y dorado que contienen lienzos con retratos de los fundadores de las órdenes religiosas, así como pinturas sobre tela enmarcadas que representan los milagros de San Ignacio y están desplegadas a lo largo de la parte superior de los muros. Las zonas inferiores de las paredes muros y los sofitos de las entradas también están cubiertos por murales fastuosos y coloridos con volutas floridas que, de hecho, pueden continuar detrás de las pinturas de encima del friso. Murales similares con figuras grotescas y conchas asoman dentro de las ventanas y a sus costados. Hoy la sacristía está dominada por una *Coronación de la Virgen* gigante del pintor jesuita Bernardo Bitti (ca. 1580), que antes adornaba el altar mayor de la segunda iglesia.

Comparada con la iglesia, la sacristía y las capillas, la arquitectura del patio principal es austera [Fig. 9]. La sencillez de este distingue a San Pedro de otras fundaciones monásticas con sus frisos de azulejos, series de lunetas pintadas y galerías finamente talladas en madera, pero, como Wuffarden ha señalado, evoca los claustros de la fundación jesuita del Cusco, que también tiene un par de arcos más pequeños en el piso superior sobre cada uno de los grandes arcos de la planta baja. Sin embargo, el claustro posee una espléndida escalera que descansa sobre una concha gigante y un elaborado techo artesonado de madera [Fig. 10]. La concha recuerda a las de la sala capitular del convento de Santo Domingo (del último tercio del siglo XVII). El único elemento exterior resaltante es la portada de la portería (1759), que Wuffarden atribuye al arquitecto limeño Cristóbal de Vargas [Fig. 11].<sup>40</sup> Es similar a las fachadas de San Carlos (la iglesia del noviciado de San Antonio Abad, 1766) y del cercano Sagrado Corazón de Jesús (1766), aunque simplificado, con un primer nivel de piedra casi manierista





10

y un segundo nivel rococó más florido de estuco con conchas trabajadas y volutas.<sup>41</sup> Está coronado por una elaborada y mixtilínea cornisa quebrada y un nicho central con un doble motivo de concha sobrepuesto. El nicho contiene una escultura de la Virgen entronizada con el Niño.

A pesar de los muchos terremotos que ha soportado a lo largo de los siglos y los cambios realizados por los oratorianos durante los años en que ya no era propiedad de los jesuitas, el Colegio Máximo de San Pablo se mantiene como una de las fundaciones coloniales más importantes de una ciudad que está llena de ellas. Esto certifica el extraordinario fervor y empeño de los primeros jesuitas en Lima y la creciente relevancia del complejo no solo dentro de la ciudad —tanto para las élites como para la gente corriente, incluyendo europeos, criollos, amerindios y africanos—, sino como centro de enseñanza y preparación misionera de importancia global. La institución ha dejado un legado que continúa resonando en toda Sudamérica y aun más allá. Como otros colegios jesuitas, también acogió un ministerio urbano amplio y diverso que no estaba relacionado con la educación, como la prédica, la administración de sacramentos y el ejercicio de obras de caridad. Aunque hoy los edificios del colegio no son accesibles para el público en general, estos, junto con la iglesia, constituyen una de las colecciones de arte más importantes de la era colonial y de toda la América española, especialmente en retablos, pinturas sobre lienzo y murales.



11



## EL COLEGIO DE LA TRANSFIGURACIÓN EN EL CUSCO

Si el Colegio Máximo es ante todo importante por los tesoros artísticos que guardan sus muros, la iglesia jesuita y el Colegio de la Transfiguración en el Cusco sobresalen como un tesoro arquitectónico por méritos propios [Figs. 12, 13, 14]. Fueron edificados en 1571, directamente sobre el Amarucancha, palacio del inca Huayna Cápac, por Gerónimo Ruiz de Portillo, quien también diseñó la primera iglesia, y acabados por su sucesor José Tiruel.<sup>42</sup> Según una fuente de 1600, el templo fue construido al estilo renacentista austero de las primeras iglesias del Collao, con una portada de arco triunfal con columnas y nichos para efigies de santos. Los jesuitas levantaron su colegio justo sobre la plaza Mayor, en dirección diagonal hacia la catedral, lo que alteraba los cánones catedralicios, razón por la cual se intentó, en dos ocasiones, impedir que se construyera la iglesia, primero en el siglo XVI y luego cuando fue reconstruida a causa del devastador terremoto de 1650 que cambió el rostro del Cusco.<sup>43</sup> La nueva iglesia, uno de los más notables ejemplos del estilo único del barroco cusqueño que prevaleció bajo el obispo Mollinedo (1626-1699), se empezó a construir en 1651 y la capilla de Loreto (Capilla de los Indios), ubicada a su izquierda, fue erigida en 1651-1653. Al otro lado de la capilla de Loreto, se encuentra la amplia y rectangular capilla de San Ignacio, de la misma época y que anteriormente era la penitenciaría y la portería. Rubén Vargas Ugarte atribuye el complejo al padre Egidiano (Jean-Baptiste Gilles), un jesuita de Gante, quien fue ayudado por Francisco Chávez de Arellano desde 1652 como maestro de obras y por el alarife Diego Martínez (a partir de noviembre de 1654) cuando las bóvedas estaban por concluirse.<sup>44</sup> Gilles no era un arquitecto calificado, sino un sacerdote, de modo que dudo de que hiciera algo más que supervisar el proyecto, sobre todo porque el estilo de los edificios es muy próximo al de otras edificaciones de la ciudad, como es el caso de la Merced (1654-1669, a cargo de Alonso Casas y Francisco Monya). Los arquitectos jesuitas

raramente fueron sacerdotes; más bien, se recurrió a hermanos laicos que habían recibido una formación arquitectónica. En consecuencia, el maestro de obras Chávez probablemente fue el responsable principal de la construcción.

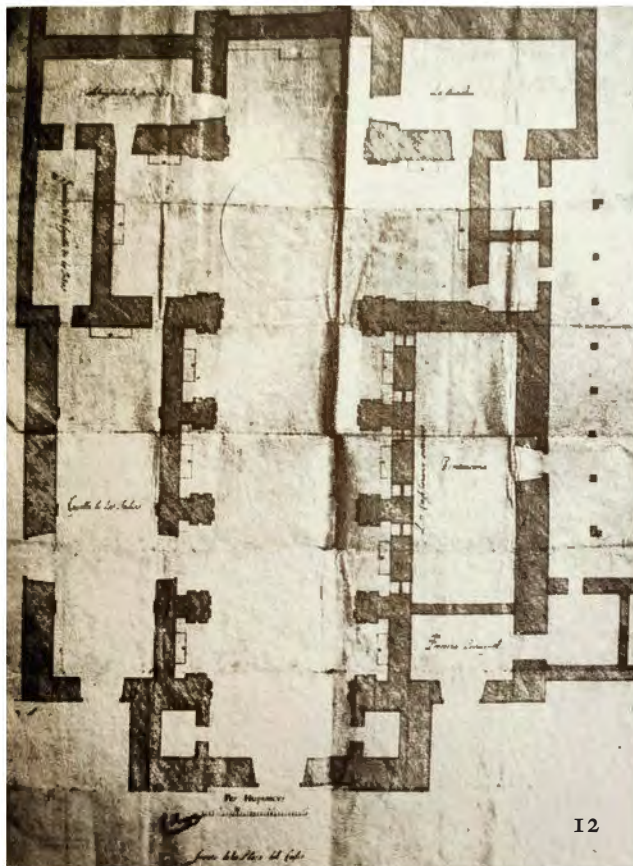
La antigua Universidad de San Ignacio de Loyola, donde hoy se encuentra el auditorio de la Universidad Nacional de San Antonio Abad, se alzaba al sudeste de la iglesia principal, colindaba con la capilla de San Ignacio (a la que daba acceso) y estaba planificada alrededor de un único patio [Fig. 16]. Cada arco de la planta baja del claustro dórico de dos pisos (después de 1650) es tan ancho como dos del segundo nivel y un tercio más alto, igual que en el patio principal del Colegio Máximo de Lima, como se ha observado, excepto que están contruidos en piedra. Sin embargo, su distribución también está en línea con el estilo cusqueño, como el claustro del cercano monasterio de Santo Domingo (ca. 1650-1681) y el templo de la Almudena (1683-1689), obra de Juan Tomás Tuyru Túpac. En el claustro jesuita, los motivos florales cuadrados ornamentan las enjutas encaladas de los arcos inferiores. A la portería original se entraba por la portada actual de la capilla de San Ignacio, la cual antes no daba acceso directo a esta última, que, en aquel tiempo, era la penitenciaría; la gente tenía que doblar a la derecha y recorrer el patio para ingresar a la capilla por una puerta situada en su ala oeste [Fig. 15].<sup>45</sup> Tampoco había acceso a la iglesia principal desde la capilla, como ocurre hoy. Estas modificaciones solo fueron hechas luego de que la universidad fuera fundada y se derribara el muro entre la portería original y la capilla para que esta fuera más amplia.<sup>46</sup> La portada, muy parecida a la de

**Fig. 12.**  
Plano del Colegio de la Transfiguración, Cusco, siglo XVII. Archivo de la Compañía de Jesús (Publicado por Rubén Vargas Ugarte S.J.).

**Fig. 13.**  
Diego de la Puente. *Transfiguración de Cristo*, circa 1660. Óleo sobre lienzo. Retablo mayor de la iglesia de la Compañía, Cusco.

**Páginas:** 222 y 223

**Fig. 14.**  
Vista exterior del complejo de la arquitectónico de la Compañía de Jesús, Cusco. De izquierda a derecha: capilla de indios de Nuestra Señora de Loreto, templo principal, capilla de San Ignacio de Loyola y portada del Colegio de la Transfiguración (hoy Universidad Nacional de San Antonio Abad).







13













15





la capilla de Loreto [Figs. 17, 18], es bastante austera en comparación con el resto del complejo, con columnas *únicas* que flanquean la entrada y columnas emparejadas a cada lado del segundo nivel, con un escudo dentro de un marco rectangular en el medio y un par de nichos a los costados. Tiene un aspecto característico del siglo XVI.

En contraste, la fachada de la universidad, con una portería cuadrada y coronada por seis bóvedas y una pequeña cúpula, es la más ornamental de todo el complejo [Fig. 14]. A pesar de que Wethey la desestima por ser “lúdica” y “tosca”, de hecho es expresiva, original y diferente de cualquier otra de la ciudad, con una rica ornamentación que crea un claroscuro natural cuando el sol de la mañana o de la tarde cae en *ángulo* sobre ella.<sup>47</sup> También se trata de la única fachada en el Cusco —excepto por el panel superior de la puerta de Nuestra Señora de Belén (1698)— que refleja los avances de la arquitectura peruana sureña, específicamente del estilo barroco andino híbrido de Arequipa y el Collao, más conocido como “estilo mestizo”.<sup>48</sup> Fachada de retablo, es significativamente menor que aquella de la iglesia, pero similarmente tripartita, cuenta con tres crujías y dos pisos y una cornisa alta quebrada sobre la crujía central, con un remate de motivos de trébol que replica aquel de la fachada de la iglesia. Cada crujía está enmarcada por un par de columnas corintias o compuestas adosadas que a su vez están flanqueadas por bandas rústicas de puntas de diamante, un motivo del siglo XVI que encontraremos en Ayacucho (ver más adelante). Una estrecha banda vertical decorada con un motivo característico de ovas y lenguas común en la región de Arequipa divide las crujías unas de otras. La primera planta tiene una gran puerta de arco en el medio y dos ventanas arqueadas más pequeñas a los lados. La delineación entre la primera y la segunda planta está hecha por una cornisa saliente, con crujías laterales que soportan un friso, el cual se proyecta excesivamente por encima de las columnas y se eleva para formar una cornisa arqueada quebrada sobre la puerta. El nicho del primer nivel está ubicado en el espacio conformado por la cornisa quebrada. Este nicho es el más profundo y se halla enmarcado por decorados florales y con hojas, y coronado por la cabeza de un querubín alado sobre una cornisa triangular. Cada uno de los dos nichos ciegos de los costados está rematado por un entablamento y una cornisa que reitera sus contornos. La fachada es una llamativa combinación de formas manieristas, como las puntas de diamante, con el estilo de finales del siglo XVIII, que se manifiesta en los decorados vegetales y en el tratamiento elástico de las cornisas.

La fachada es lo suficientemente próxima al estilo de Arequipa, por lo que resulta probable que fuera hecha por un constructor de esa ciudad. Aparte del motivo de ovas y lenguas, que se encuentra, por ejemplo, en la iglesia de San Miguel (1719-1739) en Cayma, la abultada ménsula bajo el nicho central, compuesta por volutas de hojas, es de un tipo común en Arequipa, que aparece primero en la fachada principal de la iglesia dominica de esa ciudad, San Pablo de los Predicadores (ca. 1678).<sup>49</sup> Los motivos de plantas en general son vigorosos y llamativos como aquellos de Arequipa e incluyen motivos comunes como hojas de trébol, adornos de acantos en las enjutas del arco, rosetas anidadas en paneles cuadrados como mosaicos, volutas mixtilíneas conformadas por arabescos y bandas con hojas (flanqueando el nicho principal), y, enmarcando ese mismo nicho, flores generosas como cantutas que parecen brotar de las enjutas de los nichos. Otro motivo similar en espíritu al barroco andino híbrido es el par de figuras grotescas a los lados del panel heráldico que está sobre la puerta principal. Son dos mascarones de monstruos con marcadas arrugas y una mueca de *rigor mortis*, que llevan tocados de plumas y se transforman en cuerpos compuestos de uvas, posiblemente cantutas, e incluso plátanos. Tales figuras, que tal vez quieren representar amerindios o tan solo son motivos divertidos o espeluznantes, constituyen uno de los aspectos más característicos del estilo arequipeño.<sup>50</sup> La fachada es, probablemente, del siglo XVIII, como afirman Damián Bayón y Murillo Marx.<sup>51</sup>

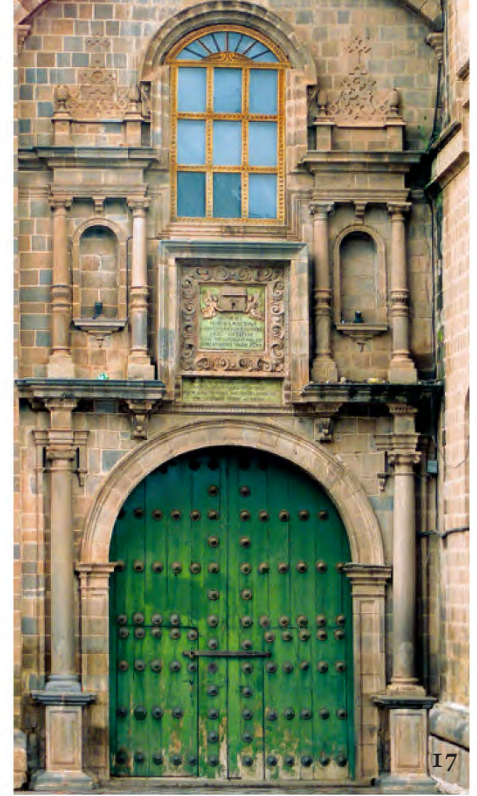


Fig. 15  
Panorámica aérea del Colegio de la Transfiguración e iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco.

Fig. 16.  
Claustro del antiguo Colegio de la Transfiguración y de la Universidad de San Ignacio de Loyola (hoy Universidad Nacional de San Antonio Abad), Cuzco.

Fig. 17.  
Portada de la capilla de indios de Nuestra Señora de Loreto, anexa a la iglesia de la Compañía, Cusco.

Fig. 18.  
Cartela en la portada de la capilla de indios de Loreto que representa la Casa de Nazaret transportada por ángeles. Complejo de la Compañía de Jesús, Cusco.





## AYACUCHO Y TRUJILLO

En contraste con la exuberancia barroca de la Compañía del Cusco, el colegio jesuita de San Juan de la Frontera de Huamanga, hoy Ayacucho, es notable por su austeridad y formas manieristas tardías, con muros bajos y gruesos [Fig. 19]. Pese a que los jesuitas han tenido misiones en Huamanga desde 1573, fue solo en 1605 cuando el Cabildo les otorgó licencia para construir el colegio, asignándoles cuatro solares (una manzana entera).<sup>52</sup> Es posible que su capilla primigenia haya estado ya edificada por cuanto la misa con la que se celebró la fundación del colegio se realizó allí en agosto del mismo año. Estaba localizada en el extremo este del actual complejo, donde hoy se alza la escuela de música. Diez años después se había terminado de levantar una Capilla de Indios, de acuerdo con el testimonio del padre jesuita Barrasa.<sup>53</sup> Apelando a la labor de los indígenas, la actual iglesia comenzó a ser construida en 1628, con la primera piedra puesta por el obispo don Francisco Verdugo. Wuffarden ha revelado que el cantero arequipeño Juan Ochoa, arquitecto del patio de Nuestra Señora de la Merced (1638), fue contratado para continuar la obra de la iglesia en 1645.<sup>54</sup> Rubén Vargas Ugarte escribe que en 1646 o 1647 el hermano laico Nicolás de Villanueva, un experto albañil radicado en Lima y que había colaborado en la construcción de la iglesia de San Pablo de esa ciudad, fue enviado para ayudar con el proyecto.<sup>55</sup> El historiador afirma que la iglesia fue concluida en 1649, un año después del fallecimiento de Villanueva y del principal protagonista, el rector Francisco de Morales, de Arequipa. En cambio, Emilio Harth-Terré sostiene que la iglesia fue terminada entre 1687 y 1693 por el maestro alarife hermano Juan Ignacio y el maestro de arquitectura Gabriel de León, y que la capilla a la derecha de la nave fue acabada en 1693 por el alarife amerindio Pedro Cabral.<sup>56</sup> Ninguno de

*Fig. 19.*  
Iglesia y colegio de la Compañía, Huamanga.

*Fig. 20.*  
Proyecto de planta para el colegio jesuita de Huamanga, siglo xvii.

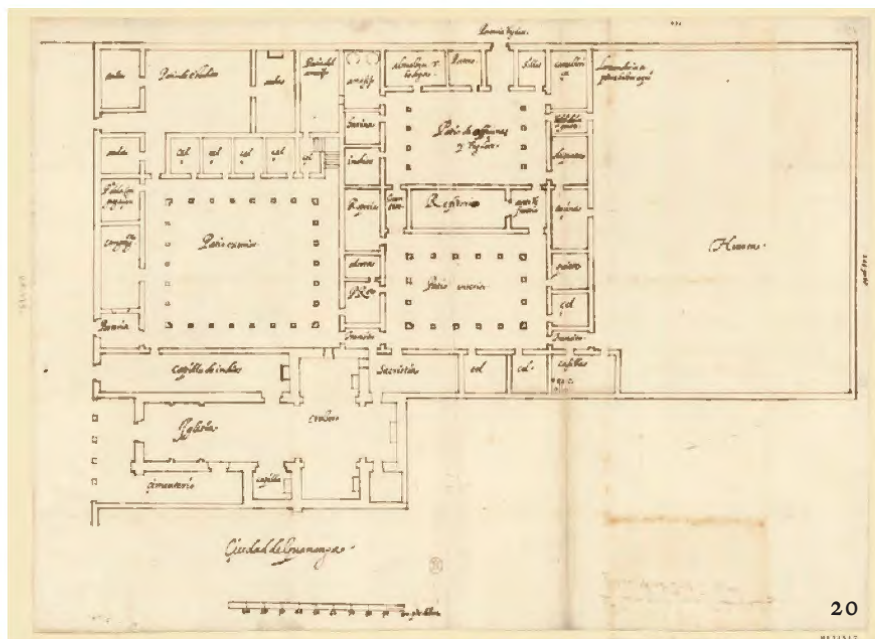
*Fig. 21.*  
Portada de la capilla de Loreto, anexa a la iglesia de la Compañía, Huamanga.  
a. Portada  
b. Detalle mariano en la parte superior.



los estudiosos identifican sus fuentes, y algunas citadas por Harth-Terré fueron destruidas en el incendio de 1943 de la Biblioteca Nacional, en el momento de su publicación. No obstante, me inclino por creer a Vargas Ugarte (quien ni siquiera menciona el artículo de Harth-Terré) a causa de la austeridad de la fachada y porque él tuvo acceso a los archivos jesuitas.<sup>57</sup> Esta también es la opinión más reciente de Raúl Hernán Mancilla Mantilla y Doris Liliana Conococ Flores.<sup>58</sup>

Existen dos planos idénticos del complejo en la Biblioteca Nacional de Francia.<sup>59</sup> Uno de ellos puede ser el mencionado por Emilio Harth-Terré que, según él, daba la fecha de 1645 (pero, una vez más, no indica la fuente); sin embargo, estos planos estaban sin datar, aunque Santiago Sebastián *et al.* arguyen que son de la primera década del siglo XVII [Fig. 20].<sup>60</sup> Además, dichos documentos difieren significativamente de la construcción tal como está hoy, lo que quiere decir que el complejo fue modificado radicalmente en una fecha posterior, como cree Wuffarden, o que corresponden a un proyecto no ejecutado, como sostengo yo y lo sugieren las inscripciones con indicaciones de este tipo: “lavandería se podrá haber aquí”.<sup>61</sup> Los planos muestran una iglesia de cruz latina (de hecho, no tiene transeptos, solo capillas laterales de poco fondo) y ubica la Capilla de Indios (la capilla de Loreto) a la izquierda de la iglesia cuando en realidad está a la derecha. Tampoco representa ninguna de las edificaciones de este sector, donde ahora se encuentra la escuela de música. Los tres patios tampoco figuran donde están hoy. Lo más significativo es que las dos portadas *más importantes del complejo*, la de la portería a la izquierda y la de la escuela a la derecha, no aparecen en el plano, el cual, en vez de ello, sitúa la portada de la portería frente a la calle (hoy 28 de Julio). Ciertamente, ambas portadas están en ángulo recto en relación con la fachada de la iglesia, creando una pequeña plaza enfrente. Tal como fue construido, el complejo también tiene una austera portada arqueada en el actual jirón San Martín que conduce al segundo patio con el escudo de la Compañía de Jesús en su entablamento, otra *más sencilla* sobre 28 de Julio que da al patio principal y siete tiendas en la misma calle, cada una con una entrada de piedra sin decorar. Estas tiendas, un rasgo peculiar de los colegios jesuitas, como se ha señalado antes, proveían rentas para el mantenimiento de la propiedad.

La capilla de Loreto presenta el tipo de portada simple renacentista que era común en el Collao del siglo XVII [Figs. 21a, b]. Un par de columnas acanaladas de ningún orden clásico en particular (si acaso, toscanas) flanquean un arco con una ménsula en la dovela, que es coronado por un frontón triangular partido que ostenta un símbolo mariano en un escudo y está enmarcado por pináculos. Hay una sola ventana encima del frontispicio que proporciona la única fuente de luz a la capilla. La capilla misma es alargada y está cubierta por una bóveda de cañón en ladrillo, como aquella de la iglesia, y tiene estrechas bancas de piedra adosadas a los muros interiores escasamente decorados. La portada de la portería, también de piedra roja, posee la solidez de la puerta de una fortaleza. Bastante rústica, cuenta con gruesas columnas superpuestas, otra vez sin adherirse a ningún orden clásico, a cada lado de un arco y entablamento rebajados. Las columnas, dovelas, jambas y entabladuras están todas decoradas con paneles rectangulares biselados. El panel superior tiene un ático bajo con forma de dovela en el centro, que está coronado por una cornisa hexagonal compuesta por volutas y con un pequeño remate







22



23



24

en punta. La cornisa lleva las armas de la Compañía de Jesús y una corona. Remates piramidales más gruesos aparecen a cada lado de la cornisa. Lo más peculiar de esta portada es la estructura alta en forma de friso, con una cornisa saliente encima que se extiende desde su lado izquierdo y envuelve la esquina del edificio del colegio, continuando varios metros a lo largo de la calle 28 de Julio como una capa de relleno protector [Figs. 22, 23]. Ubicada muy adelante del muro llano principal, la portada está cubierta por diez hileras de puntas de diamante, como la fachada de la Casa de los Picos en Segovia (siglo XV tardío), según han señalado los especialistas, o como aquella de la Casa dos Bicos en

Lisboa (1523).<sup>62</sup> Una versión autóctona de esta portada (sin la prolongación del muro o la cornisa) puede apreciarse en una casa en la calle Miguel Grau 725.

La portada *más elaborada* es la que da acceso a la escuela situada en el lado opuesto. El arco está flanqueado por un par de columnas corintias acanaladas en su totalidad y coronado por un entablamento que se extiende hacia la izquierda para unirse con la esquina de la fachada de la capilla Loreto, aunque en el lado derecho acaba abruptamente a medio de camino del extremo del muro. El entablamento está tallado en alto relieve con volutas de hojas de acanto que salen de las fauces abiertas de una cabeza de león ubicada en el centro. Dos cabezas de león más aparecen en las secciones del entablamento que se proyectan sobre cada columna. Encima de estas se yerguen dos grifos alados como centinelas. En lugar de una cornisa el escultor ha insertado un tímpano amplio y rectangular cubierto con ricas volutas de acantos que rodean un símbolo mariano en un escudo montado sobre los lomos de un elefante [Fig. 24]. El uso de un



elefante y de grifos recuerda la decoración del siglo XVI, como aquella de la Casa del Fundador (1540-1570) y la Casa de Juan de Vargas (ca. 1590) en Tunja, Colombia. Wuffarden sugiere que los escultores trabajaron a partir de bestiarios medievales o libros de emblemas.<sup>63</sup> No puedo estar de acuerdo con Héctor Velarde, quien cree que el elefante demuestra una influencia hindú en la edificación.<sup>64</sup> Excepto por la falta de una cornisa apropiada, la portada remite a aquella de San Francisco (de los años 1560) en esa ciudad, que cuenta con el mismo entablamento extraño que se extiende hacia afuera, más allá de las columnas, pero deteniéndose a medio camino antes del final del muro (en este caso a ambos lados). La portada franciscana también ostenta figuras de centinelas (que aquí son santos) en lo alto de las partes salientes del entablamento, sobre las columnas. Vargas Ugarte considera que la portada jesuita es la *más antigua* del complejo.<sup>65</sup> Es cierto que posee el espíritu del siglo XVI, pero también lo tienen las otras cuatro (incluyendo la portada principal de la iglesia). Ya fuera terminado en 1649 o 1693, el complejo es sin duda retrógrado, excepto por los campanarios delicadamente curvilíneos de la iglesia, que Wethey piensa que son del siglo XVIII.<sup>66</sup> No obstante, estas portadas prueban que se puede construir con un estilo pasado de moda y aun así ser innovador.

Comparados con la exuberancia de la portada de la escuela y la solidez de la portada de la portería, los dos patios principales son elegantes y mesurados [Figs. 25, 26]. El principal, al cual se accedía desde la calle y a través de la recepción abovedada, tiene en la primera planta una arcada de mampostería realizada por columnas de madera coronadas por zapatas mudéjares que soportan un techo de tejas inclinado, excepto por el ala adyacente de la iglesia. Esta cuenta con una arcada de mampostería en la cual hay dos arcos menores por cada uno de los arcos de la primera planta, la misma solución que se observa en el Colegio Máximo y en el Cusco. En el centro del patio se halla una fuente de piedra de siete lados. En el patio trasero, hoy una escuela preparatoria, solo en los sectores del norte y el sur existen arcadas, la superior con pilares de piedra con capiteles espigados. El sector norte también muestra una portada *rústica* con anchas columnas que recuerdan a la de la portería. El sector oeste presenta una columnata de madera sobre cimientos altos a la que se llega por una doble escalera de mampostería que descansa sobre un elegante arco y una dovela decorada, y tiene una cúpula con cuatro ventanas en el medio. El sector este se encuentra sin ornamentar, con ventanas rectangulares dispuestas irregularmente en los dos pisos. Este patio también alberga una pequeña fuente de piedra circular.



25



26

Fig. 22.  
Portada de la portería. Colegio de la Compañía, Huamanga.

Fig. 23.  
Patio interior. Colegio de la Compañía, Huamanga.

Fig. 24.  
Portada del colegio de la Compañía (detalle), Huamanga.

Fig. 25.  
Claustro principal. Colegio de la Compañía, Huamanga.

Fig. 26.  
Segundo patio. Colegio de la Compañía, Huamanga.



Mucho más al norte, en una región donde los jesuitas estuvieron menos representados, hay un complejo del siglo XVII de un estilo claramente manierista, aunque construido con ladrillo y estuco como las otras iglesias en una ciudad donde la piedra era escasa [Fig. 27]. El colegio jesuita del Salvador en Trujillo fue fundado mediante una Cédula Real de Felipe IV en 1627 y obtuvo el apoyo del obispo Carlos Marcelo Corne, quien en 1629 donó su plantación de caña de azúcar y refinería con sesenta esclavos en Gazñape, en el fértil valle de Chicama y que valía 42 000 pesos.<sup>67</sup> Era una de las primeras iglesias de la ciudad y fue construida entre 1631-1634 por el arquitecto portugués Alonso de las Nieves, maestro de albañilería, quien también era propietario de una fábrica de tejas y ladrillos.<sup>68</sup> Nieves fue el primer arquitecto importante que trabajó en el norte del Perú y estuvo activo en la ciudad desde 1630 hasta su muerte después de 1644, construyendo casas privadas y colaborando con las iglesias de San Agustín (los retablos) y la Merced (el templo). Su última voluntad y testamento de 1644 evidenció que era dueño de cinco manuales arquitectónicos (probablemente el tratado de Vitruvio y otros del Renacimiento, como aquellos de Sebastiano Serlio y Andrea Palladio), que Vega Cárdenas cree que explican el clasicismo de la fachada llana de la iglesia, que también se replica en la portada lateral de la Merced.<sup>69</sup> A diferencia de la mayoría de iglesias de la ciudad, la de los jesuitas fue poco dañada por los terremotos de 1759 y 1970; el primero llevó a un florecimiento del estilo rococó en Trujillo, particularmente en sus retablos.<sup>70</sup>

El complejo jesuita ocupó casi una manzana entera de la ciudad, colindante con la plaza Mayor (en las esquinas de las calles Diego de Almagro e Independencia de nuestros días), lo que recuerda la estratégica ubicación de otras fundaciones jesuitas, sobre todo en el Cusco. Aunque es cierto que Nieves construyó la iglesia, su contrato de 1631 con el rector Pedro de Molina, citado por Vega Cárdenas como prueba de que edificó el colegio, de hecho no menciona nada más que la iglesia, excepto por un campanario: “en la parte interior de la casa hecho de adobe hasta alcanzar el alto de las demás paredes de la iglesia y luego de cal y ladrillo conforme a la planta” (la actual espadaña del templo es del siglo XVIII).<sup>71</sup> Vega Cárdenas también publica un contrato de 1636 con el maestro carpintero Salvador Leandro para la construcción del coro, pero no hay evidencia de que colaborara con el colegio.<sup>72</sup> Tal vez se trata de un contrato que falta o, simplemente, los jesuitas confiaron en jornaleros albañiles para que edificaran el colegio y ahorrar dinero, como habían hecho con partes del Colegio Máximo, según se ha visto. Todo lo que queda hoy del edificio del colegio es un único patio situado inmediatamente a la izquierda de la iglesia. Esta se encuentra retirada de la calle para formar una pequeña plaza, como en Ayacucho, y la portada de la portería está, de manera similar, en ángulo recto con la iglesia [Fig. 27]. El patio delantero se encuentra cerrado por un muro bajo de ladrillo estucado con una balaustrada de madera arriba, sustentada por pilares de ladrillo y estuco; el de la esquina con un motivo en forma de lágrima sobrepuesto, típico de Trujillo, como, por ejemplo, se aprecia en la catedral. Mientras que la fachada de la iglesia tiene columnas jónicas adosadas abajo y corintias arriba, la portada de la portería es de un solo nivel y cuenta con columnas corintias adosadas; su frontón partido está conformado por un par de volutas contrapuestas en lugar del riguroso frontón partido triangular de la iglesia (aunque el motivo de volutas contrapuestas aparece en el extremo superior de la portada de esta última). Una moldura horizontal conecta las jambas con los bordes exteriores de la portada, aparentando desaparecer detrás de las columnas, tratamiento que es replicado en las portadas principal y lateral de la iglesia.

El patio principal recientemente restaurado es simple pero elegante, razón por la cual pudo haber sido construido por los jornaleros albañiles y no necesariamente por Nieves [Fig. 28]. Cuenta con un solo nivel, lo que es típico en la ciudad, y cada lado presenta ocho arcos que descansan sobre pilares toscanos con una moldura horizontal que sigue el contorno de la arquería. Los pilares tienen esquinas sesgadas acanaladas. Sobre los arcos hay un entablamento con un friso donde se repite un motivo rectangular

*Fig. 27.*

Iglesia y colegio de la Compañía, Trujillo (hoy Universidad Nacional de Trujillo).

*Fig. 28.*

Claustro principal del colegio de la Compañía de Trujillo (hoy Universidad Nacional de Trujillo).





y, encima de este, un techo de madera. En su *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Trujillo* (1763), Miguel Feijoo de Sosa (1718-1791) escribió que “su iglesia es de tres naves, de cal, y ladrillo, hermosamente adorada: sus Claustros, y Aposentos bien formados: y aunque padeció alguna ruina con el Terremoto expresado, se están ya reparando sus Edificios”.<sup>73</sup> El autor también dejó una expresiva descripción del programa educativo de la institución: “mantiene diez, o doce Religiosos, que sirven al público de edificación, y exemplo, instruyendo juntamente a la juventud en los primeros Elementos, y en la Latinidad; con advertencia, que el Vecindario contribuyó quatro mil pesos al Padre Rector de este Colegio Urbano Céspedes, con la condición, de que sus réditos se empleasen en papel, tinta, y cañones, a fin de que aprendiesen los niños a leer, y escribir: y habiéndose perdido el Instrumento, que por entonces se otorgó, el Reverendo Padre Provincial Francisco Xavier se obligó a cumplir semejante estipulación, y contrato, como parece [...]”.<sup>74</sup> El patio que subsiste sirvió como patio de estudios o “patio de obreros” según el plano de 1788, que también incluye un segundo patio amplio y tres más pequeños que luego serían demolidos.<sup>75</sup> Después de que los jesuitas fueran expulsados en 1767, el patio principal se convirtió en la residencia del seminario diocesano y hoy pertenece a la Universidad Nacional de Trujillo.





## LA IGLESIA Y EL COLEGIO DE SANTIAGO (LA COMPAÑÍA) EN AREQUIPA

Ninguna de las fundaciones que hemos considerado hasta ahora nos prepara para la desmedida exuberancia del complejo de Santiago en Arequipa, conocido popularmente como la Compañía [Figs. 29, 30, 31]. El complejo de tres patios no solo guarda el ejemplo más temprano datado del barroco andino híbrido (el tímpano de la portada lateral de 1664 de la iglesia) y uno de los más significativos ensayos tardíos en el estilo (la fachada de la iglesia, 1698-1699), que también es la construcción más ricamente guarnecida en la larga historia de aquella tendencia. A diferencia de los complejos jesuitas del Cusco o Ayacucho, donde las portadas mejor decoradas dan a patios llanos y sobrios, el patio de un solo nivel de la fundación arequipeña (1711) es un auténtico tapiz de ornamentación, aun cuando la arquitectura en sí misma es solemne y clásica, más renacentista que barroca [Fig. 29]. Más temprana es la fastuosa portada de la portería (1679), ahora cerrada para constituir un marco para un calvario [Fig. 32]. La iglesia y el colegio están contruidos con una fina mampostería de sillar, cegadoramente blanca bajo el sol característico de las zonas de altura, que proyecta sombras marcadas sobre el tallado, como en la portada de la universidad del Cusco.

Los primeros jesuitas de Arequipa vinieron del Cusco en 1573.<sup>76</sup> A pesar de que la nobleza local hizo una donación de 17 000 pesos, la Sociedad debió esperar hasta 1578 antes de poder establecer un centro permanente en la ciudad.<sup>77</sup> La Compañía tuvo dos fundadores que eran funcionarios. El primero fue el conquistador Diego Hernández Hidalgo, el procurador general municipal, quien en noviembre de 1577 dio 2000 ducados para comprar propiedades en la ciudad, así como fincas y tiendas en la calle de

Mercaderes (tal como hemos visto en Ayacucho).<sup>78</sup> El segundo fundador fue Antonio de Llanos, exalcalde y presidente del tribunal, quien, con su esposa doña María de Carneño, otorgó 1500 pesos anuales en rentas por arrendamiento, al igual que una hacienda ganadera y 500 pesos anuales más para accesorios de la iglesia.<sup>79</sup> El capitán Jerónimo Pacheco y su esposa doña Lucía de Padilla donaron 20 000 pesos adicionales.<sup>80</sup> Con el respaldo del virrey Toledo (1569-1581) los jesuitas adquirieron el terreno colindante con la esquina sudeste de la plaza Mayor en 1578, aunque este emplazamiento audaz alarmó al obispo del Cusco, quien lo criticó por estar “en sitio prejudicial a la yglesia mayor por ser en la plaza donde la dicha yglesia mayor está fundada” (y el virrey don Martín Enríquez de Almanza (1581-1583) suspendió por corto tiempo la actividad constructora).<sup>81</sup> Se requirió la intervención directa del rey Felipe II para obtener la autorización oficial para construir en 1581, después de lo cual los jesuitas rápidamente compraron una propiedad adyacente de 3000 pesos de Lucas Martínez Vegazo y Manuel Herrera.<sup>82</sup> La ubicación de su solar frente a la plaza Mayor era idéntica a la de su institución hermana en Trujillo y el problema que les causó el cabildo catedralicio fue similar a los retos que enfrentaron en el Cusco.

Harth-Terré citó un documento (destruido en 1943) que probaba que en 1573 el arquitecto limeño Gaspar Báez trazó el plano de la iglesia, el colegio y las tiendas —trabajo valorado en 1000 pesos— gratuitamente.<sup>83</sup> Al mismo tiempo, ofreció los servicios libres de costo del herrero Bartolomé Péres, los ayudantes arquitectónicos Juan Carreño y Alonso Bordón,





y el albañil Juan García del Mármol.<sup>84</sup> Arquitecto relativamente destacado, Báez había diseñado un hospital amerindio y, luego de mudarse a Arequipa, construyó San Francisco (1576), la iglesia de Yanahuara (1576) y un puente sobre el río Chili (1577).<sup>85</sup> Pero, aparentemente, Báez nunca cumplió sus obligaciones con los jesuitas.<sup>86</sup> En cambio, los jesuitas empezaron a levantar una iglesia modesta en 1578 que fue paralizada dos veces por la suspensión del virrey Almanza y otra interrupción de obra, y que finalmente acabó destruida por un terremoto en enero de 1582.<sup>87</sup> Los jesuitas iniciaron una edificación para reemplazarla y, en agosto de 1583, el virrey mencionado extendió una *mita* de un año por un periodo de seis meses más, para que un número no determinado de trabajadores nativos permanecieran en el complejo jesuita, específicamente para reconstruir la iglesia y el colegio.<sup>88</sup> Harth-Terré, sin citar su fuente, atribuye parte de esta construcción a los maestros albañiles Juan de Pontones y Bartolomé Martínez, el primero proveniente de Lima, y sostiene que el carpintero amerindio reconstruyó el techo de madera luego de que este fuera dañado por una erupción volcánica en 1600.<sup>89</sup> Esta segunda iglesia fue destruida por otro terremoto en 1604, que dejó solo cerca de una *vara* de cimientos.<sup>90</sup> La tercera iglesia (1605-1610) era una edificación modesta con un solo campanario que pronto sería demolido, esta vez no a causa de un terremoto, sino porque no podía adaptarse al crecimiento de la congregación jesuita. Una cuarta iglesia más grande —el edificio actual— comenzó a ser construida en 1621, pero solo fue culminada en 1699 con la aplicación del tallado de la fachada.<sup>91</sup> Como sucede con la mayor parte de la arquitectura de Arequipa, la historia de la Compañía implicó tantas reconstrucciones como edificaciones.

Alejandro Málaga Medina ha encontrado evidencias de que el primer patio fue reconstruido en 1677 bajo la dirección del arquitecto Lorenzo de Pantigoso, quien llegaría a ser el maestro mayor de la ciudad luego del terremoto de 1687, y trabajó con Juan Ordóñez, el cual, según los testimonios, se convertiría en maestro mayor desde al menos 1679.<sup>92</sup> Entre 1679 y 1683, Ordóñez dirigió la construcción de la portería (4397 pesos) y amplias reconstrucciones de las edificaciones del colegio.<sup>93</sup> Otros arquitectos y albañiles involucrados en el proyecto en esa época fueron Simón Muñoz, don Antonio de Tapia, Bartolomé Escovedo y Diego de Adrián, a quien se mencionó primero en junio de 1683. Muñoz era, probablemente, el Muñoz García que trabajó en las construcciones adyacentes a la catedral en 1661 y que, después de llegar a ser el maestro mayor de la ciudad de Arequipa en 1680, se encargó del Convento de Santa Catalina, la iglesia parroquial de Santa Marta y el hospital de San Juan de Dios.<sup>94</sup> En cuanto a Tapia, es posible que estuviera relacionado con el maestro albañil Hernando de Tapia, quien construyó la primera capilla del Rosario en la iglesia jesuita y la torre de Santo Domingo.

En junio de 1679 a Ordóñez le pagaron 156 pesos, dos reales, para cincelar las columnas de piedra negra de la portada de la portería.<sup>95</sup> Ordóñez habría dejado el tallado decorativo a alguien más, pues este contrasta notablemente con las columnas clásicas académicas. De ahí que los libros contables registren que a un equipo de canteros anónimos se le pagara 352 pesos por trabajar en la portada en ese mismo mes. Creo que estos individuos eran andinos, debido a las similitudes de estilo con el de la fachada, que, como he señalado, fue tallada por la *mita* de trabajadores de



Fig. 29.  
Claustro mayor del Colegio de Santiago Apóstol, Arequipa.

Fig. 30.  
Iglesia de la Compañía y Colegio jesuita de Santiago Apóstol, Arequipa (panorámica aérea).

Fig. 31.  
Fachada de la iglesia de la Compañía, Arequipa.



Caylloma. En julio de 1681, los jesuitas construyeron una capilla en el colegio y, en 1682, reconstruyeron partes de las arcadas norte y sur del claustro mayor y edificaron la entrada principal de este último que daba a la calle, con su pasillo abovedado.<sup>96</sup> En febrero de 1682 unas cuantas pinturas fueron encargadas para la portería, incluyendo un gran lienzo de *La nave de la iglesia*.<sup>97</sup> El equipo comenzó a abovedar el claustro principal en 1685, cuando acabaron la primera esquina (la obra demandó cincuenta días de labor y se terminó en junio), y todavía estaban trabajando en uno segundo cuando la ciudad fue remecida por el peor terremoto del siglo, en la fiesta de Santa Úrsula, el 20 de octubre de 1687.<sup>98</sup>

El devastador terremoto, según la Carta Anua jesuita de 1688, destruyó el campanario y el nuevo patio que se había construido, aunque se preservó la mayor parte de la iglesia: “El riguroso, y formidable temblor que atemoriso toda la costa del Peru llevo también a esta ciudad, y aunque maltrato la torre de el templo, y un claustro: no fue con el exceso que pedía conmoción tan singular antes los Nuestros padecieron menos, que otros”.<sup>99</sup> Los libros contables anotan en diciembre de 1688 que el colegio tenía que ser reconstruido casi enteramente y que dos tiendas habían colapsado: “En el colegio se echo lo mas de esta cerca de nuevo por haberse caido con el temblor 2 almazenes desde los cimientos [...]”.<sup>100</sup> Cuando Diego de Adrián asumió como arquitecto jefe de todo el complejo en los años 1690 una de sus primeras responsabilidades fue reconstruir las arcadas del segundo claustro. Este fue concluido en mayo de 1692: una económica edificación de columnas de madera, un techo de cañas y tejas, y pilares de piedra en las esquinas.<sup>101</sup> Los jesuitas terminaron los edificios del colegio en las primeras dos décadas del siglo XVIII.<sup>102</sup> Cuatro nuevas arcadas abovedadas fueron acabadas en el primer claustro en junio de 1711 por 15 052 pesos, siete reales, y los jesuitas informaron en la Carta Anua Latina de 1712: “en el Colegio de Arequipa la construcción avanzó algo más con su claustro hecho de piedra resplandeciente, por medio de la cual la casa logra belleza y excelencia, pues en épocas más tempranas era poco atractiva y bastante incómoda”.<sup>103</sup> Por lo tanto, el claustro data de 1711 y no de 1738, como se había sostenido.<sup>104</sup> En 1715, Arequipa fue golpeada por otro terremoto. Pese a que la torre fue nuevamente dañada, el resto de la iglesia y el colegio parecen haber salido indemnes.<sup>105</sup>

Luego del impacto del siguiente sismo, en enero de 1732, las arcadas de madera del segundo claustro fueron reemplazadas entre 1737 y 1740 por otras de piedra.<sup>106</sup> Primero, un pasadizo y una de las esquinas fueron construidos a un costo de 996 pesos en septiembre de 1737; el grueso de la obra se llevó a cabo en diciembre de ese año por un valor de 1076 pesos y, después, en marzo de 1739, el trabajo de las arcadas prosiguió por 742 pesos adicionales. Una inscripción en la que se lee “A. D. 1738”, dentro de la portería, que una vez estuvo en la cabeza del pasadizo que llevaba al segundo patio, conmemora esa fase de la construcción.<sup>107</sup> La sección final solo fue culminada en marzo de 1740, cuando el claustro estuvo pintado (probablemente de manera similar al claustro principal de Santo Domingo). La mayor parte del segundo claustro actual es una reconstrucción del siglo XX. El tercer patio, también una reconstrucción moderna, fue terminado en 1759, si creemos en una inscripción colocada sobre una habitación que hoy ocupa un estudio de abogados, pero, como muchas inscripciones, puede haber sido trasladada durante la reconstrucción moderna de estos dos últimos patios. Los edificios de la iglesia y el colegio han resistido fuertes terremotos en 1784 (el cual solo destruyó la torre), 1787 (que derrumbó algunas piedras de la cúpula de la iglesia) y 2001.<sup>108</sup>

La portada de la portería y el primer patio son las únicas partes del colegio que están ampliamente cubiertas por relieves planimétricos. La primera se encuentra en ángulo recto en relación con la fachada de la iglesia, frente a una pequeña plaza, de manera similar a las portadas de la portería en Ayacucho y Trujillo [Figs. 32, 33]. Consiste en un arco mudéjar con una dovela festoneada con hojas de acanto, flanqueado por un par de





columnas adosadas, entablamentos parciales y pináculos, y coronado por una cornisa saliente.<sup>109</sup> La parte superior de la portada está dominada por una exquisita cresta en forma de lágrima y en bajorrelieve que encierra el monograma de Cristo, rodeado por hojas y coronado con plumas como aquellas que ostentan los sombreros de los ángeles arcabuceros popularizados por las escuelas de pintura de Cajamarca y el Cusco en los siglos XVII y XVIII temprano.<sup>110</sup> Las columnas replican aquellas de la portada lateral de la iglesia: cada una tiene un plinto elevado (decorado con motivos de acanto) y el tercio inferior dividido por molduras (con un par de coronas), pero sin el patrón en zigzag. Las secciones superiores son, igualmente, de gran tamaño, con frisos enormes, cornisas salientes y pináculos con altos estípites. Esta portada presenta el primer hombre silvestre de la escultura barroca andina híbrida, un *maskarón humano* con volutas de hojas que emergen de la boca, un tipo de representación que Harth-Terré designó como *figuras parlantes*.<sup>111</sup> También incluye dos tipos de rosetas que se volverían comunes en la arquitectura del barroco andino híbrido: un par de flores de ocho pétalos anidadas dentro de un anillo de hojas (por ejemplo, en el friso) —flores de cactus y no dalias, como sugiere Martín Noel— y otra flor más simple, de seis pétalos (flanqueando la ménsula), quizá el llamado lirio de los incas (*Alstroemeria aurantiaca*).<sup>112</sup> Las volutas de acanto, generosas y a veces superpuestas, y las volutas enrolladas que se encuentran en los bordes de la portada de la portería son muy parecidas a aquellas de la parte superior de la portada lateral de la iglesia (si bien esto no es suficiente para implicar el mismo taller, sí permite confirmar su proximidad en la datación).

Los bordes están basados en las volutas en forma de C que usualmente se encuentran a los lados de los retablos peruanos del siglo XVII.<sup>113</sup> En el virreinato del Perú, equipos de ensambladores de retablos profesionales recorrían el territorio en una época tan temprana como el siglo XVI, incluyendo un grupo de ensambladores especialmente influyentes del Cusco que viajaron a lugares tan distantes como Oruro y Chuquisaca (Sucre) después de 1650.<sup>114</sup> Hace tiempo que los estudiosos han sugerido que los estilos y motivos del tallado en piedra del barroco andino híbrido derivan de los retablos, tanto estructural como estilísticamente.<sup>115</sup> Influyentes en particular son el tipo de columna salomónica con racimos de uvas y granadas que se aprecia a menudo en los retablos cusqueños, las hornacinas en forma de concha y los paneles con jarrones de flores, así como otros que despliegan hojas de acanto. Sin embargo, estos modelos solo raramente incluyen flora y fauna nativas u otros elementos indígenas en esta etapa temprana. Solo en el siglo XVIII —y exclusivamente en regiones remotas— se tornarían más visibles las afinidades entre los retablos y la fachada barroca andina híbrida.

Aunque está ricamente tallado y recurre a varios de los mismos motivos de la fachada, la decoración del patio es más rígida y predecible. La construcción a la que más se asemeja en la ciudad es la fachada de 1738 de la casa Tristán del Pozo, con la que también comparte una flor en forma de X con zarcillos que se enroscan y gárgolas con cabeza de puma. El patio tiene en un flanco nueve arcos que se apoyan sobre pilares. Cada pilar está marcadamente tallado en sus cuatro lados y guardando exactamente el mismo patrón: una cabeza de querubín arriba (con pétalos que rodean la parte inferior de su rostro, lo que hace que se parezca a una roseta o un sol), seguida por tres racimos de uvas colgantes y luego un motivo encadenado de cinco eslabones que incluye (de arriba hacia abajo) una papaya arequipeña, una concha, una pátera romana, una gran cantuta y otras dos más pequeñas entrelazadas. Las esquinas donde dos pilares coinciden en cada ángulo del patio tienen una banda al estilo de los tocapus, con seis motivos rectangulares de flores, volutas y frutas.

Las dovelas de los arcos del patio contienen motivos rectangulares similares a los tocapus, la mayoría en forma de X y algunos que parecen rosetas, y las piedras angulares muestran *páteras con flores*, coronadas con tres plumas. Coronas de cuatro plumas adornan el nacimiento de los arcos encima de cada pilar [Fig. 34]. Las enjutas



Fig. 32.  
Portada de la antigua portería. Colegio de Santiago Apóstol, Arequipa.

Fig. 33.  
Emblema de la Compañía de Jesús labrado en sillar. Detalle de la portada de la antigua portería del Colegio de Santiago Apóstol, Arequipa.





34a



236

Los Austros y la ciudad

35



entre estos, salvo cuatro de los arcos, tienen monogramas floridos de Jesús, María y José enmarcados por guirnaldas de cantutas y rosetas enroscadas, y ostentan cariátides en la parte superior que son mitad hombre y mitad cantuta. En las esquinas estas son sustituidas por las iniciales “SD/ SF/ SI/ MN” —como en la fachada—, colocadas sobre parejas de mascarones de perfil que llevan mostachos.<sup>116</sup> Estos mascarones eran muy comunes en las fachadas de los siglos XVII y XVIII en la región de Arequipa y en el cañón de Cotahuasi, especialmente en los bordes, como en las portadas laterales de Santo Domingo y Paucarpata (ca. 1678); típicamente, la nariz y la frente forman una sola pieza, y una voluta o flor sale de la boca. Las cuatro enjutas restantes —una central en cada arcada— presentan imágenes de cuerpo entero de San Ignacio de Loyola [Fig. 35], Santiago, san Francisco Javier y el Niño Jesús como *Salvatore Mundi* (al igual que en la fachada, esta figura ha sido tradicionalmente confundida con la de san Miguel) de pie, entre cantutas y hojas. El friso está adornado con rosetas en forma de X al estilo tocapu regularmente espaciadas, tres por arco. Por último, gárgolas mitad puma y mitad hombre emergen del entablamento en medio de cada tercer arco y en las esquinas. La fuente de piedra del centro del patio está tallada con rosetas y mascarones de gárgolas de similar estilo. Ningún patio monástico en el virreinato del Perú tenía tantos decorados tallados.

El complejo jesuita de Arequipa jugó un rol esencial en la vida de la ciudad colonial, en la medida en que su colegio proporcionaba educación gratis en latín, teología, retórica, gramática y humanidades, no solo para las élites hispanas de la urbe, sino también para los amerindios, mestizos y negros. Al ser una de las más grandes residencias jesuitas del sur del Perú, servía además como campo de adiestramiento para los misioneros que trabajaban en el Altiplano, la selva baja y el Paraguay.<sup>117</sup> José de Acosta (1540-1600), autor de la *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590), fue uno de los fundadores de la institución, y artistas jesuitas como el pintor italiano Bernardo Bitti (1548-1610) y el flamenco Diego de la Puente (1586-1663) vivieron allí y colaboraron con los trabajos del interior de la iglesia.<sup>118</sup>

Las residencias y colegios jesuitas fueron parte integral del paisaje urbano en varias de las grandes ciudades peruanas, particularmente en las zonas del centro y el sur del país. En cada uno de estos asentamientos, “la Compañía” se insertaba en la constelación de edificios monásticos que orbitaban en torno a la plaza Mayor junto con sus contrapartes: “Santo Domingo”, “San Francisco”, “San Agustín” y “la Merced” (uso comillas, pues con frecuencia estos eran los nombres populares, mientras que las iglesias tenían otras advocaciones, como se ha visto antes). En efecto, “la Compañía” a menudo disfrutaba de una ubicación más privilegiada que la que tenían otras fundaciones monásticas, colindante con la plaza Mayor o directamente frente a esta. Las fundaciones jesuitas eran tan monumentales como los conventos del clero regular, estaban dispuestas de manera similar y con frecuencia eran construidas por la misma gente. También se encontraban a la vanguardia de los adelantos arquitectónicos en sus ciudades, así como fueron importantes repositorios de arte, desde retablos y esculturas hasta pinturas y muebles. Antes que reflejar un “estilo jesuita” unificado, los edificios jesuitas se relacionaban íntimamente con los estilos regionales y las construcciones tradicionales de sus localidades. Sin embargo, es el factor humano lo que distinguía a estas fundaciones de las órdenes rivales. Los colegios jesuitas fueron una parte esencial de las vidas educativas de aquellos centros urbanos, enseñando a generaciones de jóvenes de todas las clases sociales, tanto laicos como religiosos, y enriqueciendo la vida intelectual a través del Perú, no solo en la era colonial, sino después de la independencia. Por cierto, como hemos apreciado, muchos de ellos prosiguen su misión pedagógica en nuestros días, con sus patios y aulas que albergan instituciones tales como una escuela preparatoria, una academia musical, un centro cultural y, en varios casos, universidades modernas, la mayoría de estas ya no regidas por la Compañía de Jesús, pero, de todas formas, jesuitas en espíritu.



Fig. 34 a, b.  
Detalle de la arquería labrada en sillar. Claustro del antiguo Colegio de Santiago Apóstol, Arequipa.

Fig. 35.  
Enjuta con San Ignacio de Loyola. Detalle de la arquería labrada en sillar.

Fig. 36.  
Fuente de piedra del centro del patio, tallada con rosetas y mascarones de gárgolas.















# Ministros de los enfermos y emisarios del “buen gusto”

ARTE Y PIEDAD EN LA ORDEN DE SAN CAMILO DE LELIS

Ricardo Kusunoki Rodríguez

**E**n septiembre de 1770, el sacerdote camilo Francisco González Laguna concluía una breve biografía de un destacado miembro de su orden, el anciano padre Martín de Andrés Pérez, viceprovincial del Perú fallecido apenas unos meses antes.<sup>1</sup> Aquel texto no solo daba cuenta de las numerosas virtudes de un religioso con el que había mantenido una estrecha amistad, sino que también constituía un gesto de agradecimiento a la figura decisiva para el arraigo definitivo de los llamados “padres de la Buena Muerte” en el virreinato peruano. El enfoque de su relato, sin embargo, resultaba distinto al de las tradicionales biografías de los modelos locales de piedad. Bajo la excusa de ceñirse a los términos exigidos por una “carta puramente edificativa”, González Laguna eludió intencionalmente las formas espectaculares de apariciones y prodigios que, tiempo atrás, constituyeron la principal forma de testificar de manera indubitable una estrecha relación con lo sagrado. El tono ponderado de la narración adquiere incluso nuevas connotaciones al recrearse una escena insólita en las hagiografías locales. En efecto, González Laguna no solo dejó constancia del gran interés de Pérez por la pintura, sino que recordó, además, que este “acostumbraba muchas veces ir á vér trabajar al insigne pintor D. Cristobal Lozano”.<sup>2</sup>

Debido a su condición de productores de imágenes sagradas, no era inusual que algunos pintores o escultores fueran mencionados en las biografías de personajes locales con fama de santidad.<sup>3</sup> Medoro Angelino y Luis de Espíndola aparecían, así, como testigos directos de los hechos milagrosos que rodeaban a Rosa de Lima, Juan Masías o Pedro Urraca.<sup>4</sup> Sin embargo, los textos no recogen ningún interés explícito por el acto en sí de pintar o esculpir, aunque al mismo tiempo contuvieran exaltados elogios a la producción artística local. Una especie de recato parecía marcar distancias claras entre los personajes piadosos —caracterizados precisamente por su ejemplar devoción por las imágenes— y la actividad concreta de los maestros virreinales. En contraste, la relación de Martín de Andrés Pérez con Lozano ni siquiera se enmarcaba exclusivamente en el terreno de la devoción. Las palabras de González Laguna traslucen el espíritu

*Fig. 1.*  
*Apoteosis de san Camilo de Lelis.*  
Cristóbal Lozano, ca. 1760. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.

*Fig. 2.*  
*Retablo de san Camilo de Lelis.* Anónimo, ca. 1800-1815. Madera tallada y policromada. Iglesia de la Buena Muerte, Lima.





de camaradería propio de los “aficionados”, término que se imponía en las academias europeas para denominar a un público culto capaz de reconocer a la pintura no solo como ejercicio manual, sino como una práctica intelectual sujeta a sus propias reglas.<sup>5</sup>

Al contrastarla con sus precedentes locales, la biografía de Martín de Andrés Pérez revelaba una sensibilidad muy distinta, que se había erigido como la apuesta identitaria de una orden que pudo así construirse un lugar privilegiado en la sociedad virreinal. En efecto, los camilos destacarían por su participación directa en la difusión de las “Luces” y del “buen gusto”, horizonte moderno pleno de contradicciones en relación con los alcances individuales y colectivos de un conocimiento cada vez más secularizado. Lozano fue mucho más que un personaje anecdótico dentro de aquel proceso. Emblema local del artista cortesano y liberal, su aparición en la biografía de Pérez no hacía más que reafirmar su importancia para una élite local ansiosa por sentirse parte de una comunidad cultural cosmopolita y moderna, superando las distancias que la separaban de Europa. A su vez, en un momento en el que el “buen gusto” asumido por el arte local tenía implicancias mucho más amplias que las puramente estéticas, la cercanía entre Lozano y Pérez terminaba por perfilar un modelo de religiosidad capaz de responder a las necesidades de una sociedad en proceso de cambio, pero también consustancial al carisma de una orden como la de los padres agonizantes, dedicada a la atención de los enfermos.

### FIJAR LA HISTORIA EN RETRATOS

Cuando Francisco González Laguna escribía la biografía de Martín de Andrés Pérez, los padres de la Buena Muerte poseían ya un lugar destacado entre las órdenes religiosas activas en Lima. Esta posición no se enraizaba en los tiempos fundacionales de la sociedad colonial, como era el caso de las grandes órdenes mendicantes o de la Compañía de Jesús. Ella había sido labrada, en realidad, durante un tiempo relativamente corto, mediante una historia sintetizada por el pintor Cristóbal Lozano en los retratos de tres personajes claves para los camilos en el país, pintados entre 1763 y 1770, los que hoy se conservan en la sacristía de su iglesia.<sup>6</sup> De hecho, aquel relato visual apenas habría podido retrotraerse a una figura más: la de Andrea Sicli, el primer crucífero que llegó al virreinato peruano. Natural de Palermo, Sicli se instaló en Lima en 1673 como parte de un extenso recorrido que lo llevó desde Cádiz hasta la Nueva España y América Central.<sup>7</sup> El religioso residiría en la ciudad cerca de quince años antes de retomar su viaje por el continente.

La presencia aislada de Sicli en los dominios españoles de América era una manifestación más de la tardía irrupción de los camilos en la propia metrópoli. En efecto, a pesar de que la orden tuvo como uno de sus focos iniciales a Nápoles, dominio hispano en Italia, apenas empezó a extenderse por España a partir de 1642, cuando se autorizó el funcionamiento de su primera casa en Madrid.<sup>8</sup> Sicli no buscaba crear ningún establecimiento en América, sino promover la causa del fundador de su orden mientras ejercía individualmente las funciones propias de su congregación. Su labor de propaganda no debió resultar difícil, debido a las afinidades biográficas entre Camilo de Lelis e Ignacio de Loyola, figura emblemática de la santidad contrarreformista. Nacido en 1550, Camilo también tuvo una juventud dedicada a las armas y a los excesos, que abandonó en 1575, tras un periodo de conversión y de intensa reflexión espiritual. Dedicado por entero al trabajo en los hospitales, en 1595 fundó la Orden de los Ministros de los Enfermos. La afinidad de los también llamados padres de la Buena Muerte con los jesuitas se extendía a la pertenencia de ambas congregaciones al clero regular. El trabajo de asistencia llevado a cabo por los camilos no implicaba la administración de hospitales —a diferencia de órdenes como la de San Juan de Dios o de Bethlem—,



sino los votos por una vida religiosa en comunidad marcada por la permanente disposición de trasladarse adonde fueran requeridos.

En 1709, casi veinte años después de la partida de Sicli, llegaba a Lima Goldobeo Carami. Su imagen abre la serie de retratos pintada por Lozano al dar cuenta de su papel en la fundación de la casa de la Buena Muerte. Carami no solo tomó la posta de Sicli en la tarea de promover la figura de Camilo de Lejis y recaudar fondos para su causa, sino que también llegó a articular las redes necesarias para proyectar la instalación de la orden en la ciudad. Así, gracias al apoyo decisivo de Felipe de León Dávila y Antonio Velarde Bustamante, pudo conseguir un terreno y fondos para la erección de una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Asunción o la Buena Muerte, recinto inaugurado en 1712 con la asistencia del virrey Diego Ladrón de Guevara.<sup>9</sup> La escultura titular, que aparece en su retrato, sería objeto de una devoción especial por Mariana de Castilla, viuda de Pedro Bravo de Lagunas y Bedoya, quien, además de vestirla y adornarla, donó una casa para afianzar la presencia de los padres agonizantes.<sup>10</sup> El gesto de la nobleza local y de las autoridades virreinales, sin embargo, no implicó la formalización efectiva del establecimiento, el cual, tras varias peripecias, solo obtuvo la imprescindible autorización real en 1735, aunque esta llegó a Lima poco después de la muerte de Carami.<sup>11</sup>

Los inicios de la casa limeña de la Buena Muerte casi coincidían cronológicamente con los de la vida del pintor Cristóbal Lozano, nacido en la misma ciudad en 1705. Aunque bautizado como hijo de padres desconocidos,<sup>12</sup> es probable que tanto su talento como sus ocultos ascendientes familiares tuvieran desde un inicio el peso suficiente para otorgarle un lugar excepcional dentro de la escena limeña. Esto explicaría su rápida consolidación como el pintor más prestigioso de la ciudad y el hecho de que fuera el único capaz de relacionarse de manera estrecha con sus élites. Por lo demás, su cercanía con la familia Bravo de Lagunas —a tal punto de convertirse en protegido de Pedro José, hijo de Mariana de Castilla— permite suponer que conoció directamente a Carami, por lo que pudo tratar de reconstruir su imagen de memoria cuando la pintó casi treinta años después de que aquel religioso falleciera.<sup>13</sup> El aspecto cadavérico que presenta el padre camilo también podría responder a que el pintor utilizó un retrato *post mortem* como modelo. Pero, por encima de todo, Lozano era consciente de que las expectativas que existían alrededor de aquel retrato iban más allá de la fidelidad con respecto a un semblante, sobre todo porque había transcurrido mucho tiempo desde la muerte del personaje. Más importante aún era crear una imagen de una cruda expresividad, como si se tratase de una *vera efigie*.<sup>14</sup> Solo esta característica la hacía



El P. Goldobeo Carami Siciliano que enviado a esta America a dila. de No. Relig. y exercitado su zelo y singular Doctrina con los yndios del Andaruel. llego a esta Ciudad donde dio principio a esta fundacion Colocando en una Capilla sobre el simulacro de N. S. A. de la B. M. expuso su vida por su voto en el inaudito Contagio del Cusco del año bis dirviendo a los apesados por espacio de tres años quedo con tal teson que huvo dias que socorrio a 500. Murio en esta Casa de heda de 62 años. El día 30 de Enero de 1755.

Fig. 3.  
Claustro principal del convento de la Buena Muerte, 1773.

Fig. 4.  
Claustro del noviciado de los camilos, ca. 1757.

Fig. 5.  
Goldobeo Carami. Cristóbal Lozano, ca. 1763. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.





capaz de remitir convincentemente a los hechos heroicos relatados por la cartela, cuya leyenda remarca el compromiso de Carami con los enfermos durante la famosa peste que asoló el Cusco en la década de 1720.

La representación de Carami constituía el inicio de una secuencia ceñida a una fórmula tradicional entre las distintas corporaciones virreinales, que solían conservar y exhibir secuencias de cuadros en donde estaban representados sus integrantes más ilustres. Con ello se seguía una lógica similar a la de las crónicas conventuales o institucionales, casi siempre estructuradas a partir de relatos biográficos. En ambos casos, sin embargo, el énfasis en figuras individuales está enmarcado en una serie de convenciones definidas previamente, las cuales homogenizan y subsumen cada relato individual en una narración mayor.<sup>15</sup> Por ello constituía una verdadera demostración de destreza individualizar cada imagen, manteniendo, al mismo tiempo, una concepción sumamente codificada del género. En ese sentido, la austeridad compositiva y el explícito sentido penitencial de la efigie de Carami no solo buscaban crear una figura fundacional icónica. Al fijar las pautas para las siguientes representaciones de los prefectos del establecimiento, sugieren una toma de distancia institucional frente a la retórica cortesana que, paradójicamente,

el propio Lozano había otorgado al retrato en la capital virreinal.<sup>16</sup>

La definición de un verdadero programa visual se hace evidente al comparar el retrato de Carami con el que inicialmente le hacía *pendant*: la efigie de Juan Muñoz de la Plaza, primer padre viceprovincial de la orden en el virreinato y primer superior de la Casa de la Buena Muerte. Llegado al Perú en 1716, Muñoz afianzó las relaciones de los padres agonizantes con las esferas oficiales al ser confesor del virrey príncipe de Santo Buono. Su principal preocupación fue, sin embargo, la rigurosa observancia de las reglas de la orden, y demostró su estricto compromiso con ellas al morir, en enero de 1745, mientras auxiliaba espiritualmente a un agónico arzobispo Antonio de Gutiérrez y Cevallos.<sup>17</sup> Aunque había fallecido casi veinte años antes, el recuerdo de Muñoz debió mantener la suficiente vigencia como para que Lozano otorgase a su retrato la robusta vitalidad de una imagen supuestamente tomada “del natural”, lo que genera un expresivo e intencional contraste con el macilento semblante de Carami. Al mismo tiempo, el aspecto físico tan distinto de los dos personajes busca expresar un único ideal religioso de rigor y penitencia, lo que llevó a que, en la representación de Muñoz, el pintor reforzase este mensaje a partir de varios elementos iconográficos. Junto a aquel padre camilo, sobre un pedestal marmóreo, se despliegan libros, disciplinas, un cráneo y un reloj de arena, remarcando una clara conciencia de lo efímero del mundo

Fig. 6.  
Juan Muñoz de la Plaza. Cristóbal Lozano, ca. 1763. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.



y de la permanente necesidad de prepararse para la muerte. Igual de significativo es que la escena esté presidida por una simple estampa de la Virgen de la Buena Muerte, como demostración final de la extrema humildad del retratado y de su renuncia a toda vanidad material.

No parece casual que la sencilla imagen devocional que acompaña a Muñoz en su retrato recuerde inmediatamente el ideal de austera piedad que —según González Laguna— daba sentido a la vida cotidiana de Martín de Andrés Pérez, quien le sucedió en el cargo de viceprovincial. Mientras evocaba las constantes visitas de Pérez al taller de Lozano, su biógrafo recalcó que la celda del camilo apenas tenía como adorno “una cruz de palo, dos estampas de papel, con una u otra silla de las más viejas”.<sup>18</sup> Nacido en Castilmimbres de la Alcarria, en la Guadalajara española, en 1698, la presencia de Pérez en Lima se remontaba a 1739, adonde llegó profeso después de un breve paso por las cátedras de Filosofía y Teología en la Universidad de Alcalá de Henares. Tras asumir el viceprovincialato en 1745, tuvo que enfrentar los estragos del violento terremoto que destruyó gran parte de la capital virreinal al año siguiente.<sup>19</sup> La forma como su

propia biografía se hace eco en las representaciones de sus predecesores sugiere que Pérez proporcionó indicaciones para la ejecución de ambas obras, realizadas en 1763, cuando los restos de los camilos enterrados en el antiguo cementerio se trasladaron a la cripta de la nueva aula general del noviciado, inaugurada en ese momento como iglesia temporal.<sup>20</sup> Más aún, es posible suponer que tanto el camilo como Lozano buscaran crear una identidad visual que diferenciase claramente a los agonizantes del resto de congregaciones religiosas activas en la ciudad.

Pero en medio de aquellas expectativas piadosas, la propia consciencia del poder de las imágenes terminaba por definir una relación ambivalente con estas últimas. Si el viceprovincial decoraba su celda únicamente con estampas, al tiempo que se convertía en un visitante asiduo del mejor pintor de la ciudad, también prefería no ver las representaciones sagradas cuando era atacado por escrúpulos acerca de su castidad. En lo que constituía una expresión usual de extrema modestia, Pérez evitó que Lozano lo pintase del natural. Como recoge González Laguna, el pintor solo lograría retratarlo en 1773, a la vista de su cadáver, a tal punto que habría exclamado: “En varias ocasiones he querido bosquejarlo al descuido, y conociéndome la intención, me ha hurtado el cuerpo; y ahora que no puede hacer fuga, me hurta la fisonomía, como si le valiera el ser humilde hasta después de muerto”.<sup>21</sup> Sin embargo, la probable participación de Pérez en la concepción de las imágenes de sus predecesores habría terminado convirtiéndolo, paradójicamente, en el creador de su propia efigie. En la obra, el camilo parece detener la lectura de un libro piadoso para mirar al



Fig. 7.  
Martín de Andrés Pérez. Cristóbal Lozano, ca. 1770. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.









espectador mientras apoya la mano sobre una calavera, elemento ya presente en el retrato de Juan Muñoz de la Plaza. Lozano extrema el sentido penitencial de la composición al representar, como fondo de la escena, un muro del que únicamente emergen las llagas de Cristo, como si se tratase de una aparición. Por lo demás, aunque también acompañan al religioso un birrete de catedrático y unos libros, símbolos de sus méritos académicos, estos pasan a un segundo plano ante el aspecto grave de su figura, reflejo de una vida de ejemplar mortificación.

### UNA CAPILLA PARA LA ORDEN

Como culminación de la serie de retratos de los superiores de la Buena Muerte, la imagen de Martín de Andrés Pérez recordaba, al interior de aquel convento, cuál era el carisma específico de la orden de los padres agonizantes. Su extrema austeridad debió contrastar con otra representación del mismo camilo, también realizada poco después de su muerte para evocar su condición de primer catedrático de Prima de Moral de la Universidad de San Marcos. En ella, Pérez aparece de cuerpo entero y en un complejo escenario arquitectónico que incluye una cortina y una cartela, elementos tradicionales del retrato de corte. Sin embargo, el pintor de este último lienzo —quizá el propio Lozano—<sup>22</sup> no olvidó remarcar el desapego del viceprovincial a las glorias terrenales. Una estampa constituye la única imagen devocional de la escena, mientras el rostro del retratado asume un rictus que sugiere una vida de constante penitencia, aunque también confirma que se trata de una *vera efigie* tomada *post mortem*.

Las diferentes formas de representar a Pérez se explican por la necesidad de ceñirse a las convenciones definidas previamente por cada institución, sea la casa de la Buena Muerte o la universidad. Si en la serie de los padres camilos su figura debía aparecer con el grave y austero aspecto fijado por sus antecesores, en la universidad no podían obviarse los símbolos de decoro que solían acompañar a los retratos protocolares de sus catedráticos. Existe incluso otra imagen de Pérez en la casa de la Buena Muerte, que hace juego con un retrato de Goldobeo Carami. Ambos lienzos, probablemente destinados a una dependencia menor del establecimiento, fueron pintados en formato

Fig. 8.  
Capilla del noviciado de los camilos,  
ca. 1757.



de medio cuerpo por Felipe Cáceres, quien reelaboró las composiciones originales de Lozano.

Considerar la especificidad de cada contexto también aclara varias de las actitudes de Pérez. Cuando comisionaba las imágenes de sus predecesores y se negaba a ser retratado, este trazaba una línea divisoria entre la exigencia individual de ceñirse a las reglas de la orden y las necesidades de los camilos como corporación. El pragmatismo del viceprovincial lo llevó, incluso, a crear un Instituto de Terciarias Camilas, compuesto por mujeres de condición humilde que se encargaban de “la asistencia corporal, de día y de noche, de todas las enfermas y moribundas de esta ciudad [...] con especialidad a las enfermas que adoleciesen de la contagiosa enfermedad que llaman cancro”.<sup>23</sup>

De hecho, al suceder a Muñoz, Pérez asumió el reto de transformar la modesta sede de la orden en una construcción relativamente compleja y amplia. Pero difícilmente alguno de los espacios arquitectónicos que buscaba emprender hubiera podido competir con las grandes edificaciones religiosas ya existentes en la capital. Debido a ello, parece haber apostado decididamente por la pintura como medio de expresión de los camilos limeños desde que se construyó la capilla del noviciado, primer proyecto artístico de importancia emprendido por la orden.

Hasta 1742 los camilos activos en Lima llegaban de la metrópoli, a donde la viceprovincia enviaba fondos para la formación de religiosos destinados al Perú. Pero, en aquel año, la fundación de un noviciado en la propia Casa de la Buena Muerte por parte de Juan Muñoz de la Plaza permitiría el fomento de las vocaciones locales y el aumento significativo del número de los padres agonizantes.<sup>24</sup> La nueva institución vio afirmado su prestigio con el ingreso a la orden de José de la Cuadra Sandoval, catedrático de Leyes de la Universidad de San Marcos y consultor del Santo Oficio, quien abandonó su vida secular a fines de 1743, en un gesto que causó el asombro de la ciudad.<sup>25</sup> A ello se sumó que, como novicio, Cuadra contribuyó con sus bienes a la construcción de una modesta iglesia que fue inaugurada en julio de 1745 para los festejos por la beatificación de Camilo de Lelis. Al potenciar las posibilidades de la orden para insertarse en el entramado social de la ciudad, el noviciado otorgó una mayor capacidad de respuesta a Martín de Andrés Pérez como sucesor de Plaza, frente a los retos planteados por el terremoto de 1746. Apenas un año después del sismo, la congregación obtuvo el dinero necesario para la construcción de la capilla del noviciado, donado con ese fin por el padre Gregorio Cavero Espinoza como parte de la renuncia de sus bienes, al emitir sus votos de ingreso a la orden.

Todo indica que los fondos no fueron utilizados inmediatamente, ya que la capilla parece haberse concluido en 1757. Pero ni sus discretas dimensiones ni sus modestos materiales constituyeron obstáculo para el despliegue de una calculada puesta en escena. La sencilla planta rectangular y los muros lisos de aquel espacio pasan a segundo plano ante el golpe de efecto de la pintura mural que se concentra en el cielo raso. Allí aparece el escudo de la orden, rodeado por ángeles, trofeos militares y tarjetas con los símbolos de la Pasión de Cristo, mientras que en una franja exterior que bordea el conjunto se ubican ventanas en óculo y representaciones de cartelas con las lectanías de la Virgen. Toda esa expansión

**Fig. 9.**  
*Martín de Andrés Pérez.* Felipe Cáceres, ca. 1784. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.

**Fig. 10.**  
*Goldobedo Carami.* Felipe Cáceres, 1784. Óleo sobre tela. Sacristía de la Buena Muerte, Lima.

**Fig. 11.**  
*Cielo raso de la capilla del noviciado. ¿Cristóbal Lozano?* ca. 1757. Temple sobre muro. Convento de la Buena Muerte, Lima.



V.P. D. Martín de Andrés Pérez, natur. de los Reyn. de España y uno de los Primeros Fundador. de esta Casa de Nra. Sra. de la B. M. de Lima, la q. gobernó p. espacio de 25 años con los car. de Pref. y V. Prou. Varon exemplar. en todo genero de virtudes. p.ñal. en la Charidad p. con los pobres enfermos de la q. dió las mas illust. heroic. telm. con q. dejó a laz. el credito. y la estim. de Nra. Sra. Instituto Murio en



P. Golbodo Carami, Siciliano, el q. embiado a esta America a diligen. de nra. Relig. y cercitando su Zele y doctrina con los Indios de Darien llegó a esta Ciudad donde dió p. nio a nra. fundac. Colocando en una pobre Capilla el Simulacro de nra. Sra. de la B. M. q. puso su vida en cumplim. de su voto en el mauldo contagio del Cuzco del año de 1728 ruiendo a los apesados por espacio de 5 años, en cuyo tiempo hubo día que morrio a 600 almas. Murio en esta Casa de 62 años el día 30 de Eñ. de 1733









decorativa permite que la discreta estructura se haga eco intencionado de espacios con una arquitectura más ambiciosa, a tal punto que podría plantearse como una respuesta sutil a aquellos despliegues de magnificencia, buscando hacer de la necesidad virtud.

En efecto, el recinto de la Buena Muerte remite a otra capilla de noviciado, la de Loreto, situada en el interior del antiguo complejo jesuita de San Antonio Abad.<sup>26</sup> Aunque es difícil precisar la fecha en que se erigió este último espacio, todo indica que su pintura mural fue realizada después del terremoto de 1746, lo que lo convirtió en un referente inmediato para los camilos. Pese a ser conscientes de que su proyecto era más simple en términos iconográficos y espaciales, ellos no parecen haber dejado de emprenderlo con un claro espíritu de emulación. Y si bien la capilla de la Buena Muerte presenta el mismo tipo de elementos ornamentales que el que caracteriza a la de Loreto —tarjas, cueros recortados y grutescos—, este detalle permite advertir un sutil afán de superación, ya que la definición lineal de la decoración de la capilla de Loreto parece rígida al compararla con las pretensiones vistas de la pintura mural de los crucíferos. El juego de resonancias podría extenderse, incluso, al programa iconográfico, donde las *Arma Christi* alternan con verdaderos trofeos militares que recuerdan el “marcial espíritu” de Camilo.<sup>27</sup> Así, inserto en una tarja sostenida por dos ángeles que sujetan, a la vez, el cáliz del huerto de los olivos y la corona de espinas, un cañón y otros objetos de guerra aluden tanto a la juventud del santo como a la pertenencia de su orden a la combativa Iglesia contrarreformista, lo que trae inevitablemente a la memoria a Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús.

La representación verista de los motivos decorativos en el proyecto de la Buena Muerte está estrechamente asociada con la búsqueda de una mayor legibilidad visual. Cada elemento destaca de manera clara contra un fondo, a diferencia de lo que ocurre





en la capilla de Loreto, donde los ornamentos se engarzan para generar un gran abigarramiento compositivo. En tal sentido, y aunque algunos detalles también anuncien la irrupción de la rocalla en el arte limeño, el cielo raso de los camilos pareciera evocar la sensibilidad decorativa de la primera mitad del siglo XVII. Estos probables ecos del pasado resultan significativos, ya que, apenas dos años antes de inaugurarse la capilla, se había estrenado la parte inicial de la reconstrucción de la catedral de Lima, tras los graves daños ocasionados por el terremoto de 1746. En una demostración de orgullo por la herencia artística de la ciudad, las obras incluyeron la difícil tarea de salvar de la destrucción la portada principal del templo, diseñada por Pedro de Noguera precisamente casi un siglo antes, desmontándola y volviéndola a erigir.<sup>28</sup>

Mirar hacia el pasado propio había sido una de las estrategias argumentales claves en el proceso de reconstruir no solo las estructuras arquitectónicas, sino el propio cuerpo social de Lima luego del devastador sismo.<sup>29</sup> De ahí el interés en reedificar rápidamente el principal templo de la ciudad, cuyas primeras piedras habían sido colocadas por sus fundadores y que, por lo mismo, podía considerarse el “corazón” de sus edificios, “lo que aquel noble musculo en los cuerpos, que verdaderamente se animan”. Así lo resaltaban los *Júbilos de Lima*, libro publicado en 1755 en elogio de las obras de reconstrucción y de las fiestas celebradas por la inauguración de su primera etapa.<sup>30</sup> Dentro del formato tradicional del discurso encomiástico, el autor del texto —el influyente abogado e intelectual limeño Francisco Ruiz Cano y Galeano— planteaba una serie de reflexiones sobre la arquitectura de la catedral, cuyas implicancias finales se extendían a los diversos campos del pensamiento colonial.<sup>31</sup>

En efecto, los *Júbilos* contribuyeron decisivamente a consolidar la idea de “buen gusto” en la discusión intelectual limeña. Según la precisa definición del erudito ita-

Fig. 12.  
Detalles del cielo raso de la capilla del noviciado.



**Fig. 13.**  
*Virgen María y San Juan Evangelista.*  
 Cristóbal Lozano, ca. 1757. Óleo sobre tela. Capilla del noviciado, convento de la Buena Muerte, Lima.

**Fig. 14.**  
*Cristo de la Agonía.* Anónimo italiano, ca. 1750. Madera policromada. Capilla del noviciado, convento de la Buena Muerte, Lima.



liano Luigi Antonio Muratori, aquel concepto construía un marco epistemológico tomando como patrón los mecanismos usados para emitir juicios de valor de naturaleza estética.<sup>32</sup> En sus célebres *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*, publicadas inicialmente en 1708, Muratori había definido dicho concepto como “la perfecta disposición del gusto a aprehender los objetos tal cual son, y distinguir su especie con todas sus proporciones”.<sup>33</sup> Una comprensión esencialmente empírica del conocimiento que Ruiz Cano asumía al señalar que lo verdadero “no se halla sino en la naturaleza, o es la naturaleza misma”, en un cuestionamiento que se extendía a los excesos retóricos, al apego al principio de autoridad aristotélico y a la erudición libresca que habían dominado el saber local.<sup>34</sup>

Se trataba de un nuevo ideal de perfecta correspondencia entre forma y contenido, cuyo modelo más prestigioso era la Antigüedad clásica, que se hacía presente en Lima no solo a través de la circulación de imágenes provenientes de Europa. Ruiz Cano defendía que aquel paradigma estaba ya instalado en los monumentos antiguos de la propia capital virreinal, “fundada en un siglo, en que empezaban a revivir las artes, y el buen gusto”.<sup>35</sup> La afirmación de una nueva sensibilidad encontraba, de esta manera, sus propios puntos de referencia sin establecer mayor oposición entre lo propio y lo cosmopolita. Desde tal perspectiva, Ruiz Cano comparaba a la sillería del coro de la catedral con “los trabajos de Polyclètes, de Escopas, o de alguna otra de las sabias manos de la Antigüedad”.<sup>36</sup> Por ello, no parece casual que varios de los motivos pintados en la capilla del noviciado camilo asumieran una pureza de diseño similar a la que daba forma a los “relieves, festones y escorzos” de la sofisticada obra de talla de la catedral. Su aspecto retomaba, justamente, aquella relación con el “gusto de los Antiguos” que motivó la denominación de “romanos” para este tipo de ornamentos durante los siglos XVI y XVII.

El término “romano” también designaba la procedencia del Cristo crucificado que, dentro de un retablo de singular hechura, preside aún el espacio en donde se despliega la pintura mural. Ricardo Estabridis señala que, además de costear la construcción del recinto, Pedro Gregorio Caveró dispuso la entrega de diez mil pesos para adquirir tres crucificados en Roma con destino, respectivamente, a la propia capilla, a la iglesia de la Buena Muerte y a la de Santa Liberata, que fue entregada a la administración de los padres agonizantes desde 1744.<sup>37</sup> La primera de estas esculturas —la única de las tres identificada hasta hoy— es una imponente imagen de madera policromada que representa a Cristo aún con vida y recrea de manera algo libre un original de Alessandro Algardi, el famoso rival de Gian Lorenzo Bernini. Denominado como Cristo de la Agonía, asumió así la representación de una de las advocaciones más veneradas en la capital.

Para los camilos, la procedencia del crucificado de la capilla del noviciado acreditaba su excelencia formal, a la vez









que hacía posible trazar un puente imaginario entre la casa de la Buena Muerte y la sede principal de su orden en la corte papal. Como señala Luisa Elena Alcalá para el caso de México, lo “romano” remitía al prestigio del que se consideraba no solo el centro permanente de las artes occidentales, sino también de la propia cristiandad.<sup>38</sup> De ahí que fuera usual identificar con aquel origen a los objetos artísticos de gran refinamiento y con un aspecto plenamente europeizante. Asimismo, la noción de un gusto “romano” había adquirido significados complementarios a mediados del siglo XVIII, cuando se relacionó con el “buen gusto”, aquel nuevo ideal estético difundido desde las academias europeas.<sup>39</sup> Esto explica la fórmula que adoptaron los camilos de acompañar al crucificado “de Roma” con las figuras que completasen la escena del Calvario. Aunque el Cristo es una escultura, las imágenes de la Virgen y san Juan Evangelista no fueron hechas en bulto, sino encargadas al pintor Cristóbal Lozano.<sup>40</sup> Sin duda, los religiosos consideraban a Lozano como el único artífice local capaz de alternar su obra con piezas de tan prestigioso origen.

## CONSTRUIR UNA TRADICIÓN

Por su tardía fundación, la casa de la Buena Muerte no contaba con los importantes acervos artísticos acumulados a través del tiempo por otras órdenes religiosas. Empero, aquella ausencia de un

patrimonio significativo podía ser vista como una ventaja. Parafraseando a Ruiz Cano, Martín de Andrés Pérez hubiera podido argumentar que estaba erigiendo un establecimiento estrictamente ceñido a las exigencias de un momento “en que empezaban a revivir las artes y el buen gusto”. Aunque las pinturas que se conservan actualmente en el convento son apenas una parte de las que existieron durante el periodo colonial, es significativo que entre ellas no figure ninguna de procedencia cusqueña. Aquello parece ser el reflejo de la mirada condescendiente con que la élite limeña más sofisticada comenzó a ver las obras realizadas por los maestros de la antigua capital inca, sobre todo a medida que Lozano se convertía en uno de los principales referentes de alta cultura criolla. En ese sentido, las cuentas de la Buena Muerte —revisadas por Aníbal Santibañez Salcedo— revelan la confianza casi exclusiva que los crucíferos depositaron en el artífice limeño, quien pintó para aquel convento desde retratos hasta obras religiosas de todo tipo.<sup>41</sup>

Fig. 15.  
*Éxtasis de san Camilo de Lelis*. Cristóbal Lozano, ca. 1763. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.



Entre los encargos documentados que los padres agonizantes hicieron a Lozano destacan cuatro imágenes de Camilo de Lejis anotadas en las cuentas de 1763, dos de las cuales deben identificarse, respectivamente, con una que aún se conserva en la Buena Muerte y con otra perteneciente al Museo de Arte de Lima.<sup>42</sup> El pintor parece haberse enfrentado a la necesidad de codificar, en el formato de un cuadro devocional, la semblanza de una figura cuya representación no contaba con pautas precisas en el contexto local. Por tanto, más allá de constituir un “verdadero retrato”, ambas obras establecen una imagen identificable del santo, repitiendo el episodio más icónico de su vida: cuando, agobiado por la oposición a sus planes, Camilo habría recibido el consuelo del propio Cristo, a través de un crucifijo que se animó milagrosamente. El santo aparece desfalleciente y con el corazón en llamas, alusión a una caridad que se expresó “en el socorro espiritual y temporal de los Enfermos”, como señalaba una novena reimpressa en Lima para promover su culto.<sup>43</sup>

Junto con dar cuenta de un sentido pragmático de la religiosidad, Lozano también debía lograr que la imagen del fundador de los camilos evidenciara el compromiso de la orden con el nuevo ideal estético e intelectual del “buen gusto”. De ahí que ejecutara la versión del Museo de Arte de Lima (MALI) —firmada y fechada en 1762— a partir de una composición italiana de mediados del siglo XVIII, cuya autoría aún no ha sido identificada. Pero el uso del mismo modelo, aunque invertido, por el escultor español Luis Salvador Carmona y por un anónimo pintor napolitano sugiere que la imagen circuló ampliamente a través de algún impreso. Más aún, tanto ambas obras como una estampa italiana más tardía,<sup>44</sup> revelan que Lozano siguió literalmente la composición original, lo que constituía una práctica sumamente extendida en la plástica virreinal. Esa fidelidad a un modelo previo podría asociarse con la noción de “copia”, en especial cuando el término se ha instalado nuevamente en la reflexión sobre las creaciones coloniales dentro de un contexto más amplio de cuestionamientos a los ideales de autenticidad y originalidad del modernismo artístico.<sup>45</sup> Lejos de reiterar la posición de muchos investigadores que, a lo largo del siglo XX, consideraron al arte colonial como un simple calco de lo que se producía en Europa, reflexionar sobre la condición de “copia” busca subrayar ahora la existencia de un marco muy particular para la plástica virreinal. En un contexto caracterizado por el uso sistemático de modelos impresos, ella debería entenderse como una “redistri-



16

*Fig. 16.*  
*Éxtasis de san Camilo de Lejis.* Cristóbal Lozano, 1762. Museo de Arte de Lima. Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros.





Fig. 17.  
Éxtasis de san Camilo de Lelis. Anónimo napolitano. Museo Diocesano de Nápoles.

bución creativa que requiere habilidad e interpretación” y que “reformula y reconfigura un original”.<sup>46</sup>

La imagen de san Camilo que pertenece al MALI parece asumir un sentido aún más restringido de repetición de un original europeo si se considera su gran afinidad, tanto en términos de composición como de estilo, con el anónimo cuadro napolitano basado en la misma estampa. Pero mientras las similitudes son más extremas, encierran procesos en donde la dependencia frente a un modelo previo es solo un factor dentro de una constelación de referencias visuales mucho más amplia. Así, Lozano buscó crear una pintura de “gusto romano” no solo utilizando una estampa italiana, sino también tratando de reconstruir toda aquella información ausente en aquella imagen impresa, pero necesaria para alcanzar su objetivo. El artista contaba, para ello, con un acceso privilegiado a algunas de las más importantes colecciones de pintura europea existentes en la ciudad, incluida la de Pedro Bravo de Lagunas, quien le encargó copias de varias de las mejores obras de ese tipo existentes en Lima. En ese sentido, el ideal de una “gran tradición” plástica occidental se presentaba a Lozano —al igual que a otros artífices virreinales— como fragmentos para rearmar, desde los lenguajes pictóricos propiamente dichos hasta los modelos compositivos.<sup>47</sup> Como en el relato de ficción de Jorge Luis Borges acerca de Pierre Menard, quien se empeñó en reescribir el *Quijote* al extremo de hacerlo literalmente desde un presente que no era el de Cervantes, construir la apariencia de igualdad desde la distancia termina sobrepasando, paradójicamente, la idea misma de repetición.

El uso de modelos grabados por parte de Lozano responde a una lógica mayor, en la que la oposición entre “copiar” e “inventar” se transforma en un todo continuo de procedimientos siempre combinables. Al ejecutar la versión del éxtasis de san Camilo que todavía se puede apreciar en el convento de la Buena Muerte, el pintor representó una figura de Cristo en la cruz similar a la del cuadro del MALI, aunque otorgó una forma distinta al resto de la composición. No obstante, es posible que la imagen del crucificado ni siquiera proceda de la misma estampa italiana, ya que podría haberla tomado de otros modelos grabados.<sup>48</sup> A su vez, el peculiar aspecto vaporoso de los dos ángeles incluidos en este último lienzo también marca una diferencia, e incluso anuncia un giro en la obra de Lozano. Ello no impide que una de esas figuras replique la misma actitud de decoro piadoso del ángel que aparece en el cuadro del MALI: en el acto de sostener a Camilo, usa su manto para evitar cualquier contacto directo con el cuerpo del santo.<sup>49</sup>

Los camilos no solo encargarían composiciones de mediano formato a Lozano. La admiración de Martín de Andrés Pérez por el pintor encuentra plena justificación ante la *Apoteosis de san Camilo de Lelis*, un complejo lienzo alegórico que representa a la Virgen y al Niño Jesús protegiendo a la orden de los ministros de los enfermos, personificada por su fundador.<sup>50</sup> En medio de un impactante rompimiento de gloria poblado de figuras volantes, un ángel extiende el manto de María para cobijar a Camilo, quien lleva el estandarte de su congregación y es seguido por varios padres agonizantes en actitud devota. Conservada hoy en la sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, las dimensiones de esta obra sugieren que se pintó desde un inicio para aquel espacio, que fue concluido en 1763. Sin embargo, su estilo es muy cercano a la manera que caracterizaba el trabajo de Lozano más de una década atrás. Evidentemente, junto con una pincelada vaporosa, aún mantiene cierto apego a los fuertes contrastes lumínicos que habían dominado la pintura limeña en la primera mitad del siglo. Aunque mejor resueltos, estos efectos resultan similares a los que Lozano desplegó en obras como la *Apoteosis de san Cayetano*, pintada en 1742 para la Catedral de Lima,<sup>51</sup> cuadro que significativamente incluye un grupo de cabezas de querubines que también aparece, con ligeras modificaciones, en el gran lienzo de la Buena Muerte.

Tomadas de estampas, de otras pinturas, o producto de su inventiva personal, las imágenes utilizadas por Lozano formaban parte de un único repertorio visual utilizado





18

en función de expectativas específicas, ya fueran estas las del artista o las de su clientela. Así, en su diversidad de posibilidades, este marco creativo trasciende la idea de copia para definir arquetipos, en un afán por codificar no solo modelos iconográficos completos, sino también figuras, actitudes, gestos y aun efectos estrictamente formales. En ese sentido, el ángel de perfil que sostiene a la aparición de la Virgen no parece constituir un simple préstamo extraído de la famosa composición de Giovanni Battista Galli sobre la muerte de san Francisco Javier. Lo mismo puede decirse de otras figuras sacadas de una versión grabada de la *Adoración de los pastores* de Abraham Bloemaert.<sup>52</sup> Da la impresión de que todas estas imágenes funcionan como si fueran cifras cargadas de significados específicos. En consecuencia, además de que los espectadores de la época advertían que estos elementos se reiteraban en varias de las obras del pintor, también valoraban su capacidad para denotar el dinamismo y la belleza asociados a la irrupción de lo sagrado.

Aun cuando hubiera sido pintada en 1763, la *Apoteosis de san Camilo de Lelis* constituiría un verdadero punto de quiebre en la producción de Cristóbal Lozano, pues hasta ese momento no había producido ninguna composición religiosa con tanto virtuosismo. Ni siquiera para la Compañía de Jesús, que promovió su carrera por lo menos desde la década de 1730.<sup>53</sup> De hecho, la obra debe de haber generado la inmediata reacción de otras congregaciones, las cuales encargarían lienzos de similar complejidad al pintor. Por documentación de archivo, se sabe que los mercedarios llegaron a contar

**Fig. 18.**  
*Apoteosis de san Camilo de Lelis* (detalle).  
Cristóbal Lozano, ca. 1760. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.





con un gran cuadro del maestro limeño, que fue instalado en la sacristía del templo y representaba la aparición de la Virgen de la Merced a los santos Pedro Nolasco y Raimundo de Peñafort.<sup>54</sup> Pero todo indica que el reto planteado por los camilos fue asumido con mayor empeño por las autoridades de la Compañía de Jesús, que encomendaron a Lozano una *Coronación de la Virgen con santos jesuitas* para presidir la sacristía de la iglesia del noviciado de San Antonio Abad, como parte de la conclusión de las obras de aquel templo.

Calificada como “única en el Perú” por el anónimo redactor de la *Gaceta de Lima*,<sup>55</sup> la gran composición que Lozano ejecutó para los jesuitas llevaba a su culminación una nueva modalidad en la trayectoria del maestro limeño. En ella desplegó lo mejor del repertorio de figuras que había establecido, adoptando al mismo tiempo un colorido luminoso y amable que contrasta con los juegos de claroscuro del gran cuadro de los camilos. En un auténtico *tour de force*, Lozano pretendía emular a Bartolomé Esteban Murillo, cuyos modelos no solo tuvieron un peso gravitante en buena parte de su obra, sino que también habían adquirido una renovada fama al convertirse en modelos a



seguir dentro de las academias europeas.<sup>56</sup> Toda la composición se articula alrededor de la cita literal de una *Asunción de la Virgen* existente en aquel momento en Lima y considerada como un trabajo original de aquel maestro sevillano.<sup>57</sup>

Resulta sintomático que el convento de la Buena Muerte también llegara a contar con su propia versión de aquel cuadro atribuido a Murillo, ya que Lozano realizó una copia a pedido de Pedro Bravo de Lagunas, quien finalmente decidió legarla a ese establecimiento.<sup>58</sup> El gesto era una demostración del orgullo que la pintura del Siglo de Oro español generaba entre las élites locales, las mismas que reclamaban su plena pertenencia a aquella alta cultura metropolitana. Sin duda, esta actitud era compartida por los camilos limeños, quienes, aparte de numerosas obras de Lozano, llegaron a reunir un importante grupo de lienzos sevillanos del siglo XVII. Junto con la copia de la *Asunción*, ellos poseían una *Sagrada Familia* que era considerada como un lienzo original de Murillo. El aprecio local por esta pintura explica la existencia de réplicas en lugares tan importantes como la iglesia del Sagrario y la capilla de la Casa de Ejercicios del convento de los Descalzos,<sup>59</sup> donde se reunieron copias de varios de los más prestigiosos ejemplos de pintura europea existente en la ciudad. La *Sagrada Familia* sería vendida en 1842 al viajero inglés Henri Coit y, después de varias décadas, acabaría integrando la colección del Ringling Museum de Sarasota.

Los camilos también debieron recibir con entusiasmo la serie de trece fundadores de órdenes religiosas que, según los datos documentales interpretados por el marqués de Lozoya, habría donado Gertrudis de Vargas en 1769 como parte de un conjunto de treinta obras que salieron de Cádiz doce años antes.<sup>60</sup> Tanto Martín Soria como Paul Guinard coinciden en que las pinturas fueron realizadas hacia la década de 1640 en el obrador de Francisco de Zurbarán y en que evidencian intervenciones puntuales del maestro.<sup>61</sup> Pero, lejos de constituir la expresión de un gusto conservador apegado a fórmulas del pasado, la incorporación de estas pinturas a la casa de la Buena Muerte reafirmaba, en realidad, la apuesta por un ideal moderno. Todavía en 1792, el pintor Julián Jayo plasmaba un santo Domingo para la capilla de la Casa de Ejercicios del convento de los Descalzos, copiando el cuadro perteneciente a la mencionada serie zurbaranesca.<sup>62</sup> Aquello confirmaba que el convento de la Buena Muerte se había convertido en un indiscutido foco de “buen gusto”, donde los aficionados de la élite podían afinar su sensibilidad, mientras que los pintores depuraban su oficio imitando las obras que eran estimadas como los verdaderos modelos a seguir.

## LAS CONTRADICCIONES DE LO MODERNO

El sutil juego de emulación que los camilos entablaron con la Compañía de Jesús cambió de rumbo luego de la expulsión de esta congregación. En 1767, el virrey Manuel de Amat y Junyent ejecutaba en Lima la orden secreta de Carlos III que ordenaba la supresión de los jesuitas en sus dominios y el destierro de sus miembros. A partir de entonces, los crucíferos pudieron reposicionarse en el trastocado equilibrio de poderes entre las congregaciones religiosas. En 1772, dos años después de la muerte de Pérez, ellos asumían la defensa de la posición real contra varias corrientes del pensamiento jesuita en el VI Concilio Limense. El principal punto en cuestión era el probabilismo, doctrina teológica promovida por la Compañía, en la cual se argumentaba que, ante una duda moral, resultaba lícito optar por una opinión probable, aun cuando existiese otra más probable.<sup>63</sup> Este margen de libertad individual resultaba contrario al ejercicio vertical del poder al que aspiraba Carlos III, quien además buscó la condena de cualquier justificación del regicidio. La defensa de los intereses de la Corona tuvo como uno de sus principales representantes a Miguel Durán, lector de teología de la casa de la Buena Muerte, quien, como participante del concilio, llegó a pedir la proscripción del

Fig. 19.

*San Bernardo de Claraval y Santo Domingo de Guzmán*. Obrador de Francisco de Zurbarán, ca. 1640. Óleo sobre tela. Capilla del noviciado, convento de la Buena Muerte, Lima.





probabilismo. Su actitud lo llevaría a enfrentarse públicamente con el franciscano Juan de Marimón, defensor de la doctrina jesuita, que terminaría siendo desterrado a Chiclayo.<sup>64</sup>

El militante absolutismo de los camilos mostraba las profundas contradicciones que encerraba un concepto aparentemente tan claro como el de “buen gusto”. Este último había irrumpido como un cuestionamiento al principio de autoridad propio del saber escolástico para defender la preeminencia del conocimiento empírico, pero también implicó que quienes enarbolaban estas nuevas concepciones quisieran imponerlas al resto de la sociedad. En el mismo juego, mientras que el probabilismo defendía la posibilidad de apelar a las inclinaciones personales en los márgenes abiertos por la indefinición de alguna norma, los camilos posponían esa libertad a un orden que tampoco era precisamente tradicional. Su apego racional a lo que pudiera considerarse como más certero era similar al que animaba las políticas de Carlos III, un momento en el que “[l]as Universidades deponen sus prejuicios, los Estudios útiles se subrogan a las vanas especulaciones: un rayo de Luz corre por toda la Monarquía iluminando las más remotas provincias”.<sup>65</sup> Por lo demás, al igual que el resto del orden social, la casa de la Buena Muerte sustentaba su economía en un sistema jerárquico, cuya mayor expresión era la administración de grandes haciendas con una fuerza de trabajo mayoritariamente esclavizada y de origen africano.<sup>66</sup>

Los complejos nexos entre la difusión del “buen gusto” y una sociedad donde

la desigualdad era juzgada natural explica que los padres camilos encargasen a un sofisticado pintor de Lima la ejecución de un gran cuadro para nuclear la devoción de los esclavos que trabajaban en la capilla de La Quebrada, la principal hacienda que la congregación tenía en el valle de Cañete. Atribuida a Cristóbal Lozano por Ricardo Estabridis,<sup>67</sup> la composición representa a santa Efigenia, quien, según la tradición, fue convertida al cristianismo por el evangelista san Mateo. Hija del rey de Etiopía, su origen africano motivó que varias cofradías de esclavos, libertos y pardos la nombrasen su patrona. Según Estabridis, es probable que una de las fuentes textuales del cuadro sea el relato recogido por fray Francisco Colmenero en *El Carmelo ilustrado con favores de la Reina de los Ángeles*, impreso en Valladolid en 1754.<sup>68</sup> De acuerdo con Colmenero, Egipto, padre de Efigenia y rey de Etiopía, permitió que san Mateo predicase el cristia-

Fig. 20.  
*Apoteosis de Santa Efigenia*. Círculo de Cristóbal Lozano, ca. 1775. Óleo sobre tela. Capilla de La Quebrada, Cañete.



nismo en su reino. En represalia, dos hechiceros enviaron un par de dragones, los cuales fueron expulsados por el evangelista. Entonces, ellos exigieron a Egipto que sacrificara a su hija para calmar la ira de los dioses. Sin embargo, cuando Efigenia iba a ser arrojada al fuego fue salvada milagrosamente por los ángeles. Como sugiere Esther Márquez, esta escena martirial aparentemente constituye un cruce entre las hagiografías de la princesa etíope y el relato clásico del sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón.<sup>69</sup> El pintor debió tomar aquella adición moderna, aunque la imagen de la santa siendo transportada entre nubes y emisarios celestiales puede interpretarse no solo en relación con este hecho específico, sino también como una auténtica apoteosis.

El monumental cuadro de santa Efigenia no sería la única demostración de compromiso con los ideales modernos que llevaron a cabo los camilos en sus haciendas del sur. Casi al finalizar el siglo, el padre Isidro Echevercea llegaría a trazar y concretar un sistema de riego que exigió el corte de cuatro cerros, tal como lo recuerda su retrato, hecho en Lima por un discípulo de Lozano, quizá Pedro Díaz.<sup>70</sup> En aquel momento, la orden ya había logrado crear una infraestructura que sobrepasaba la casa de la Buena Muerte para desplegarse tanto en Lima como fuera de ella. En 1773, durante el viceprovincialato de Francisco González Laguna —sucesor de Martín de Andrés Pérez—, se concluía el claustro principal, una obra austera pero no exenta de sofisticación.<sup>71</sup> Aunque en la actualidad la mayor parte de la estructura antigua ha sido reconstruida, aún puede apreciarse su original diseño con columnas “dóricas” de altos basamentos que le otorgan la ligereza y sencillez de una arquitectura de recreo. Esta impresión se ve acentuada por la diferente altura en que se encuentran los corredores del claustro y el jardín, ubicado en un nivel más bajo, donde estaba la fuente que hoy ha sido trasladada a otra parte del convento.

Similar sensibilidad decorativa se advierte en la iglesia de Santa Liberata, construida hacia la década de 1780. El templo vino a reemplazar a la vieja capilla que habían recibido los camilos en 1744, lo que dio origen a la fundación de un segundo establecimiento de la congregación en Lima. La austeridad de los dos órdenes de pilastras que componen su portada no deja de incluir dinámicos efectos ornamentales, concentrados sobre todo alrededor del óculo del segundo cuerpo y del frontón partido que remata el conjunto. Así, la búsqueda de una simplicidad decorativa mayor como sinónimo de “buen gusto” produce una suerte de clasicismo cortesano acorde con las necesidades



Fig. 21.  
Isidro Echevercea. Círculo de Pedro Díaz, ca. 1790. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.

*Páginas siguientes*

Fig. 22.  
*El sueño de la madre de Camilo de Lejis.* Cristóbal Lozano, ca. 1765. Óleo sobre tela. Iglesia de la Buena Muerte, Lima.













Fig. 23.  
Martirio del sacerdote camilo Pedro Marieluz. Anónimo, ¿1887? Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Buena Muerte, Lima.

Fig. 24.  
San José con el Niño Jesús. Anónimo italiano, ca. 1760. Madera tallada y policromada. Iglesia de la Buena Muerte, Lima.

simbólicas de la orden. Paradójicamente, aquella edificación de grave sencillez también parece haber sido la señal más clara del cisma que estaba dividiendo a los camilos de la capital. Ya en 1775, el padre Martínez Rivamilanos buscaba independizar del control de la casa de la Buena Muerte a Santa Liberata, de la cual él era prefecto, por lo que es posible que la iglesia se construyera para consolidar el nuevo estatuto del establecimiento.<sup>72</sup> Como si se tratase de un verdadero gesto de autodeterminación, la estructura asumió una prestancia mayor que la del templo principal de la orden en Lima.

Si el crédito espiritual de los camilos llevó al propio Lozano a ingresar como hermano de la orden, donde permaneció hasta su muerte en 1776, a medida que finalizaba el siglo la congregación comenzó a afrontar una situación contradictoria. Mientras que varios de sus miembros adquirían protagonismo intelectual en la corte limeña, el espíritu de cuerpo de la orden se fragmentaba por virulentas rencillas, reeditando las disputas que tiempo atrás habían mantenido las viejas órdenes religiosas.<sup>73</sup> Quizá a ello se deba que el patrocinio artístico ejercido en tiempos de Lozano no tuviera continuidad. Incluso Francisco González Laguna, teólogo destacado, miembro fundador de la Sociedad Amantes del País y botánico corresponsal de numerosos sabios europeos,<sup>74</sup> se vería envuelto en un ruidoso enfrentamiento caracterizado por sucesivas acusaciones mutuas, que iban desde el aprovechamiento económico hasta el abandono de las funciones espirituales. De ahí que, pese a su interés por las artes y por el legado de Martín de Andrés Pérez, González Laguna no buscara algún sucesor a Lozano ni promoviese un uso programático de las artes por parte de su congregación.

Esta situación adversa se puso de manifiesto a comienzos del siglo XIX, cuando se renovó la decoración de la iglesia de la Buena Muerte. En ese momento, la posibilidad de erigir el templo definitivo ya había sido abandonada y los padres debieron ceñirse a la estructura que estaba en uso: el aula general del noviciado, un gran salón lon-



gitudinal con cubierta de cielo raso, dividido por una suerte de arco toral. Aunque de gran simplicidad, este recinto conserva detalles rococós que datan de su inauguración en 1763, los cuales contrastan con el mobiliario que terminaría predominando en el interior. Aún hoy se conservan allí algunas piezas importantes, como un *San José con el Niño* de factura italiana, que sintonizaba con el cambio de sensibilidad y su gusto por una imaginería más amable. Pero quizá lo más relevante del interior, como gesto programático, esté asociado a la defensa de la autoridad real asumida por los voceros de la congregación. En efecto, el retablo del santo fundador de los camilos presenta columnas del llamado “orden español”.<sup>75</sup> Se trata de una innovación surgida en el contexto académico hispano, cuyos significados resumió su creador, Francisco Javier de Mendizábal: “[la] Columna en su virginal proporción, en su lisa desnudez, y en su Capitel ceñido por una corona de plumas recibiendo agua de una concha, y de sí arrojando una Serpiente, representa la América descubierta, conquistada y convertida”.<sup>76</sup> Igual de significativo resulta que el remate no incluya una obra hecha para el retablo, sino que recicle una antigua composición de Lozano. El lienzo representa el sueño de la madre de Camilo de Leñis, en el que esta vio a su hijo –aún no nacido– presidiendo un cortejo de infantes, todos ellos con una cruz roja en el pecho, lo que prefiguraba la fundación de la orden de los crucíferos.

Entre la imagen militante del pequeño Camilo y el simbolismo fidelista del orden español, los crucíferos de Lima se enfrentaron al ocaso del Antiguo Régimen. La adopción de una piedad moderna había motivado que figuras como el chileno Camilo Henríquez se convirtiesen en destacados defensores de la Independencia, mientras que otros se integraban decididamente en las filas realistas. Uno de ellos era Pedro Marieluz, quien, a fines de 1824, se refugió junto a las tropas de Ramón Rodil y miembros de la élite limeña en los castillos del Callao. En setiembre del año siguiente, en medio de las duras condiciones impuestas por el largo asedio, Marieluz se negó a revelar los secretos de confesión que le solicitaba Rodil, quien sospechaba una conjura.<sup>77</sup> Debido a su actitud, el sacerdote fue fusilado. Tiempo después, los padres encargarían un pequeño lienzo para recordar su martirio a la par que iniciaban su causa de beatificación. Vista a la distancia, la imagen resumía un horizonte lleno de paradojas. Los camilos habían sido promotores claves del florecimiento de la pintura local, precisamente cuando ella constituía un símbolo de las aspiraciones modernas que animaban a las orgullosas elites criollas. Pero su compromiso con el “buen gusto” también los llevó a tomar partido por el absolutismo durante las reformas de Carlos III, pese a las tensiones que ellas provocaron en el juego local de poderes. Apenas unas décadas después, los padres crucíferos terminaban confrontándose con las posibilidades más extremas de la defensa del poder real. La muerte de Marieluz era la demostración más clara de aquel pragmatismo radical, una razón de estado que, al tratar de impedir el fin de toda una época, terminaba por subordinar incluso los misterios de la religión.

















# “De mucho precio, como las piedras preciosas”

BIBLIOTECAS, LIBROS Y LECTURAS  
DEL CLERO REGULAR

**Pedro M. Guibovich Pérez**

**D**e cuerpo entero y sentado junto a su mesa de trabajo, el dominico Juan Meléndez aparece representado en una bella estampa elaborada a fines del siglo XVII. Probablemente el lugar que ocupa fuera una biblioteca o una celda. ¿Se trata de un espacio real o imaginario? Lo más probable es que fuera lo segundo. En todo caso, lo que importa destacar es la manera cómo el personaje aparece ante nosotros. En la mano derecha sostiene una pluma, en tanto que la mano izquierda reposa sobre su más ambiciosa obra histórica, *Tesoros verdaderos de las Indias*, que, a su vez, está colocada sobre una mesa, símbolo convencional del trabajo. El fraile ha suspendido temporalmente su labor de escritura y nos dirige una mirada inquisitiva. El propósito del autor del retrato es doble: destacar la condición de Meléndez como cultor de las letras, en particular de la Historia, e involucrar la atención del espectador. La condición del fraile como escritor y lector se ve reforzada por la presencia de enormes infolios colocados en un estante situado en el fondo de la habitación.

Al igual que Meléndez, otros miembros del clero regular establecidos en el extenso virreinato peruano fueron cultores de la lectura, de los libros y de la escritura. El cultivo del intelecto fue posible gracias, en gran medida, a la existencia de colecciones de libros impresos y manuscritos en los conventos, noviciados y colegios establecidos por jesuitas, franciscanos, juandedianos, dominicos, mercedarios, agustinos y betlemitas. Desafortunadamente, las comunidades de monjas casi no han dejado huellas de su familiaridad con la cultura libresca, la cual parece haber sido predominantemente oral.

El estudio de las bibliotecas del clero regular no resulta fácil debido a la falta de suficientes fuentes documentales. Contamos con los inventarios de algunas pocas bibliotecas que pertenecieron a los jesuitas, franciscanos y betlemitas. Estos informan acerca de las dimensiones de las colecciones y de los tipos de obras que las componían, pero poco o nada de su historia, uso y organización interna. Para conocer estos aspectos es necesario acudir a otras fuentes tales como testimonios de contemporáneos,





Páginas 266 y 267  
Biblioteca del convento de San Francisco, Cusco.

Página 268

Fig. 1.  
Retrato de fray Juan Meléndez. Grabado calcográfico inserto en *Tesoros Verdaderos de las Indias*. Roma, 1681, tomo I.

Fig. 2.  
Frontispicio de *Tesoros verdaderos de las Indias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*. Tomo 3. Fray Juan Meléndez.

documentos administrativos, relatos biográficos e historias institucionales. Se trata de reconstruir una historia a partir de datos dispersos, no pocas veces incompletos.

Aun así, las colecciones bibliográficas del clero regular resultan uno de los campos de estudio más fascinantes de la historia del libro y la lectura durante los tiempos de la dominación española por varios motivos. Por un lado, permite recuperar la memoria de lo que fue la cultura y el patrimonio libresco de tiempos pasados; cultura y patrimonio que forman parte de nuestra identidad histórica como país. Por otro, posibilita entender los significados que tuvieron las bibliotecas como espacios para el cultivo del estudio, emblemas de orgullo, vehículos de espiritualidad y repositorios del saber.<sup>1</sup> Significados que, a pesar del tiempo transcurrido, siguen teniendo plena actualidad en nuestra sociedad.

Las bibliotecas del clero regular en la América española tuvieron sus antecedentes en las bibliotecas monásticas de la Europa medieval.<sup>2</sup> Los fundamentos de la cultura libresca de la Alta Media fueron paulatinamente estableciéndose en Occidente, apoyados en el establecimiento de numerosos monasterios y acompañados de una cierta circulación de manuscritos.<sup>3</sup> Las bibliotecas, como muchas otras instituciones, han tenido y tienen una historia que contar. Una biblioteca en la Inglaterra tardomedieval no era tanto un lugar como un proceso, ha escrito David N. Bell. En su opinión, se trata de una dinámica acumulación de materiales cambiantes alojados en diversos lugares, que respondían, en mayor o menor grado, a una variedad de tendencias culturales, educativas, económicas, políticas e intelectuales de su tiempo y lugar.<sup>4</sup> La reflexión de Bell es plenamente válida para el presente estudio de las bibliotecas de las órdenes religiosas en el virreinato peruano. Como las inglesas, las bibliotecas coloniales fueron construcciones sociales que no se desarrollaron en el vacío, sino que fueron modeladas por su contexto histórico y diversos agentes religiosos y laicos.

Antes de empezar, dos precisiones. En primer lugar, las bibliotecas en tiempos coloniales eran conocidas genéricamente como «librerías». En las páginas que siguen, y tan solo para evitar confusión con la acepción moderna de negocio de venta de libros, empleo el término biblioteca. En segundo lugar, he escogido como espacio de estudio el territorio del virreinato peruano y no los de las antiguas circunscripciones (o «provincias») de las órdenes religiosas. La evolución territorial del virreinato es conocida; no así la de las circunscripciones de las órdenes religiosas. Por otra parte, tomar como espacio de estudio el virreinato permite tener una imagen más integral de la historia de las bibliotecas del clero regular.

## ORIGEN Y FORMACIÓN DE LAS BIBLIOTECAS

Desde la temprana Edad Media europea, el cultivo de las humanidades y la ciencia, así como la práctica de la liturgia y la oratoria sagrada, llevaron a los frailes, principal pero no exclusivamente, a hacer acopio de libros en sus conventos. A fines del siglo XV, la llegada de los colonizadores europeos a América significó el trasvase de diversas tecnologías del saber, entre estas los libros, a los territorios descubiertos. Es conocido que junto con la espada arribaron los libros impresos y manuscritos. Los frailes que acompañaron a los españoles en sus empresas de exploración y conquista por los Andes, todos sin excepción, estaban familiarizados con la cultura del libro y la práctica de la lectura.

Con el fin de dar una base permanente a las empresas de conquista, se fundaron ciudades. En estas, las órdenes religiosas establecieron conventos para servir de residencias y centros de estudios a sus miembros, y en las áreas rurales asumieron la administración de las doctrinas a fin de cristianizar a la población indígena. En conventos y doctrinas, los libros fueron considerados herramientas fundamentales para el



desempeño de la práctica sacerdotal. Con el paso del tiempo y de forma progresiva, los conventos conformaron colecciones de libros, unas más grandes que otras. Su tamaño y composición temática dependió de las funciones de las órdenes religiosas. Dominicos, franciscanos, jesuitas, mercedarios, oratorianos y agustinos hicieron, por lo general, acopio de gran cantidad de libros, debido a que sus tareas incluían, además de las estrictamente religiosas, otra muy importante de carácter académico: la enseñanza en las cátedras de las universidades y los colegios mayores. Por el contrario, las órdenes hospitalarias —betlemitas, camilos y juandedianos—, escasamente presentes en el ámbito escolar, no parecen haber tenido entre sus preocupaciones la posesión de colecciones de libros.<sup>5</sup>

Los fondos de las bibliotecas de las órdenes religiosas provenían en su gran medida de Europa y en mucha menor proporción de las imprentas locales. A lo largo de todo el periodo colonial, la industria tipográfica europea dominó no solo el mercado peruano, sino, además, el del resto de la América española, debido principalmente a su mayor desarrollo tecnológico y volumen de producción. Adicionalmente, los libreros e impresores europeos contaban con una compleja, extensa y organizada red de distribución y comercialización que permitía el acceso al mercado americano. De modo que la situación que observamos hoy en día en librerías y bibliotecas de nuestro país, en las que la presencia del libro importado es dominante, no es nueva.

La puerta de embarque de muchas mercaderías, entre estas los libros destinados a América, fue Sevilla. En 1503, el establecimiento de la Casa de Contratación en esa ciudad la convirtió en el núcleo urbano de mayor actividad económica en la península ibérica. El dominico Tomás de Mercado escribió a mediados del siglo XVI que en Sevilla “tienen los comerciantes sevillanos contratación en todas las partes de la cristiandad y aun en Berbería”. En esa ciudad confluían lanas, aceites y “bastardos” procedentes de Flandes; cochinillas, cueros, oro hilado, brocados y sedas de Florencia. Los mercaderes sevillanos también traficaban con esclavos de Cabo Verde, “negocio de gran caudal y mucho interés”. Y agregaba a propósito de las exportaciones sevillanas: “A todas las Indias envían grandes cargazones de ropa, traen de allá oro, plata, perlas y cueros en grandísima cantidad”.<sup>6</sup> Ante la dificultad de abastecer las crecientes demandas de los lectores en América por parte de las prensas peninsulares, los comerciantes y libreros sevillanos debieron buscar proveedores en los grandes centros editoriales flamencos, franceses, italianos y alemanes.

Como los pasajeros que se embarcaban en Sevilla para trasladarse a América, los libros estaban sometidos a controles burocráticos antes de dejar esa ciudad y sujetos a las vicisitudes de la navegación en las aguas del Atlántico y el Pacífico. En cuanto a lo primero, el principal control burocrático estaba a cargo del comisario de la Inquisición en esa ciudad. Todo aquel que comerciaba libros con destino a América debía obtener una autorización de exportación. A fin de hacer más expeditivo el trámite, los comisarios tendían a examinar tan solo la lista de los libros y dar testimonio por escrito de que entre ellos no había ninguno prohibido por el Tribunal. Posteriormente, la lista con la licencia pasaba a los oficiales de la Casa de Contratación, y estos concedían el visto bueno para el destino señalado y adjuntaban la lista al registro de la nave que los transportaba. De estos trámites no debían estar exentos los provistos con cargos, los



Fig. 3.  
*Virgen de los navegantes*. Alejo Fernández. Tabla al óleo que presidía el retablo de la Casa de Contratación de Sevilla.



laicos, los eclesiásticos y los simples viajeros, aunque hubo excepciones.<sup>7</sup> Aun cuando el control inquisitorial era las más de las veces una formalidad, algunos religiosos solicitaron la exención del trámite al Consejo de la Suprema Inquisición, residente en Madrid, mediante el otorgamiento del “pasaporte”, esto es, que la inspección de los libros (o “visita”) no se llevase a cabo en Sevilla, sino en el lugar de destino.<sup>8</sup>

Los libros estaban expuestos a multitud de eventos en su largo viaje marítimo desde Sevilla a Lima. Naufragios, tormentas y ataques de piratas eran tan solo algunos de los peligros que debían enfrentar. A los que se añadían algunas veces las ratas, que saciaban su hambre con el papel sin importar que estuviera o no entintado. Para evitar su deterioro, los libros solían ser cuidadosamente embalados; mas, a pesar de ello, no siempre fue posible mantenerlos incólumes. El jesuita Jerónimo Pallas recuerda cómo en su navegación de Panamá a Paita, a principios del siglo XVII, fue grande su “desconsuelo” al reconocer el deterioro que habían sufrido las ropas, los ornamentos litúrgicos, las pinturas, las reliquias y “los libros de mucha estima, traydoles de Italia, Roma y otras partes”.<sup>9</sup>

Luego de cruzar océanos, desiertos, ríos, valles y montañas, los libros llegaban a manos de sus destinatarios, trátese de religiosos, mercaderes o particulares. Y es dable imaginar la ansiedad que embargaba a todos ellos por tener entre manos, y a buen recaudo, los libros objetos de su interés económico o intelectual. Solo entonces, y con los ánimos sosegados, era posible para los cultores de la lectura empezar a crear bibliotecas o enriquecer las ya existentes.

El proceso de formación de las bibliotecas de las órdenes religiosas fue largo y complejo. Las dos principales formas de constitución fueron la compra y la donación. En cuanto a la compra, algunas órdenes religiosas asignaron fondos específicos para la adquisición en el Viejo Continente o en el mercado local. Tales fueron los casos, hasta donde sabemos, de los franciscanos y jesuitas. Las Constituciones de la orden franciscana dadas en Roma en 1625, dispusieron que se gastaran 200 ducados de Castilla anuales, equivalentes a mil pesos en América, en la compra de libros. Tiempo después, las Constituciones de Toledo de 1635 establecieron que se añadieran 200 pesos más “para el aumento de las librerías”. Entre 1689 y 1694, el comisario general del Perú, fray Basilio Pons, en unas ordenanzas para el gobierno de las provincias franciscanas en América del Sur, dispuso el cumplimiento de lo dispuesto en Roma en 1625, en el sentido de que cada provincia franciscana invierta mil pesos anuales en la adquisición de “los libros más selectos que se hallaren” en los principales centros editoriales del Viejo Continente, tales como Lyon, París, Madrid o Sevilla. El mismo Pons también dispuso que, en cumplimiento de lo acordado en Toledo en 1635, bajo pena de privación del mandato a los provinciales, se gasten otros 200 pesos anualmente en libros. Estimaba Pons que en cada sexenio debían emplearse 7200 pesos en enriquecer los fondos bibliográficos franciscanos. Más aun, dispuso que, a la muerte de un religioso, todos los libros que poseía fuesen incorporados por los superiores a las bibliotecas conventua-

les.

Fig. 4.  
Barco con misioneros jesuitas arribando al puerto del Callao. Detalle del frontispicio de Leonardo de Peñafiel S.J. *Disputationes Theologicas in Primam Partem Divi Tomae*. Lyon, 1663, tomo I.

Fig. 5.  
Portada de la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, Huamanga.





les, de acuerdo con las Constituciones de Toledo antes mencionadas.<sup>10</sup>

El interés de los jesuitas por los libros y la formación de bibliotecas se puede documentar desde su llegada al virreinato peruano en 1568. Mas sus adquisiciones librescas se vieron grandemente favorecidas en el último cuarto del siglo XVI debido a varias circunstancias. En 1575, el General de la orden nombró a un procurador en Sevilla para apoyar la labor de sus hermanos de orden en el Nuevo Mundo. Sus tareas consistían en suministrar a las provincias del Perú y México “las cosas que son menester, así para el uso de los colegios de aquellas partes, como para el matalotaje de los que envían a aquellas provincias [...] y cobrar y enviar las otras cosas de Roma o de otra parte se envíen a aquellas provincias; y asimismo los que de aquellas provincias vienen para el General o para otros”.<sup>11</sup> La provisión de mercaderías pasó a ser una ocupación central del Procurador de Indias. Esta tarea fue favorablemente sostenida por la exoneración de impuestos para los géneros destinados al consumo de los colegios y casas de la orden en América. En 1606, en una carta y provisión ejecutoria real dirigida a los recaudadores, administradores de las rentas y los diezmos, se ratificaba la prohibición de cobrarles impuestos por “lo que entrase y saliese para fuera y dentro de estos nuestros reynos, para el uso y gastos de la Compañía [...] precediendo solo declaración jurada de los superiores de dichos colegios y casas o de sus procuradores y de los religiosos particulares en que declaren que dichos géneros son para dicho efecto”.<sup>12</sup>

Entre las órdenes dadas al Procurador de Indias, estaba la de comprar libros para las bibliotecas jesuitas en América. El Procurador, según las instrucciones del General, no debía esperar a que le pidieran libros, sino ir adquiriendo todo lo que se producía en los centros editoriales de Europa. Esta no sería una tarea difícil, en opinión del General, debido a la concurrencia de mercaderes que acudían a Sevilla con ocasión de la partida y llegada de las flotas de América.<sup>13</sup>







Fig. 6. Frontispicio de la *Ratio Studiorum* (programa de estudios) de la Compañía de Jesús, presidido por la efigie de san Ignacio de Loyola. Roma, 1606.

Fig. 7. Portada del libro de fray Gaspar de Villarroel, *Primera parte de los Comentarios, dificultades i discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la Quaresma*.

El Colegio de San Pablo, en Lima, enviaba fondos especiales al Procurador de Sevilla y contaba con un presupuesto permanente para la adquisición de libros. Más aún, entre 1586 y 1604, los hermanos Juan, Francisco y Gabriel Perlín, los tres jesuitas residentes en Lima, donaron una casa de su propiedad en Madrid, con la condición de que su renta fuera usada para la adquisición de libros destinados a la biblioteca de San Pablo.<sup>14</sup> Para mediados del siglo XVIII, dicha biblioteca contaba con otras rentas provenientes de censos: 100 pesos anuales que pagaba el Colegio de San Pablo; y otra de 18 pesos y 25 reales, impuestos sobre las casas y tambo de Cristóbal de la Cuba.<sup>15</sup>

Con la creación de rentas exclusivas para el sostenimiento de la biblioteca, se cumplía con una de las instrucciones de la *Ratio Studiorum*, publicada en 1599 por orden del General Claudio Acquaviva, y que reglamentaba el modelo docente e instructivo de los colegios jesuitas. En la *Ratio Studiorum* se confieren diversas tareas al Provincial y al Prefecto de Estudios relacionadas directa e indirectamente con el funcionamiento de las bibliotecas. Una de ellas dispone la asignación de rentas para la adquisición de libros: “Para que no falten a los nuestros los libros suficientes, señale alguna entrada anual, ya de los mismos bienes del colegio, ya de otra parte, para aumentar la biblioteca; esa entrada no podrá en modo alguno dedicarse a otros usos”. Al Provincial le competía supervisar una de las labores del Prefecto de la Biblioteca como era el registro en un libro de las obras dramáticas que los jesuitas públicamente hacían representar o los textos que escribían dentro o fuera de los colegios,

tales como “diálogos, discursos, versos y cosas semejantes”. Mientras tanto, al Prefecto de Estudios se le encargaba que debía procurar que los estudiantes no careciesen de suficientes libros útiles “ni se llenen de los inútiles”, para lo cual tenía que informar con la anticipación debida de sus necesidades al rector.<sup>16</sup>

Los jesuitas, asimismo, compraban libros en el mercado local. Lima fue una importante plaza del libro procedente del Viejo Continente. Libreros, mercaderes de libros y otros comerciantes se dedicaron de forma exclusiva o parcial a la compra y venta de libros, y sus redes de negocios permitieron que los libros alcanzaran puntos distantes de la capital.<sup>17</sup> No faltaron religiosos que se sirvieron de su privilegiada condición de residir en Lima para ayudar a satisfacer las urgencias bibliográficas de otros hombres



de Iglesia. Tal fue el caso del jesuita Martín de Peláez, quien desde Lima actuó como una suerte de *book dealer* del franciscano Luis de Guzmán, residente en el Cusco. En una carta suscrita el 15 de enero de 1615, Peláez le comentó a Guzmán que debido al hecho de que la armada no había llegado de Panamá, no le había sido posible encontrar los libros solicitados, pero que a pesar de ser “tan exquisitos [...] se hará toda diligencia para hallarlos y despacharlos”. Le consultó a Guzmán que si en el caso de no hallar los libros requeridos, podía proceder a comprar otros similares; o qué hacer con el dinero que había recibido para su adquisición.<sup>18</sup> Alguna impaciencia debió demostrar el franciscano, porque apenas quince días después, Peláez le volvió a escribir para avisarle que los navíos habían llegado y que había logrado conseguir algunos de los libros demandados, pero no todos. Sin embargo, le manifestó: “Buscaremos los libros en desembarcando los cargaçones, pero, como he dicho a Vuestra Paternidad, an de ser difíciles de hallar por ser tan exquisitos y no corren por todos; y, por tanto, deseo me abise Vuestra Paternidad de otros que sean de su propósito para que faltando los de la memoria, los compremos”.<sup>19</sup> No es posible saber si las demandas bibliográficas del franciscano fueron cumplidas.

La donación fue el otro medio que permitió la constitución o el incremento de los fondos bibliográficos de las órdenes religiosas. Como muchas bibliotecas, la del convento de San Agustín en Lima tuvo un origen muy humilde. Fray Juan Estacio, según el cronista Antonio de la Calancha, llegó en 1551 con el séquito del virrey Antonio de Mendoza, procedente de la Nueva España. En su equipaje, Estacio “dos docenas de libros trujo de México porque avía pocos en el Perú, unos para su púlpito i otros para su oración, no trayéndolos por caudal propio, sino por limosna que quería hazer a este convento de Lima i a esta provincia, y así los dejó a este convento”.<sup>20</sup> En 1602, Francisco Coello, exprofesor de la Universidad de Salamanca y alcalde de Corte en Lima desde 1592, entró en la Compañía de Jesús y donó su colección particular de libros al Colegio de San Pablo.<sup>21</sup>

Los benefactores de las órdenes fueron asimismo agentes esenciales en la conformación de las bibliotecas. En 1619, la colección de libros que había pertenecido al difunto obispo del Cusco, Fernando de Mendoza, fue donada al colegio de la Compañía del Cusco.<sup>22</sup> Consta que el doctor fray Fulgencio Maldonado, deán de la catedral de Arequipa, donó al convento de la Recoleta de esa ciudad “de limosna su librería, escogida y docta”, para el “estudio de los religiosos con ser de la más selecta, y de singulares libros que tiene la provincia”, escribió el franciscano Diego de Mendoza en su *Crónica de la provincia de Charcas*. Mendoza anotó que “tan gran bienhechor nuestro” era digno de recordar no solo “en esta Crónica, sino en los anales de nuestra Orden”.<sup>23</sup> Por su parte, el obispo de Huamanga, el dominico Cipriano de Medina, legó su selecta colección de libros al convento de su orden en esa ciudad, no sin antes precisar que devolvía “la glosa ordinaria en seis tomos que son suyos”. Entre los libros donados se incluyó “un derecho canónico y civil en nueve tomos grandes que emos adquirido”. Acaso temeroso de que su colección no fuera destinada para uso de los frailes, manifestó que “suplicamos al prelado superior de esta provincia lo tenga bien por la necesidad que reconocemos tener dicho convento de libros”.<sup>24</sup> El agustino Gaspar de Villarroel, siendo obispo de Arequipa, distribuyó su biblioteca “en los conventos







**Fig. 8.**  
Convento de Santa Rosa de Ocopa (Junín). Corredor del claustro con serie de lienzos sobre la vida de San Francisco de Asís.

**Fig. 9.**  
Vista exterior de la iglesia y el complejo misional de Santa Rosa de Ocopa, en el valle del Mantaro (Junín).

**Fig. 10.**  
Convento de Santa Rosa de Ocopa (Junín). Corredor de uno de los claustros.

**Páginas 278 y 279**

**Fig. 11.**  
Biblioteca del convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa (Junín).

a religiosos particulares y clérigos pobres y estudiosos”, acción que, de acuerdo a un contemporáneo, era muestra de “la mayor fineza que puede hazer la liberalidad”.<sup>25</sup> Un jesuita próximo al prelado, Joseph de La Paz, residente en el Colegio de Santiago en Arequipa, escribió —con manifiesta satisfacción— que “de su repartición nos tocaron algunos [libros] y entre ellos uno muy estimable para mí de la crónica de mi madre y señora santa Teresa”.<sup>26</sup>

Otra práctica relativamente extendida en el virreinato peruano fue la donación de dinero para comprar libros. La costumbre era de origen peninsular y pasó a América.<sup>27</sup> Francisco Lozano, a mediados del siglo XVII, hizo renuncia de sus bienes al ingresar a la Compañía de Jesús, y asignó 200 y 100 pesos para la compra de libros con destino a las bibliotecas de los colegios de Arequipa y Trujillo, respectivamente.<sup>28</sup> También por esa misma época, el hermano lego Fernando Nivas mandó que de sus bienes se extrajesen 300 pesos para la adquisición de libros en favor de la biblioteca del convento mercenario de la ciudad de Córdoba.<sup>29</sup> Los libros eran estimados, conviene insistir, en una dimensión no fácil de apreciar por nuestros criterios contemporáneos, más aun en unos tiempos en los que la producción de libros es industrial.

## LOS LIBROS: “PIEDRAS PRECIOSAS”

“Algunos [libros] han impreso nuestros sabios, que, aunque de poco volumen, son de mucho precio, como las piedras preciosas, cuya estimación no se mide por el peso, sino [por] el valor”.<sup>30</sup> escribió el agustino Bernardo Torres en su *Cronica agustina* y no le faltaba razón. La obra histórica de Torres informa de su vasta erudición bibliográfica, de sus dotes de excepcional escritor, pero sobre todo de la valoración conferida a los libros impresos y manuscritos por sus contemporáneos.





9



Pedro M. Guibovich Pérez

277

10











Los libros constituyen repositorios de instrucción. Así lo expresó el franciscano Diego de Córdova y Salinas, cuando escribió que servían “para desterrar la ignorancia del mundo y pasar de una parte a otra la sabiduría”. Llegó a calificarlos de ser “unas minas y ricas Indias para los presentes, que los tratan con deseo de saber y aprovecharse dellos”. En suma, el libro era una “invención admirable, a cuyo autor [...] debemos muchas gracias, pues nos dejó remedio para no ser siempre niños: que por tal [se] juzga [...] al que no sabe de las cosas de su tiempo, y en esta pueril ignorancia envejece”.<sup>31</sup>

De igual forma eran apreciados los libros manuscritos. Esta consideración llevó a algunos autores a lamentarse de la discriminación existente entre los textos impresos y manuscritos. El respeto y cuidado hacia los más antiguos debía prevalecer. Así, al tratar de las obras manuscritas del agustino Juan Cajica existentes en la biblioteca del convento de Lima, Antonio de la Calancha escribió que “aviendo constitución que cada religioso tenga el lugar de su antigüedad, parece que ay otra encontrada para los libros, pues los libros modernos tienen el mejor lugar, porque están impresos, i los antiguos i antiquísimos el peor, por no aver tenido ventura de imprimirse, la polilla los ereda, la carcoma tiene en ellos su cama, y el polvo su asiento”.<sup>32</sup> En la escala de valores, los libros manuscritos antiguos deben merecer cuidado para asegurar su conservación. El agustino Torres, por su parte, se lamenta de la falta de interés de sus hermanos de orden por preservar los manuscritos, en particular las *Reglas y mejoras del espíritu*, de fray Francisco Vargas, de la cual dice que “no devió merecer nuestro descuido que gozásemos de joya tan preciosa, como ni de otros libros provechosos que escrivieron aquellos primeros varones que fundaron nuestra provincia, llenos de celestial dotrina, en que nos dexavan como en herencia copiado su espíritu; pérdida que devemos llorar con grave sentimiento, como los antiguos hebreos la de los libros sagrados”.<sup>33</sup>

Fig. 12.

*Tratado sobre la Eucaristía de Santo Tomás de Aquino 'De Sacramenti Altaris' es colocado bajo el Santísimo Sacramento.* Anónimo cusqueño, circa 1735. Sala capitular del convento de Santo Domingo, Lima.

Fig. 13.

*San Jerónimo en su estudio. Detalle.* Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Recoleta franciscana, Arequipa.





Los textos originales escritos por personajes revestidos de fama de santidad o sus trasuntos eran objetos de veneración. De modo similar que en la Europa católica, en el mundo colonial hispanoamericano era común que las instituciones religiosas atesoraran reliquias —tales como huesos, cabellos, trozos de ropa y objetos de uso personal— de hombres y mujeres tenidos por santos. La posesión de reliquias concedía prestigio al lugar que los custodiaba y podía convertirlo en destino de peregrinos, ya que eran elementos que alimentaban la piedad popular. Existía además la creencia de que las reliquias tenían propiedades capaces de neutralizar males y peligros. En este contexto de creencias en torno al poder mágico y simbólico conferido a las reliquias, no extraña que el limeño Domingo Antonio de Jáuregui, presidente de la Real Audiencia en La Plata, donara en 1791 al monasterio de Santa Teresa de esa ciudad “una reliquia de santa Teresa de Jesús como también un librito escrito de mano de la santa”, con el encargo de que se colocaran en la iglesia del monasterio para su “culto y veneración”.<sup>34</sup> De acuerdo con el padre Jerónimo Gracián, santa Teresa mientras vivió nunca quiso que sus libros se imprimiesen “y viniesen tan a público y a manos de todos los que quisiesen leer”. Ella escribía para un público más o menos concreto, “que anduvieran de mano en nuestros conventos, para que hicieran fruto en frailes y monjas, y cuando mucho los leyera personas graves, que entendieran de oración”.<sup>35</sup> La santa acaso nunca imaginó que uno de sus textos cruzaría el Atlántico y menos que pasaría de ser fuente de consulta y reflexión a objeto de culto. Los trasuntos de las obras de la monja concepcionista María Jesús de Ágreda, célebre por sus escritos y visiones, hechas por el hermano agustino Alonso Bernal y Saldaña, quien habitó el convento de su orden en Lima, dice el cronista Teodoro Vázquez, “yo los he visto y tocado con veneración, pues son escritos de un santo”.<sup>36</sup>

La consideración hacia los libros estaba dada por su uso. Los escritores coloniales encomian la vida austera de algunos religiosos y religiosas, capaces de despojarse de todo excepto de los libros, porque constituyen auténticos nutrientes de la espiritualidad. El menaje de la celda del agustino fray José de Figueroa era tan austero que carecía de “las cosas mundanas”, tales como cama, mesa y sillas: “Lo único que valía algo era un corto número de libros, que estimaba, por lo que podían enseñarle para bien de las almas”.<sup>37</sup> La celda de la monja Hipólita de San Pedro, en el monasterio de El Prado, era “estrecha [...] siendo de arañas la tela que vestía las paredes, solo ocupaba el suelo un retazo de estrado desnudo, que servía de asiento y alguna vez de cama, un tronquillo bronco, que servía de almohada y una cruz pesada con sus argollas de hierro que a sus brazos y a sus hombros era frecuente tormento, a la que solo se añadía una estampa vieja de papel y un librito manoseado de las devotas meditaciones del asombro de la penitencia, san Pedro de Alcántara”.<sup>38</sup> Una vez en la comunidad agustina, Alonso Bernal y Saldaña “lo primero que hizo fue despojarse de todas aquellas singularidades que en el aseo de su personilla y menaje de celda había puesto la vanidad de un maestro mozo y aplaudido. En adelante, su hábito y túnica serían de la más baja calidad. Luego, dejó que entraran a saco en su habitación y que se llevaran todo aquello que no le fuese de estricta necesidad. Por tanto, debían respetarle únicamente cuatro sillas, un bufete y varios libros espirituales. Todo lo demás, hasta el mismo lecho, le estaba sobrando ya”.<sup>39</sup>

Las bibliotecas, como no podía ser de otra manera, constituían motivo de orgullo. La que poseía el convento de San Francisco de Quito era, en palabras del cronista franciscano Diego de Córdova y Salinas, “un grandísimo tesoro” por sus “innumerables y curiosos libros”.<sup>40</sup> Por su parte, el jesuita Bernabé Cobo calificó la biblioteca del Colegio Máximo de San Pablo, en Lima, de “muy capaz y bien adornada” y “probeída de toda suerte de libros”. Y con orgullo añadió: “De manera que no es fácil que falten muchos, como no sean muy raros; no hay ninguno duplicado y llegan a cuatro mil cuerpos los que hay de libros, cuyo valor pasa de diez mil pesos”.<sup>41</sup> Es fácil entender la intención







de ambos autores por ponderar ambas bibliotecas, ya que ellos eran asiduos cultores del libro y la lectura.

## ADMINISTRACIÓN INTERNA

El valor asignado al libro y a las bibliotecas explica las detalladas instrucciones para su adecuado uso. Los libros son objetos costosos, cuando son nuevos y raros, que además merecen ser cuidados. Al respecto, son bastante elocuentes las diversas reglas a propósito del empleo de la biblioteca del convento de San Francisco de Lima en la segunda mitad del siglo XVII. En 1662 su provincial, fray Diego de Adrada, en una disposición dirigida a sus hermanos de orden, les recordó que, en concordancia con la normativa de su congregación, uno de los más importantes deberes del superior era la conservación y aumento de las bibliotecas conventuales, ya que ellas constituían el esplendor y lustre de la orden. Menciona que los papas en repetidas ocasiones habían sancionado la pérdida de los libros de las bibliotecas conventuales. En tal sentido, y deseando que se cumplan las Constituciones Generales de la Orden y mandatos pontificios, “y más el





14



15

día de hoy, cuando parece que está despertando nuestro cuidado el nuevo adorno con que se ha reformado, de estantes y libros nuevos que se han aplicado a la biblioteca”, decretó que nadie se atreva a apropiarse de cualquier libro de la biblioteca por “santa obediencia y bajo pena de excomuni3n mayor”. De igual manera, los bibliotecarios debían evitar, sin excepci3n, la extracci3n de libros por el daño que se les podía hacer. Adrada ordenó, asimismo, que se hiciese un inventario de los fondos bibliográficos a fin de saber la cantidad de ejemplares existentes en los estantes de la biblioteca y si alg3n fraile retenía alguno en su poder. Si este fuere el caso, lo debía devolver en un plazo de tres días, bajo pena de excomuni3n. Más aun, estableció que, si un libro en manos de un fraile se hubiese perdido, “le concedemos nuestra licencia para que lo pueda satisfacer, dando otro en su lugar, y no pudiendo, avisará al Guardián de este nuestro convento de san Francisco de Jesús de Lima, de la calidad del libro que fuere para que se ponga y supla su falta por otro”.<sup>42</sup>

A pesar de las disposiciones relativas a la conservaci3n de los libros, el provincial fray Diego Felipe de Cuellar, en 1687, reconoció en una patente que, en la biblioteca del convento de San Francisco de Lima, desde unos años atrás, faltaban libros, sin conocerse quiénes los tenían o a quiénes se les había prestado. Mandó, bajo pena de

*Fig. 14.*  
Recoleta franciscana, Arequipa.  
Un aspecto de la biblioteca.

*Fig. 15.*  
San Pedro y san Pablo confirman los escritos de santo Tomás de Aquino. Anónimo cusqueño, circa 1735. Sala capitular del convento de Santo Domingo, Lima.



excomuni3n mayor, “que cualquiera religioso que supiere o hubiere o3do decir quien tiene dichos libros, o a qu3 seglar o religioso de otras 3rdenes se han prestado, nos avise, para que se hagan las diligencias convenientes a su buen cobro”.<sup>43</sup>

La preocupaci3n por la custodia de los libros era compartida por los mercedarios. El Colegio de San Pedro Nolasco, en Lima, de acuerdo con sus constituciones de fundaci3n, elaboradas en 1666, deb3a tener “una biblioteca com3n, de la cual se proh3be, bajo pena de excomuni3n, sacar libros o c3dices. Los c3dices, sobre los cuales se hayan dictado todos los a3os, con la certificaci3n del secretario del colegio, se guarden en la biblioteca a fin de que sirvan en el futuro”.<sup>44</sup> No es posible determinar cu3n efectivas fueron todas las disposiciones para evitar el hurto y el maltrato de los libros, males de ayer y hoy.

La conservaci3n de las bibliotecas requer3a de un bibliotecario. El Comisario General del Per3, fray Basilio Pons dispuso a fines del siglo XVII que en las bibliotecas de los conventos grandes se nombren bibliotecarios que sean “predicadores y hombres de respeto”, para que se encarguen de ellas e informen de su estado en las visitas practicadas por los superiores. Los bibliotecarios deb3an asistir de 8 a 9 de la ma3ana y de 3 a 4 por la tarde, a fin de que los frailes pudiesen retirar los libros que necesitaren, dejando un testimonio en el libro de la biblioteca en los siguientes t3rminos: “En tantos del mes y a3o, me llev3 tal o tales libros de la librer3a del convento y por la verdad, lo firm3: Fray Fulano de Tal”.<sup>45</sup> Para ocupar satisfactoriamente el oficio de bibliotecario, era necesario mostrar “amor” e inter3s por la biblioteca, seg3n Pons. No se trataba de una responsabilidad cualquiera, sino una que entra3aba de un lado, vigilancia, y, de otro, la obligaci3n de “ver cuando se cumple un mes, de cada uno que se llev3 el libro o los libros de la librer3a com3n del convento, para que en cumpli3ndose el mes, se los pida y los vuelva a los mismos lugares donde estaban en dicha librer3a”.<sup>46</sup> La tarea de bibliotecario era imprescindible, pero pod3a ser vista como enojosa y poco atractiva por los frailes, ya que entre sus obligaciones estaba la de mantener siempre limpia la biblioteca y retirar, por lo menos una vez al mes, el polvo acumulado en los libros, con la ayuda de los estudiantes “para que con m3s brevedad y menos trabajo se haga”. Con el prop3sito de alentar a los frailes a hacerse del cargo de bibliotecario, Pons concedi3 que quien lo asumiese quedara exceptuado de asistir al coro, salvo en los servicios de “Tercia, Misa y V3speras, a que acudir3 sin falta, y los cl3sicos ir3 tambi3n a Maitines”.<sup>47</sup>

El libro, ayer como hoy, ha sido objeto de codicia. Ello explica algunas curiosas disposiciones para evitar su p3rdida. As3, en una sala contigua a la porter3a del Colegio de San Pablo, en Lima, a fines del siglo XVI, se pusieron, a modo de ensayo, dos o tres libros de devoci3n, “y sali3 tan bien y acude tanta gente todos los d3as —escribi3 el padre Jos3 de Arriaga— que a sido menester poner tres vancos, cada uno con cada cinco libros atados con sus cadenas, y ass3 nunca falta en todo el d3a quien est3 leyendo, especialmente los d3as de fiestas. Es cosa de mucho consuelo ver los que acuden a este honesto entretenimiento”.<sup>48</sup> Todav3a a mediados del siglo XVIII persist3a la pr3ctica de mantener encadenados los libros, para tranquilidad de los jesuitas y beneficio de los lectores.

## USOS Y EFECTOS DE LOS LIBROS

Los libros cumplen diversas funciones y su lectura ejerce efectos varios en sus lectores. Tienen una primordial funci3n: el estudio. La biblioteca com3n sacia la sed de conocimiento. Fray Gabriel de Saona, catedr3tico de Escritura en la Universidad de San Marcos, no ten3a libros en su celda, “porque para su estudio le serv3a la librer3a com3n existente en el convento de San Agust3n en Lima”.<sup>49</sup> Otro agustino, Juan Martel, fue tenido por sus contempor3neos de “eminente latino” y, como tal, compuso un “Arte

**Fig. 16.**  
Libro encadenado. Detalle de la pintura *Venerable fray Pedro Urraca*. An3nimo lime3o, siglo XVIII. 3leo sobre lienzo. Convento de la Merced, Lima.

**Fig. 17.**  
Biblioteca del convento de San Francisco el Grande, Lima.



16



singular de esta lengua”. No se dedicó al estudio de las “sutilezas metafísicas, ni las teologías y controversias escolásticas, a quienes llamó telas de araña [...] sino pasan de la especulación al amor a Dios”, pero fue “doctísimo en la Teología mística y moral, y muy versado en la lición de los santos padres y en los libros de la Sagrada Escritura, de que da testimonio la librería del convento de Lima, donde apenas se hallará libro de los que avía en su tiempo, que no esté marginado con muy curiosas notas [...] de su propia letra”.<sup>50</sup>

El uso extensivo de la biblioteca y de los libros nutre la erudición. Al referirse a los escritores de la provincia agustina del Perú que habían estudiado en el Colegio de San Ildefonso, en Lima, el cronista Torres escribió que “la mejor y mayor parte de ellos y de sus libros han sido frutos de nuestro colegio, como porque ninguna parte parece tan propia para Biblioteca, como la Academia de los sabios; y porque a la nuestra Pontificia no menos la ilustran sus doctos libros, que sus heroicas acciones”.<sup>51</sup> Un portento de erudición parece haber sido el agustino Bartolomé Caballero, quien “se sabía todo el concilio de Trento y gran parte de la Biblia, de la cual daba cuenta en detalle; y de nuestro insigne maestro Ambrosio Calepino sabía más de cuatro mil vocablos griegos, hebreos y latinos, dejando manuscritos gran copia de los mismos vocablos y recónditas noticias que, con su trabajo y estudio, sacó de las entrañas de los mejores poetas, así griegos como latinos”.<sup>52</sup> Por añadidura, “escribía versos, lo mismo en romance, que en griego y latín, y con más facilidad que el más elocuente prosista, inventando en este punto su gran ingenio modos tan raros de poetizar, que era el asombro de los más grandes eruditos. No medía los versos y, sin embargo, ni uno siquiera sonaba torpemente al oído, ni se encontró dos corregidos”.<sup>53</sup> El cronista Vázquez sostiene que “sin otra luz que la de su ingenio, penetraba este religioso en las densas tinieblas del Estagirita, formando sobre sus capítulos doctos y eruditos comentarios. Como lo comprobó en aquella







Fig. 18.  
Fray Antonio de San Pedro ante la aparición de Cristo con los símbolos de la Pasión. Grabado calcográfico de Francisco Heylan inserto en el libro de Andrés de San Agustín, *Dios prodigioso en el judío más obstinado...* Sevilla, 1728.

Fig. 19.  
Retrato del venerable fray Pedro Urraca. Grabado calcográfico inserto en el libro biográfico de Felipe Colombo, *El Job de la ley de gracia...* Madrid, 1790.

ocasión en que sacó de apuros al P. Matías Lisperguer al tiempo de presentarse a oposiciones a una cátedra de Filosofía en la Universidad Pontificia de San Marcos, escribiéndole ocho páginas sobre un punto oscuro del Filósofo, que no era capaz de entender ni con ayuda de otros tres doctores”.<sup>54</sup>

Las celdas son los espacios privilegiados para el cultivo del intelecto y de la lectura. Los primeros agustinos que residieron en Lima llevaban un estilo de vida muy austero. En sus celdas “solo tenían una cruz o imagen, dos banquillos, una tabla conjunta a la pared, que hacía de mesa en que tener libros o estudiar”.<sup>55</sup> El padre maestro fray Miguel Romero “no quiso tener librería, ni libro propio, con ser persona docta, y ofrecérselos algunos paysanos y devotos suyos; los que avía menester, o eran de la comunidad o prestados”.<sup>56</sup> El cronista Torres declara que, antes de su última enfermedad, halló a Romero en su celda leyendo un libro de teología, “siendo de setenta años, díxelo que para qué estudiava estando tan flaco, y respondiome: estudio por tener dignamente el magisterio. Dan en dezir que no devo renunciarle, y la verdad es que no sé nada, porque todo se me ha olvidado”.<sup>57</sup> En la celda del agustino Bartolomé Caballero “sus estantes eran el suelo, en el cual aglomerados unos sobre otros, formaban los libros un pequeño muro en torno de la silleta donde aquel oráculo de la sabiduría estudiaba para gloria de Dios y crédito de la religión”.<sup>58</sup>

Una consecuencia derivada del estudio, sustentado en los libros, era la posibilidad de hacer carrera dentro de la orden. Fray Gaspar de Villarroel no tuvo reparo en confesar que “llevóme a España la ambición, compuse unos librillos, juzgando que cada uno avía de ser un *escalón* para subir”.<sup>59</sup> Al tratar de la formación de su hermano Ignacio Monzón, el cronista Vázquez confiesa que “no he podido averiguar los progresos que hizo en la virtud, desde el noviciado, hasta la edad adulta en que logró el sacerdocio. Como tampoco he podido recoger la opinión de

los ancianos que pudieron tener noticia de su mocedad. Únicamente puedo asegurar que, abandonando los honrosos afanes de los estudios mayores —que son en nuestro estado las *firmes escalas* para subir a la cumbre de los lauros monásticos—, solamente se contentó con saber toda la vida en el acierto de una buena muerte”.<sup>60</sup>

Otro uso de los libros era alimentar la devoción. Estando en el convento de La Merced en Quito, Pedro Urraca se vio aquejado de dudas acerca de la conveniencia de permanecer siendo novicio. Fue entonces, cuando en medio de sus aflicciones, recibió de su maestro de novicios “la Crónica de la Religión”. En esta “leyó su fundación milagrosa; vio como desde su glorioso fundador han ido adelantando la sagrada obra de la redención de sus hijos”. Su lectura le permitió tomar conciencia de las acciones heroicas de quienes le antecedieron: “Miró los labios taladrados del glorioso cardenal san Ramón no nacido; al ynclito mártir doctor insigne san Pedro Pasqual, obispo de Granada y Jaén, en cuya dignidad iba a cumplir su voto, predicando y escribiendo contra los sueños de la falsa secta de Mahoma, hasta que Dios le dio la corona del martirio; a san Pedro de Armengol colgado de un árbol, por no haber ido puntual el dinero en que había quedado empeñado por los rescatados cautivos, pero conservado milagrosamente vivo, por haberle tenido vivo y sustentado visible María Santísima”.<sup>61</sup> La lectura meditada y el conocimiento de todas estas vidas ejemplares llevó a Urraca a persistir en su empeño de hacerse fraile. Al final de su existencia, habitaba una celda







239 libros. Entre sus bienes, los albaceas encontraron tres libros pertenecientes a la biblioteca del convento de San Francisco de Lima y cumplieron con entregarlos a su provincial, fray Tomás de Montoros, excepto “de dos que no parecieron”.<sup>71</sup> Otros beneficiarios de las bibliotecas conventuales parecen haber tenido menos escrúpulos al momento de restituir lo ajeno. Andrés de Mollinedo, cura de la parroquia de la Almudena en el Cusco y comisario de la Inquisición, también manifestó en su testamento tener en su poder algunos libros pertenecientes al convento de La Merced de aquella ciudad; pero no dijo nada acerca de su devolución.<sup>72</sup> ¿Se trató de un olvido voluntario? En cualquier caso, los libros de las bibliotecas conventuales circulaban dentro de los recintos habitados por los religiosos, entre los conventos y colegios de la misma orden, y entre estos y las casas de particulares.<sup>73</sup>

## FONDOS BIBLIOGRÁFICOS

La biblioteca monástica en la Europa medieval ha sido calificada por Eva Schlotheuber y John T. McQuillen como una “colección dispersa”. Ambos autores sostienen que se trataba de una “institución un tanto fluida, que podría abarcar armarios y colecciones repartidas por toda la comunidad, así como una sala independiente estrictamente para el almacenamiento de libros”.<sup>74</sup> Lo mismo se puede decir de las bibliotecas coloniales. Abundan los testimonios acerca de la existencia de bibliotecas comunes, pero también, como se ha visto, de libros en las habitaciones de los religiosos. Tratemos, en primer lugar, de los fondos bibliográficos de las bibliotecas comunes.

El corpus de registros detallados de bibliotecas coloniales, como ya se anotó anteriormente, es bastante reducido. Contamos para el siglo XVII con el inventario de la biblioteca del convento de los Betlemitas del Cusco; y para el siglo XVIII, con los de la biblioteca del convento de San Francisco de Lima y de algunas de las bibliotecas que existieron en los colegios de la Compañía de Jesús. De modo que arribar a conclusiones generales, dadas tales limitaciones, solo puede ser provisional. A pesar de ello, algo se puede decir.

Las bibliotecas estaban compuestas de libros impresos y manuscritos. Pero ¿qué tipo de libros impresos se alineaban en los estantes? Para contestar esta pregunta habrá que explicar las características de los planes de estudios. En la sociedad colonial, la formación de los lectores, cuando superaban el nivel de la alfabetización



20

*Fig. 20.*  
Biblioteca del convento de Santo Domingo, Lima.

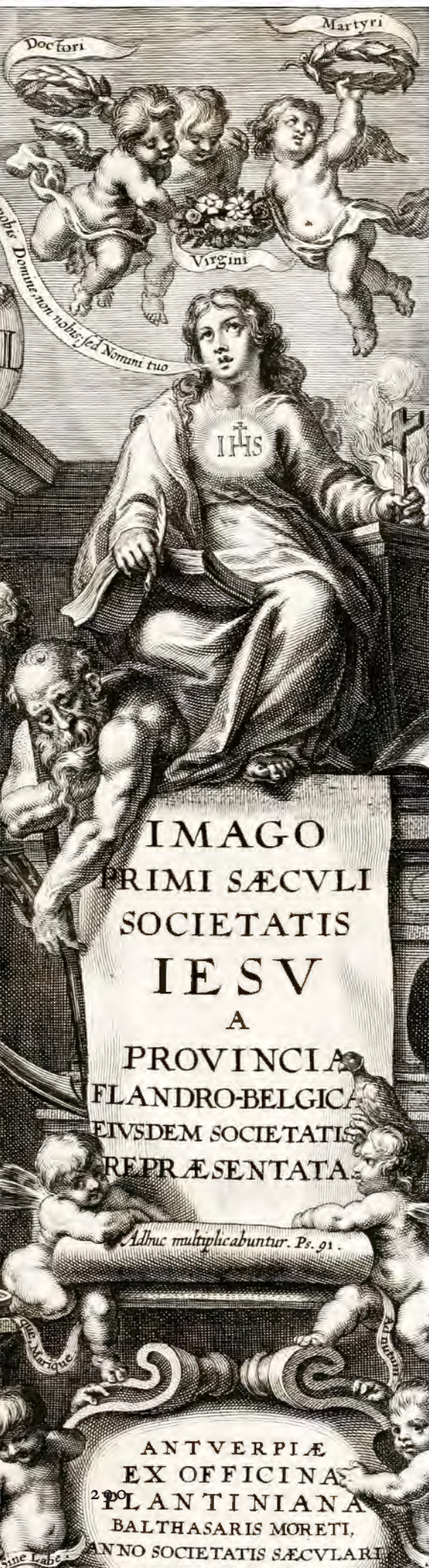




básica, respondía a patrones curriculares muy definidos y homogéneos.<sup>75</sup> Por lo mismo, existía un corpus de libros que bien pueden ser calificados de “troncales” para la formación escolar y profesional. Tales libros respondían a un ordenamiento intelectual e ideológico consolidado en las universidades europeas a partir de los siglos XI y XII, y que se mantuvo por lo menos hasta finales del siglo XVIII. Esta vigencia empezó a ser cuestionada por los humanistas a partir del siglo XV y, más sistemáticamente, por los promotores de la llamada revolución científica y por los defensores de saberes que facilitarían la pericia en oficios prácticos como la arquitectura, la estrategia militar, la navegación, la agricultura, la minería, entre otras. Sin embargo, este gradual alejamiento, que llega a convertirse en auténtico divorcio, se produce aún dentro del Antiguo Régimen y, por tanto, sin alterar en profundidad el marco ideológico e intelectual tradicional.<sup>76</sup>

De acuerdo con el paradigma de la cultura medieval, los saberes dignos de ser cultivados y enseñados por hombres libres —a diferencia de los saberes “ocultos” y





de los «serviles» o mecánicos— se dividían en unidades educativas conocidas como facultades. Estas eran cinco, y se impartían en las universidades, así como también en escuelas conventuales, catedralicias o municipales. Las facultades “liberales” eran, en jerarquía (de menor a mayor): Artes o Filosofía, Medicina, Derecho Civil, Derecho Eclesiástico o Canónico y Teología. A ellas se sumaba una sexta disciplina que, aunque careciendo de “facultad”, podía impartirse tan dignamente como las antes mencionadas: la Gramática, hermana de la Retórica.<sup>77</sup> Este solía ser el plan de estudios en las universidades coloniales, pero en los colegios y conventos la instrucción se limitaba a la Gramática, Artes o Filosofía y Teología.

Las tres disciplinas antes mencionadas están ampliamente representadas en las bibliotecas de las órdenes religiosas. La Gramática Latina era la primera asignatura en el proceso de escolaridad de los futuros eclesiásticos. No extraña que, en el que a todas luces parece haber sido el almacén del Noviciado jesuita de Lima, se hallasen 920 volúmenes de autores latinos como Quinto Curcio, Ovidio, Marcial, Lucano, Séneca y otros, así como “artes de gramática”.<sup>78</sup> Algo similar se observa en la biblioteca de San Francisco.

En cuanto a los textos de Artes o Filosofía, son fácilmente distinguibles dos tipos: aquellos que formaban parte del canon y los de los autores más representativos o afamados de las órdenes religiosas. Aristóteles reinaba sin disputa, acompañado de sus comentaristas (los jesuitas Antonio Rubio, Francisco de Toledo, Pedro de Fonseca, Luis Losada, el licenciado Francisco de Murcia, entre muchos otros). En el elenco de los libros impresos que poblaban las bibliotecas había textos que eran de rigor, ya que las propias autoridades de las congregaciones habían dispuesto su uso obligatorio. En el capítulo provincial de los agustinos en 1575, se dispuso “que el curso de artes del gran varón fray Alonso de la Vera-cruz, se leyese en la provincia en conformidad de un mandato del Reverendísimo General”.<sup>79</sup> El curso estaba compuesto de tres obras: *Recognitio summularum*, *Dialectica resolutio* y *Physica speculatio*.

El corpus de textos de Teología presenta características similares al de Artes o Filosofía. Lugar destacado, como era previsible, lo ocupan los padres de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, San Basilio, etc.). Estos aparecen acompañados de un muy profuso conjunto de comentaristas. Además, en los estantes era posible encontrar diversas ediciones de la Biblia y los textos de los más afamados escrituristas. Entre los teólogos, Santo Tomás de Aquino tiene una presencia significativa con sus obras y las de sus numerosos comentaristas (los jesuitas Rodrigo de Arriaga y Francisco Suárez, entre otros), así como Duns Scoto, cuyos trabajos y los de sus intérpretes ocupaban un lugar destacado entre los estantes de la biblioteca de San Francisco. En una época en la que el sacramento de la confesión tenía una enorme gravitación en el cuerpo social, la Teología moral no podía estar ausente en las bibliotecas.

Las aficiones literarias de los religiosos hicieron posible que, a lo largo del tiempo, a las obras antes mencionadas, se sumasen otras de historia, literatura, matemáticas, medicina, arquitectura, entre otras materias. En medio de este complejo universo de títulos aparecen los tratados de arquitectura de Vitrubio y Sebastiano Serlio. Los ejemplares solían estar encuadrados con cuero, pero los hubo con cubiertas de tela ricamente ornamentadas. Algunos libros, en su interior, estaban profusamente ilustrados con estampas coloreadas y en blanco y negro. En San Pablo se atesoraba un ejemplar de la *Imago primi Saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata* (Amberes, 1640), una excepcional muestra del arte tipográfico por la calidad de sus imágenes. En general, abundaban los textos impresos en Europa y, en mucha menor proporción, los producidos por los talleres limeños.

En cuanto a los libros manuscritos, se trataba de textos de los propios religiosos. La biblioteca del convento de San Agustín de Lima guardaba los escritos de fray Luis Álvarez. A propósito de ellos, Calancha escribió que “entre otras joyas que allé en nuestra librería de los tesoros espirituales que avía juntado ese gran siervo de Dios,



allé de su letra y mano, los ejercicios de su vida i las meditaciones que contemplava cada día”.<sup>80</sup> De la obra de otro escritor, el agustino Francisco de Vargas, el cronista Torres sostuvo que “escribió un tomo grande de materias espirituales, intitulado Reglas y mejoras del espíritu”. Torres refiere que “Calancha afirma que le vio, aunque nunca le leyó, pero que oyó a personas doctas y espirituales celebrar con admiración lo docto y profundo de la obra, y lo prudente y sutil de los avisos y reglas que para la vida espiritual advertía; y todo con estilo tan afectuoso y encendido en amor divino, que inflamava los coraçones más elados”.<sup>81</sup> El agustino Bartolomé Caballero fue particularmente prolífico. De su vasta obra inédita, también conservada en el convento de Lima, el cronista Vázquez anotó que “con un cuerpo tan maltrecho y castigado, parece increíble pudiera estudiar y escribir todo lo que este hombre estudió y escribió. Porque, de haberse reunido cuantos panegíricos, oraciones latinas, poemas y otros versos que escribió sobre asuntos religiosos y profanos, se pudieran componer varios volúmenes. Pero cuando se trató de copiar y trasladar aquellos cuadernos, con gran pena hubiesen de desistir los amanuenses de tan buen empeño, por estar los más escritos con letra tan menuda, que se hacía ininteligible, estando otros desechos y podridos”.<sup>82</sup>

En la biblioteca del Noviciado jesuita de Lima se hallaron 175 volúmenes de manuscritos. Son textos de Filosofía y Teología de autores jesuitas como Rodrigo de Valdés, Leonardo de Peñafiel, Martín de Jáuregui, Juan de Menacho, Juan Perlín, entre otros. Muy probablemente se trataba de los apuntes de cursos, ya que era común tenerlos en la biblioteca.

Curiosamente, también había biografías de Alonso Ordóñez y Arce, Antonio Correa y Ruiz Gómez, los tres considerados “fundadores de este noviciado”.<sup>83</sup> En tanto que en la biblioteca del convento de San Francisco existía una nutrida colección de libros manuscritos, entre cuales se incluían la historia de las misiones franciscanas en los Andes centrales de José Amich; el *Occidente seráfico*, de Fernando Rodríguez; el “aparato de la crónica de los doce apóstoles”, de Diego de Córdoba y Salinas, por citar algunos.

Una práctica muy extendida entre los religiosos era tener libros impresos y manuscritos en sus habitaciones. Ayer, como hoy, resulta mucho más cómodo contar con los



Fig. 21. Frontispicio del libro *Imago Primae Saeculi Societates Iesu...* Amberes, 1640.





libros al alcance de la mano. Aun cuando hemos visto anteriormente que hay varios testimonios acerca de la presencia de libros en las celdas, en la mayoría de casos no es posible determinar de qué títulos se trataban. Un caso excepcional es el del dominico Juan de Vargas Machuca. Sabemos los títulos que poseía gracias a la labor de la Inquisición. El 19 de agosto de 1664, Vargas Machuca fue denunciado por vender 350 copias de un escrito contra los jesuitas, prohibido tiempo atrás por la Inquisición. Días después, el 29 de agosto, por orden de los inquisidores, le fueron confiscados los libros y papeles que guardaba en dos baúles en su celda del convento de Santo Domingo en Lima. En estos no se hallaron los impresos antijesuitas, pero sí libros devocionales, un ejemplar de la Biblia, manuscritos y “cuarenta y un quadernillos en verso que tratan de la Madre Rosa que otros dicen la Santa Rosa, de que viene a ser autor fray Juan Vargas Machuca”, entre otros textos.<sup>84</sup> La colección de Vargas Machuca era ciertamente pequeña en comparación con las que tenían los jesuitas para su

uso personal. Abundan los registros, bastante detallados, de los libros existentes en los “aposentos” de los ignacianos. La biblioteca o “librería común” del Noviciado limeño de San Antonio Abad poseía, en 1767, 2802 volúmenes; en tanto que en las habitaciones de los sacerdotes había 3201 volúmenes. Tan solo, por ejemplo, en los “aposentos” de los padres rector y “maestro de gramática”, se encontraron 726 y 661 volúmenes, respectivamente. Entre estos últimos se hallaron muchos textos relacionados con la enseñanza del latín.<sup>85</sup> El hecho de que los jesuitas conformaran sus colecciones particulares a costa de los fondos bibliográficos del Noviciado, debió generar algún tipo de malestar entre los maestros y estudiantes del mismo al verse privados de los títulos de su interés.

¿Cómo explicar este acopio de libros en las habitaciones? La respuesta es una sola: las bibliotecas funcionaban como depósitos o almacenes de libros y no como espacios de lectura y estudio. En sustento de esta idea presento tres evidencias procedentes de la documentación de los colegios de la Compañía de Jesús. En primer lugar, los inventarios de las habitaciones donde se guardaban los libros. La biblioteca del Noviciado de San Antonio Abad poseía un mobiliario austero y no las mesas o escritorios que era común encontrar en otras bibliotecas europeas, concebidas como recintos para el cultivo del estudio. Además de una pintura de santa Gertrudis y retratos de san Ignacio y escritores de la Compañía de Jesús, la biblioteca disponía tan solo “una mesa redonda y encima de esta un tintero y salvadera de plomo, con su mesita, y tres quadernos del índice de los libros por abecedario”.<sup>86</sup> En segundo lugar, los espacios físicos destinados a servir como bibliotecas. Del Colegio de Santiago en Arequipa se conserva un plano elaborado con bastante detalle a raíz de la expulsión, que identifica el lugar que albergó los libros y que aún hoy en día se puede visitar. Se trata de una habitación con bóveda de medio cañón, característica de la arquitectura local, y sin ventanas.

**Fig. 22.**  
Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, Huamanga.

**Fig. 23.**  
Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, Huamanga. El cuadro de la Última Cena, al fondo, sugiere que este espacio era originalmente el refectorio de la casa.

Página 294

**Fig. 24.**  
*Patrocinio de la Inmaculada sobre los hijos del conde de Lemos.* Taller de Francisco de Escobar (atribuido), ca. 1672. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Clara, Monforte de Lemos, Lugo.



La puerta que permitía el acceso era al mismo tiempo la única fuente de luz, que era de alcance limitado dada la profundidad de la habitación. Para la localización de los libros debió ser imprescindible el uso de velas o lámparas de combustión. Si bien la habitación que contenía la biblioteca de San Pablo estaba provista de amplios ventanales, carecía de mobiliario para uso de los lectores. Y, en tercer lugar, la composición de los fondos bibliográficos. En la biblioteca del Noviciado jesuita de Lima se habían depositado “cincuenta y dos libros viejos pequeños de oraciones devotas y reglas de la Compañía de Jesús”, 41 ejemplares de los “Ejercicios espirituales y devotos” de Alonso Rodríguez, “en cuarto muy viejos y maltratados y duplicados”, y 28 tomos del *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios* del jesuita francés Juan Joseph Languet, “en octavo duplicado”.<sup>87</sup> Mientras que, en San Francisco, había 175 duplicados. El hecho de la existencia de tantos ejemplares duplicados puede deberse a que quizás estaban destinados a su distribución.

Anoto dos datos curiosos sobre las bibliotecas del Colegio de San Pablo y del convento de San Francisco de Lima. En San Pablo se encontró, “en la pieza interior de la librería común”, un conjunto considerable de obras que hoy llamaríamos de referencia, esto es, repertorios bibliográficos, catálogos de bibliotecas, así como otras en francés sobre materias tan diversas como botánica, medicina o arquitectura.<sup>88</sup> ¿Qué hacían allí? ¿Cuál era el uso que se les daba? Son cuestiones para las cuales no tengo respuesta. En todo caso, no parece haber existido impedimento alguno para consultarlas por parte de los lectores interesados. No ocurría eso en San Francisco, donde los libros prohibidos por la Inquisición habían sido separados en un estante y cuya consulta presumo que estuvo vigilada.<sup>89</sup>

Una cuestión final no menos importante es el volumen de las bibliotecas del clero regular. Aquí nos enfrentamos, una vez más, a la escasez de información al respecto. Los fondos bibliográficos del convento de los betlemitas eran modestos: 142 volúmenes. La biblioteca de San Pablo, en 1767, constaba de 9617 volúmenes, de los cuales 9224 pertenecían a la biblioteca común y el resto a la de los estudiantes.<sup>90</sup> La del convento de San Francisco, en 1788, custodiaba 10 460. Sin duda, eran de mayores dimensiones que las existentes en manos privadas. Es de esperar que futuros estudios aporten mayores datos sobre colecciones de libros en manos del clero regular.

Con el advenimiento de la república, las leyes de desamortización de bienes eclesiásticos, la falta de cuidado y las reformas llevadas a cabo por el propio clero produjeron la dispersión, cuando no la destrucción, de muchas colecciones bibliográficas. En la actualidad, no pocos libros procedentes de tales bibliotecas se hallan repartidos en muchos lugares dentro y fuera de nuestras fronteras. Durante siglos, las “librerías” eclesiásticas fueron acopiando materiales cambiantes alojados en diversos lugares que respondían —en mayor o menor grado— a una variedad de tendencias culturales, educativas, económicas y políticas. Sirvieron para el estudio, el cultivo de la piedad, el reforzamiento de la observancia religiosa, pero también para alimentar las diversas inquietudes intelectuales de los religiosos. Fueron construcciones sociales que no se desarrollaron en el vacío, sino que fueron modeladas por su contexto histórico y por diversos agentes religiosos y laicos. Obispos, comerciantes y miembros del clero hicieron de las bibliotecas no cuerpos estáticos sino dinámicos, capaces de transformarse a lo largo de los años. A pesar de los avatares que ha padecido la mayoría de las bibliotecas de las órdenes regulares, su estudio, como señalé al inicio de este ensayo, es uno de los capítulos pendientes de mayor trascendencia e interés dentro de la historia cultural de nuestro país.







294

24

D. SALVADOR FERRÁS

D. ROSA DE  
S. M. NAC.  
EN ILM.

Los claustros y la ciudad



# Registro de autores

## GAUVIN ALEXANDER BAILEY

Historiador estadounidense-canadiense. Luego de estudiar en la Universidad de Toronto, se doctoró por la Universidad de Harvard. Miembro correspondiente extranjero de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Institut de France y miembro de la Royal Society of Canada. Como docente hoy ocupa la cátedra Alfred and Isabel Bader de Arte Barroco del Sur en la Universidad de Queen, en Kingston (Ontario, Canadá). Ha sido profesor visitante en universidades de Boston, Bogotá, Múnich y Washington. A lo largo de su carrera, ha impartido cursos sobre arte renacentista, barroco, latinoamericano y asiático.

En cuanto a su labor de investigador, además de ensayos para revistas académicas y obras en colaboración con otros autores, ha publicado varios libros, entre los cuales figuran *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773* (2001), *Art of colonial Latin America* (2005), *Baroque & Rococo* (2012) y *Architecture and Urbanism in the French Atlantic Empire: State, Church, and Society, 1604-1830* (2018). En 2018, el sello arequipeño Ediciones El Lector lanzó una versión en español de su estudio *El barroco andino híbrido: culturas convergentes en las iglesias coloniales del Sur Andino*, difundido originalmente en 2010.

## IRMA BARRIGA CALLE

Estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo el grado de Magíster en Historia. Actualmente, ejerce la docencia en la Escuela de Posgrado de Historia de esa casa de estudios. Como investigadora se dedica a temas de historia cultural y arte colonial peruano. Ha puesto énfasis en la historia de las mentalidades y uno de sus focos de interés ha sido la historia de la muerte, especialmente en los siglos XVII y XVIII.

Entre sus publicaciones se cuentan el libro *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal* (2010), ensayos en diversas revistas académicas y otros trabajos que han sido incluidos en volúmenes de autoría colectiva.



Sus últimas entregas son: “Reina, limpia y pura [Queen of Heaven, clean and pure]”, en *Italian Painters and Marian Imagery in 16th-Century Lima* (2019), “El cielo está revuelto: santa Rosa de Lima y la disputa por los santos en la lucha independentista” (2021), “De ‘Horacios y Curiacios’: la ‘Alegoría a la muerte de Bolívar’ en el Perú de las primeras décadas republicanas” (2021) y “‘Azucena emboscada entre espinas’: política, discurso y religión en tiempos del virrey Marqués de Castelfuerte” (2022).

## PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ

Doctor en Historia por la Universidad de Columbia. Realizó sus estudios de licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde actualmente se desempeña como profesor principal del Departamento de Humanidades. También es profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, en Lima. Miembro del Instituto Riva-Agüero. Becario de la John Carter Brown Library (Universidad de Brown), de la Beinecke Library (Universidad de Yale) y del Center for Study of Books and Media (Universidad de Princeton). Ha sido profesor visitante y conferencista en la Universidad del País Vasco, Universidad La Sapienza, Universidad de Oregon, Universidad de Yale, Universidad de Harvard, Universidad de Duke, Universidad Nacional Autónoma de México y en la Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

Ha publicado numerosos estudios sobre la historia del libro y la lectura, y sobre la Iglesia en el periodo colonial. Su investigación *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750* fue difundida en 2019. Ha terminado un nuevo libro, *El Argos de la Fe. Los textos censurados por la Inquisición de Lima*, que aparecerá en 2023.

## RICARDO KUSUNOKI RODRÍGUEZ

Egresado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curador de arte colonial y republicano del Museo de Arte de Lima. Integró el equipo peruano del proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del International Center for the Arts of the Americas-Museum of Fine Arts, Houston. También ha participado en el proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas*, llevado a cabo con el apoyo de la Fundación Getty.

Entre sus publicaciones recientes están “An Opulence Unknown in Europe: Playful Appearances in Lima Portraiture, 1740-1800”, en *Painted Cloth: Fashion and Ritual in Colonial Latin America*, Rosario Granados, ed. (The Blanton Museum of Art, Austin, 2022); “Pintar los afectos: el retrato de Ramón Martínez de Luco y su hijo José Fabián (1816)”, en *Una nueva mirada a las independencias*, Scarlett O’Phelan, ed. (IFEA, PUCP, Lima, 2021) e “Imaginarios de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en Amauta”, en *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, Beverly Adams y Natalia Majluf, eds. (Museo de Arte de Lima, Blanton Museum of Art, Madrid, 2019).

## BERNARD LAVALLÉ

Historiador francés especializado en América Latina. Estudió en la Universidad de Burdeos, donde se formó con François Chevalier y se doctoró con una tesis sobre el surgimiento y desarrollo del criollismo colonial andino. Fue primero docente en esa casa de estudios, en la que también ejerció cargos administrativos, entre otros la di-



rección de la Maison des Pays Ibériques. En 1996 se trasladó a la Universidad de la Sorbonne Nouvelle (París), donde estuvo al frente de un equipo de investigación americanista. Asimismo, durante unos doce años asumió responsabilidades en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para la cooperación científica y universitaria con países de América latina.

Es autor de numerosos artículos y de unos veinticinco libros de temas muy diversos, publicados en Europa o América. Varios de ellos han sido traducidos al español, como sus biografías de Francisco Pizarro y Bartolomé de Las Casas. En su mayoría, se ocupan de la época colonial hispanoamericana, siendo los más recientes *Pacifique. À la croisée des empires* (2018), *Amazones, saintes et rebelles. L'histoire éclipse des femmes de l'Amérique espagnole* (2021) y "El general desconsuelo destes reynos de las Indias". *Esperanzas y frustraciones criollas en torno a la prelación (siglos XVI-XIX)* (2022).

## RAMÓN MUJICA PINILLA

Graduado en Antropología Histórica en el New College (Sarasota, Florida). Realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro de número de la Academia Nacional de Historia del Perú y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Asimismo, es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y en el 2019 fue elegido como miembro del Consejo Asesor del equipo editorial del Archivo Español de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha sido director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2010 y 2016. En 2022 fue invitado como profesor visitante por la Universidad de Harvard para dirigir un seminario sobre arte, profecía y teología política en el virreinato del Perú.

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Autor de varios libros, ha sido coordinador de diversos títulos de la colección Arte y Tesoros del Perú del BCP, entre estos, los dos volúmenes destinados a conmemorar el bicentenario de la independencia del Perú y que se publicaron en 2020 y 2021.

## LUIS EDUARDO WUFFARDEN

Historiador y crítico de arte. Estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero (1989) para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal en el Perú del *Allgemeines Künstler Lexikon*, publicado en Múnich, y ha integrado el comité científico del proyecto "Pintura de los reinos", auspiciado por Fomento Cultural Banamex. Es miembro del Instituto Riva-Agüero y del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, así como miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Coautor de los libros *Szyszlo* (2011), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012), *Sabogal* (2013), *Laske* (2014), *El arte de Torre Tagle* (2016) y *Pintura cuzqueña* (2016). También ha aportado sus conocimientos sobre pintura virreinal peruana a la realización de una obra de referencia esencial como *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, publicada por Ediciones El Viso en Madrid. Ha colaborado en varias ocasiones con la colección Arte y Tesoros del Perú, y es el coordinador del presente volumen.







## I. LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD

Bernard Lavallé

1. De Armas Medina 1953.
2. Lavallé 1982b.
3. Aspursz 1946, Lavallé 1982<sup>a</sup>: 708-710.
4. Negro 1999.
5. López de Velasco 1971: 234-235.
6. Lima, 10 de noviembre de 1563 (Archivo General de Indias (AGI) Lima 28 A.)
7. Lima, 27 de abril de 1579 (AGI, Lima 93).
8. Callao, 1 de mayo de 1590 (AGI, Lima 32).
9. Lima, 1 de mayo de 1590 (AGI, Lima 93).
10. De Castro Seoane 1954.
11. AGI, Lima 301.
12. AGI, Lima 36 y 275.
13. De Salinas y Córdoba 1630.
14. Lavallé 2005.
15. 21 de abril de 1621 (AGI Lima 97).
16. 20 de octubre de 1626 y 14 de marzo de 1627 (AGI Lima 156 y 158).
17. 30 de mayo de 1629 (AGI Lima 15).
18. 26 de abril de 1630 (AGI Lima 43).
19. De Córdoba Salinas 1957: 83-91.
20. AGI Lima 571, lib. 19, f. 205 r-v.
21. Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Ms. 3116, Noble David Cook ed., 1985.
22. La Plata, 3 de junio de 1573 (AGI Lima 29).
23. Vázquez de Espinosa 1948.
24. 25 de abril de 1615 (AGI Lima 301).
25. AGI Lima 571, lib. 17, f. 225v-226v.
26. AGI Indiferente general 3039.
27. AGI Lima 310; de Armas Medina 1966; Hamnett 1973.
28. 26 de julio de 1608 y 1 de abril de 1612 (AGI Lima 36 y 428).
29. Glave y Remy 1983, segunda parte.
30. Cushner 1980.
31. Brown 2007.
32. Archivo General de la Nación (AGN), Lima, Compañía de Jesús, 48.
33. Lavallé 1982<sup>a</sup>: 238-239.
34. Lavallé 1982<sup>a</sup>: 240-242.
35. Lavallé 1982<sup>a</sup>: 246.
36. Cushner 1980.
37. AGI Lima 304.
38. Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI) prov. Per. 19, fol. 96-97.
39. Villarejo 1965.
40. Arévalo 1970.
41. Lavallé 1982<sup>a</sup>: 265-266, Guibovich 2006.
42. Suardo, t. 1: 37.
43. Barreda Laos, 132-137.
44. Archivo Arzobispal de Lima (AAL) Santo Domingo 4, exp. 32.
45. AGI Indiferente general 3076.
46. AAL Agustinos 7.
47. 19 de abril de 1579, (AGI Lima 30).
48. La Plata, 30 de noviembre de 1573 (AGI Lima 29).
49. Cuzco, 24 de setiembre de 1572; Potosí, 20 de marzo de 1573 (AGI Lima 29B y 29).
50. 25 de mayo de 1586 (AGI Lima 30).
51. AGI Lima, 571, lib. 19, f. 104r y 140v.
52. 29 de abril de 1604, Archivo Nacional de Bolivia (ANB), Cartas 900.
53. Lima, 20 de marzo de 1650 (AGI Lima 167).
54. 20 de marzo de 1657 (AGI Lima 70).
55. Coello de la Rosa 2006, cap. 2; Coello de la Rosa 2008; Coello de la Rosa 2010; Maldavsky 2013, cap. 2 y 3.
56. Martín 1968.
57. Gonzalbo Aizpuru 1990, cap. VI.
58. Hamnett 2017: 55-60.
59. Bravo Acevedo 2007.
60. *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, 2007: 55-60,
61. Alaperrine Bouyer 2007.
62. Estenssoro 1989.
63. Rodríguez Valencia 1957.
64. Sánchez-Concha Barrios 2003.
65. Glave Testino 1998, cap. V; Mujica Pinilla 2001.
66. Millar Carvacho, 2009, cap. 1
67. Mannarelli 1999: 43-74. Millar Carvacho 2009, cap. IV.
68. Abril Castelló 1992.
69. Lavallé 1991.
70. Lavallé 1987.
71. Tibesar 1955 ; Lavallé 1982a, II parte, cap. 5, 1993: 187-195.
72. Lavallé 1980.
73. Lavallé 1993.
74. De Salinas y Córdoba 1957 [1630].
75. De Córdoba Salinas 1958 [1650].
76. De la Calancha 1638.
77. Meléndez 1681.
78. Eguiluz 1959.
79. Rodríguez Casado 1951; Vargas Ugarte 1959, *Historia General de España y América*, 1989, XI-2: 514-517.
80. Varese 1973.
81. O'Phelan 2012: 264-269.
82. Garzón Heredia 1999, cap. 7-8.
83. Frézier 1716.
84. Duviols 1991.
85. Unanue 1985 [1793].

## II. LA IGLESIA Y EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE LIMA

Ramón Mujica Pinilla

1. Véase Sabine McCormack, "Atahualpa and the Book", en *Dispositivo*, 1989, vol. 14, núm. 36/38, *Colonial Discourse* (1989): 141-168.
2. Ramón Martínez Vigil, *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del ensayo de una biblioteca de dominicos españoles*, Librería de D. Gregorio del Amo, Madrid, 1884: 109.
3. Véase José María Arévalo C. O. P., *Los dominicos en el Perú*, Imprenta Editorial San Antonio, Lima, 1970: 69-73 y 32-68.
4. *Ibid.*: 43.
5. Fray Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de Yndias, en Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú de la Orden de Predicadores*, tomo I, Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, Roma, 1681: 120.
6. Véase Ramón Mujica Pinilla, "El Renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política", en: *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima, 2020, pp. 196-237. Ver también Henrique Urbano, "El escándalo en Chucuito y la primera evangelización de los Lupaqa", en: Cuadernos para la Historia de la Evangelización en América Latina, núm.



- 2, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas, 1987, Cuzco, pp. 203-228. Asimismo, Yacin Hehrlein, "La expulsión de la orden dominica de las Doctrinas de Chucuito en 1572. Trasfondo político y económico de una campaña de difamación", en: *La evangelización del Perú: siglos XVI y XVII*, Actas del Primer Congreso Peruano de Historia Eclesiástica, Arequipa, 1990: 309-317.
7. Ella Dunbar Temple, "El testamento inédito de doña Beatriz Clara Coya de Loyola, hija de Sayri Túpac", en: *Fénix*, revista de la Biblioteca Nacional del Perú, núm. 7, 1950: 109-122.
  8. Véase José Flores Araoz, "La Iglesia de Nuestra Señora del Rosario", en: *Cultura Peruana*, vol. III, núm. 13, 1943, y Martha Barriga Tello, "Nuestra Señora del Rosario de Lima: un caso paradigmático en la arquitectura limeña", en: *Studium Veritatis*, núm. 4-5, 2002: 95-106.
  9. Meléndez 1681, *op. cit.*: 50-51.
  10. La beata limeña se especializó en componer artificiosos ramilletes de rosas, fabricados en oro y sedas de distintos colores, por no mencionar los cortinajes para los altares, los paños del cáliz, manteles y "cuantos objetos sirven al sacrificio" de la Eucaristía; véase Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo* (1665; Jacinto Parra, trad.), segunda edición, Lima, El Santísimo Rosario, 1929: 257; 276-277.
  11. Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima: siglos XVI-XVIII", en: *Escultura en el Perú*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991: 73-74.
  12. Fr. Reginaldo de Lizárraga, "Descripción y población de las Indias", en: *Descripcion Colonial por Fr. Reginaldo de Lizárraga*, Libro Primero, Buenos Aires, 1916: 32-33; 91.
  13. Véase Jorge Bernales Ballesteros, "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América", en: *Anuario de Estudios Americanos*, tomo XXXIV: 365-367.
  14. Véase *Recopilación de hechos históricos de la Archicofradía de Nuestra Sra. del Rosario de Españoles*, Hermanos 24, Lima, 1945: 5 y 12.
  15. Bernales Ballesteros 1991, *op. cit.*: 75.
  16. Bernales Ballesteros 1991, *op. cit.*: 75.
  17. Meléndez 1681, *op. cit.*: 65.
  18. Antonio San Cristóbal Sebastián, *Arquitectura virreinal de la iglesia y convento de Santo Domingo*, Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial, Lima, 2012.
  19. Fray Antonio González de Acuña, Informe AN. Rmo. P. M. General de el Orden de Predicadores Fr. Ihoan Baptista de Marinis, Madrid, [s. a.], fol. 70v.
  20. Meléndez 1681, *op. cit.*: 69.
  21. Meléndez 1681, *op. cit.*: 70. El "desposorio místico" de Rosa de Lima con la efiege del Niño en brazos de la Virgen del Rosario, ocurrido el mismo año de 1617 cuando la santa criolla murió, tenía una dimensión política innegable. Cuando la efiege toma vida sobrenatural y el Niño le propone un matrimonio místico, estas nupcias celestiales con la beata limeña se convierten en el máximo emblema de la piedad criolla virreinal. Con ello, Rosa no solo asumía el proyecto imperial evangelizador planteado por la Casa de Austria española, sino que quedaba elegida y consagrada en la iglesia de Santo Domingo como la primera esposa predestinada de Dios en el Nuevo Mundo.
  22. Meléndez 1681, *op. cit.*: 59. Véase también ACML. Foj. 99v: "El día de San Fausto mártir a 22 de diciembre, cuyo cuerpo es el que remitió la santidad de Clemente Nono al cabildo de esta Ciudad de los Reyes para que se colocase en la capilla de la Santa Vera Cruz, como lo está dentro del Sagrario del Santo Lignum Crucis debajo de la peana de dicha reliquia".
  23. *Ibid.*: 36.
  24. González de Acuña 1659, *op. cit.*: 63. Véase también ACML. Foj. 68v: "Habiéndose conquistado este Reino y héchose la fundación de esta ciudad, vinieron a ella los religiosos dominicos a predicar el Santo Evangelio y administrar los santos sacramentos antes que hubiese Iglesia Catedral y se distribuyesen las parroquias, fundaron cofradía del Santísimo para el mismo fin [...]".
  25. Véase González de Acuña 1659, *op. cit.*: 59-65v
  26. P. Bernabé Cobo S. J., *Historia de la fundación de Lima* (publicada por primera vez con una biografía del autor y algunas notas por M. González de la Rosa), Lima, 1882: 260.
  27. Cobo 1882, *op. cit.*: 260.
  28. Lizárraga 1908, *op. cit.*: 87.
  29. Antonio San Cristóbal, "Reconversión de la Iglesia del Convento de Santo Domingo (Lima) durante el siglo XVII", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 47 (1992): 233-270.
  30. Según Domingo Angulo, "al despuntar el siglo XIX desaparecieron sus viejos retablos [de la iglesia de Santo Domingo] y los postreros vestigios del estilo original cayeron víctimas del pseudo-clasicismo que preconizaba entonces Dn. Matías Maestro, y que en hora aciaga vino a echar por tierra el estilo tradicional en casi todos los templos en Lima"; véase Domingo Angulo, "El primitivo estilo de la iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, 1921: 527-553. Martha Barriga Tello fue más severa en su evaluación histórica de la llegada del neoclásico limeño: "Todo fue modificado: las bóvedas, los arcos, las portadas. Fueron quemados los retablos y se sustituyeron por otros a 'la porcelana'. Maestro rehizo la cúpula y las bóvedas fueron cubiertas con pinturas del propio arquitecto pintor [...]. En la iglesia dominica se arrasó con todo" (Barriga Tello 2002, *op. cit.*: 95-106).
  31. Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Transcrito del manuscrito original por Charles Upson Clark. Smithsonian Institution, Washington, 1948: 404-405.
  32. Vale la pena registrar parte de la descripción minuciosa de un testigo ocular realizada por fray Antonio González de Acuña en 1659: "El Templo es grande, tiene noventa varas de longitud, de latitud treinta, y el mucho adorno le haze parecer pequeño, Cruzero, y Cuerpo, que se compone de tres naves, deven a la pintura assumptos de admiracion, siendo el Artifice Mateo Perez de Alecio, de pinzel, y nacion Romano. Las bobedas del Cruzero muestran a los ojos en los colores de los Angeles, y en las letras de sus manos, dos glorias, compitiendose assimismo; en esta, con la memoria que dexó perpetuada en la cupula de San Pedro [en Roma]. A la bobeda principal, que forma el Cruzero, añaden magestad dos balcones dorados de ocho varas. Esta balconeria sigue la nave de en medio hasta el Coro, cuya capacidad, y silleria alta, y baja de credo de ensamblaje, y media talla, admite sin ahogo trezientos Religiosos, numero que concurre a la celebracion de los Oficios Divinos [...]. Quinze Retablos que consagró la devocion en los Altares, Mayor, Colaterales, San Vicente Ferrer, Candelaria, Rosario, Reliquias, Nombre de Jesus, San Juan, Santa Ana, San Jacinto, Santa Catalina de Sena, San Pedro Martir,



- Santa Maria Magdalena, San Luis Beltran, Santa Catalina Martir, Santa Barbara, San Antonio de Florencia, escuden en costo a dozientos y setenta mil pesos. Hermoso empleo de ensamblaje, talla, y escultura en pedestales bancos, nichos, columnas, variedad de ojas, cornisamientos, volados, frisos, guarniciones, molduras, tableros, frontispicios, tarjas, sotabancos, vasas, capiteles, repisas, y escudos, en que el Arte y el gasto obraron sin moderacion" (González de Acuña 1659, *op. cit.*, fols. 77-78).
33. Meléndez 1681, *op. cit.*: 55.
  34. Véase Francisco Stastny Mosberg, "Las pinturas de la Vida de Santo Domingo en el Convento de la Orden de Predicadores de Lima", en *Conjunto monumental de Santo Domingo. Redescubramos Lima*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998: 13-62.
  35. *Ibid.*: 32.
  36. Otras escenas americanas de la vida de santo Domingo incluyen a san Juan Evangelista escribiendo el libro del *Apocalipsis* mientras contempla al santo alado. Su nacimiento se relacionó con el sueño premonitorio de la beata Juana de Aza, su madre, quien estando embarazada ve a un perro de pelaje blanquinegro que lleva en la boca una tea encendida. Con esta experiencia onírica, Dios le prefigura a la Orden de Predicadores –los *domini canes*– lo que fundaría el santo español para iluminar el mundo con su vida ascética y palabra apóstolica. Véase Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. 1, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992: 265-672.
  37. Karina Galperin, "The Passion according to Berruguete painting the Auto-da-fé and the establishment of the Inquisition in Early Modern Spain", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2013, vol. 14, núm. 4: 315-347.
  38. González de Acuña 1659, *op. cit.*, fol. 91.
  39. Christine Caldwell, "Peter Martyr: the Inquisitor as saint", en *Comitatus: a Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 31 (1): 137-174.
  40. González de Acuña 1659, *op. cit.*: 76.
  41. "Sermón que el muy reverendo padre Fray Pedro Gutiérrez Florez, calificador del Sancto Oficio, Ministro Provincial de los frailes Menores de la provincia del Perú y Reyno de Chile [...] predicó en el Auto general de la sancta Inquisición en la Ciudad de los Reyes al 13 de Marzo de 1605" (Lima, 1605). La historiografía contemporánea reconoce que el estudio de la Inquisición medieval requiere poner de lado anacronismos históricos que proyectan al pasado falsas suposiciones; véase Henry A. Kelly, "Inquisition and the Prosecution of Heresy: Misconceptions and Abuses", *Church History*, 1989, vol. 58 (4): 439-451.
  42. Véase L. J. Sackville, *Heresy and Heretics in the Thirteenth Century. The Textual Representations*, York Medieval Press, Woodbridge and Rochester, 2011: 85.
  43. Véase Luis G. Alonso Getino, *Leyenda de Santo Tomás de Aquino. S. XIV*, Madrid, Tipografía de la Rev. de Archivos, Madrid, 1924: 87. Ver también Domingo Iturgaiz, "Sto. Tomás a través de la iconografía cristiana", en *Ciencia Tomista*, vol. 101, 1974: 307-349.
  44. Ramón Martínez Vigil, *op. cit.*: 30.
  45. Antonio González Polvillo, "Inquisidores, dominicos y alumbrados de la Congregación de la Granada en la génesis del inmaculismo sevillano del siglo XVII", en *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. IV: 117-142.
  46. Francisco Javier Martínez Medina, "La Inmaculada Concepción en los Libros Plúmbeos de Granada: su influjo en el catolicismo contrarreformista", en *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 3/5, julio-diciembre, 2016: 6-47.
  47. Carlos Alberto Romero, "Disturbios religiosos en Lima en el siglo XVII", en: *Revista Histórica*, t. I, Lima, 1906: 271-287.
  48. Ramón Mujica Pinilla, *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica. Fondo Editorial del Congreso del Perú*, Lima, 2016: 124.
  49. Meléndez 1681, *op. cit.*: 353.
  50. Meléndez 1681, *op. cit.*: 231-241.
  51. Véase Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo* (1665; Jacinto Parra, trad.), segunda edición, El Santísimo Rosario, Lima, 1929: 471.
  52. González de Acuña 1659, *op. cit.*, fols. 212-213. Teodoro Hampe Martínez, "El proceso de canonización de santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial)", en *Hispania Sacra*, vol. 48, núm. 98 (1996): 719-737.
  53. Juan Meléndez, *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María*, Lima, 1671, fol. 7.
  54. Véase Hampe Martínez 1996, *op. cit.*: 719-737.
  55. González de Acuña 1659, *op. cit.*: 215-220.
  56. Meléndez 1671, *op. cit.*, fol. 70.
  57. Antonio San Cristóbal Sebastián 2012, *op. cit.*: 95-96.
  58. Meléndez 1671, *op. cit.*, fol. 82 y sigs.
  59. Predicaba Herrera: "De quanta gloria será a su Patria aver brotado tal Rosa, que el cielo diga que no es de Lima, y Lima que no es del cielo, y que Dios responda Rosa de mi corazon se mi esposa, para que el mundo colija una de dos necesariamente: o que Rosa no es de Lima, o que ya Lima por ella es el corazon de Dios. Rosa cordis mei [Rosa de mi corazon]"; fray Fernando de Herrera, Oración panegyrica a la beatificación de la beata Rosa de S. María de la Tercera Orden del gran patriarca S. Domingo, natural de Lima, patrona del Perú, Lima, 1672. Posteriormente, el jesuita Tomás de Torrejón en su sermón de 1724 predicado en la iglesia de santo Domingo identifica a Rosa con el escudo de armas de Lima: "Tiene Lima en su nombre por titulares a los Reyes Magos, y a la Estrella en su Escudo. La Estrella buscó a Cristo recién nacido; los Magos le adoraron en los brazos de su madre. Esto fue desde entonces echar el cimientto a su fábrica y formar el horóscopo a su dicha, como pues no se le había de destinar Patrona a su defensa. Concibiose entonces Lima, y se plantó también la Rosa. Juntáronse sin duda, Rosa, Magos, Estrella: la estrella sobre el lugar de Cristo, los Magos a sus plantas, y la Rosa en su corazón"; véase Luis Antonio Eguiguren, *Diccionario histórico cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus Colegios*, tomo I, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1940: 243.
  60. Herrera da a entender, en su sermón panegyrico ya citado, que santa Rosa (quien, según sus confesores, no cometió pecado mortal o venial alguno durante toda su vida y se mortificaba para expiar los "crímenes" y "culpas" perpetrados en las Indias) "nació, dice San Ambrosio, sin espinas la rosa en el Paraíso, hasta que ya penitente por el ageno pecado, la culpa del hombre la vistió de abrojos. Ni aún [pecados] veniales jamás incurriste en las culpas, no se dónde para tantos martirios hallaste espinas, sino es ya que los crímenes de las Indias por quien padece, te ciñeron tan apretadas, cuanto ásperas las puntas!".



61. Meléndez 1681, *op. cit.*: 466.
62. María Carbonell Buades, "Las fiestas de canonización de san Luis Beltrán en Roma (1671). Precisiones documentales acerca de los artistas participantes", en *Locus Amoenus* 16, 2018: 155-181.
63. Rafael Japón, "Llevando a Santa Rosa a los altares. El mecenazgo artístico de Antonio González de Acuña entre Lima y Roma", en *Atlante, revue d'études romaines. Imagen y santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*, núm. 15/2021, Universidad de Lille: 1-23.
64. Ramón Mujica Pinilla, Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América. México, 2004: 257-260.
65. Francisco de Córdova y Castro, *Festivos cultos, celebres aclamaciones que la siempre triunfante Roma dio a la bienaventurada Rosa de S. María Virgen de Lima en su solemne beatificación*, Nicolas Angel Tinas, Roma, 1668: 35.
66. *Ibid.*: 36.
67. Japón 1921, *op.cit.*: 4.
68. Tristan Weddigen, "Materiality and Idolatry: Roman Imaginations of Saint Rose of Lima", en *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki (eds.), Brill, Leiden, Boston, 2018: 103-147.
69. P. Domingo Angulo, "El terremoto del. Año de 1687", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo II, entrega II, Lima, 1939: 132-164.
70. Meléndez 1681, *op.cit.*: 56.
71. Shawon Kinew, "New Sources for Melchiorre Caffa's 1665 Sculpture of Rose of Lima", en *The Burlington Magazine*, vol. 158, núm. 1358, 2016: 345-348.
72. Alessandra Anselmi, "La Santa Rosa di Melchiorre Caffà: Iconografía e significato", en *Melchiorre Caffà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, Keith Sciberras (ed.), University of Malta, Midsea Books Ltd., Valletta, 2006: 89-96.
73. Luis Eduardo Wuffarden, "Avatares del bello ideal. Modernismo clasista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825", en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República peruana*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2006: 143-149. Véase también el agudo ensayo de Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima del siglo XIX", en *Fronteras de la Historia*, vol. 11 (2006): 183-209.
74. Ramón Urdeneta B, "El muy Ilustre Fray Antonio González de Acuña, XIV Obispo de Venezuela", en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, oct.-dic., 2001: 125-154. Ver también Juan Ernesto Montenegro, *La capilla de Santa Rosa de Lima, fragua de la universidad y de la libertad*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1977: 145; 180-181.
75. Arévalo 1970, *op. cit.*: 233-242. Véase también APDSJBP. Foj. 272f-273f.: En 25 días del mes de julio de 1821, recibió nuestro muy reverendo padre prior provincial fray Gerónimo Caveró una Superior Orden del excelentísimo señor general del ejército libertador don José de San Martín [...] y en su obediencia, se congregaron todos los religiosos y prelados de los cuatro conventos en éste del Santísimo Rosario a las nueve de la mañana [...] respondiendo todos gustosos: sí juramos [...]

### III. EL "ÁRBOL FRONDOSO" DE LOS FRAILES MENORES

Irma Barriga Calle

- Córdova y Salinas 1651: 174. Heras (1995: 4) se inclina por la versión menos novelesca de Bernabé Cobo. Este menciona la incorporación de la huerta y que el marqués de Cañete, "por la devoción que a esta sagrada religión tenía la favoreció y ayudó mucho". Cobo 1882: 263.
- Paredes de templo y claustros de convento se convertían en vitrinas para expandir la nueva espiritualidad a través, asimismo, de un arte renovado y humanista, un activo vital para la difusión tanto del evangelio como de las hagiografías que debían alzarse como estímulo y modelo para observar lo que era dable alcanzar.
- Se habló del encuentro entre sus fundadores (Fray Miguel de la Purísima, *Vida Evangélica y Apostólica de los Frailes Menores*, segunda parte, tratado V, cap. 1). En García-Atance de Claro 2002: 80.
- "Son tan hermanos, y andan tan unidos los hijos destos dos soberanos patriarcas, que apenas uvo entrado al tiempo de la conquista deste reino y Nuevo Mundo Pirú, un hijo de Domingo, cuando sonó a los oídos de los hijos humildes de Francisco, el trueno de aquella valiente voz del Dios de Majestad... Corred y volad ángeles veloces, adonde esta la gente, y la nación afligida, y maltrata-da "y desde Paita corrieron por la tierra predicando a Christo crucificado, con tanto espíritu, que a la verdad fueron trompetas evangélicas, cuyo fondo llegaba hasta los fines de la tierra" (Salinas y Córdova 1957: 209).
- Heras 1992: 44; Tibesar 1991: 28. Dentro de las tensiones que viven las órdenes y que se expresan en los cronistas conventuales, se encuentra la disputa por la antigüedad y por ostentar más religiosos muertos en "olor de santidad". Este es un tema constante, no exento de sentido político. Véase Guibovich 2005: 75-84.
- Tibesar 1991: 89.
- Mendoza 1976: 39. La nueva provincia fue creada en 1565, en 1574 se volvió a unir, en 1607 se tornó a separar, en 1621 a tener el mismo provincial, y en 1637 a dividirse nuevamente. Para 1651 contaba con veinte conventos y dos de la segunda orden, así como diez doctrinas de indios (Córdova 1651: 539-540).
- Para la Nueva España se dijo que, por respetar el número se eligió a último momento al portero del convento sevillano "porque hubiese en aquel Apostolado otro Mathías" (Vetancurt 1971: 7).
- Suárez de Figueroa 1675: 52; Córdova y Salinas 1651: 107.
- En la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima (hoy en el museo del convento de San Francisco) existe una serie de las Doce Tribus de Israel atribuida a Juana Valera, pintora limeña que seguía patrones zurbaranescos. Era un tema veterotestamentario de presencia frecuente, así como el de los reyes de Israel. No en vano la monarquía hispánica decía proceder del linaje del rey Salomón.
- La sacristía cobija asimismo otros dos apostolados, señal de la relevancia del tema y de la frecuente circulación de obras importadas, pues una de ellas sería de origen mexicano. La relación con los tipos zurbaranescos en la pintura colonial puede verse en la *Santa Casilda* de la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima, hoy en San Francisco.
- Eran "estorbo que Satanás puso, para impedir la predicación del Evangelio" (Salinas y Córdova 1957: 110).
- Testificaba haber visto cómo los españoles cortaban a los naturales "manos narices y orejas" (Casas 1985: 127).
- Estenssoro 2001.
- Córdova y Salinas 1651: 653.
- Cobo 1956: 421.



17. Sánchez Concha 2003. Véase Bernales 1970.
18. No era propiamente rama descalza –esta era la de los alcantarinos–, pero la sencillez de sus miembros, así como lo humilde del lugar y la construcción, hicieron que se les llamara coloquialmente *descalzos* (Heras 1995: 15-17). La confusión de términos fue estimulada incluso por personalidades como santo Toribio. Ver Bernales 1970: 93.
19. Medoro dejó en Descalzos el *Milagro de San Antonio, San Diego de Alcalá, San Buenaventura, Crucificado con San Francisco y santo Domingo, El milagro de San Antonio, Santa Bárbara*.
20. Córdova y Salinas 1957: 987.
21. Ocasionalmente incluye la victoria del puma sobre el dragón, alusiva al enfrentamiento entre las fuerzas realistas de Pumacahua y las del rebelde Túpac Amaru II. La presencia de escudos franciscanos, el milagro de la Porciúncula o frailes menores en las escenas muestra lo imbricada que estaba la orden con la población y cómo esta había hecho suya la devoción. Escena recurrente es la de la Virgen y los dos San Juan marcando el terreno para la edificación. Así se cumplía lo que el patriarca indicaba: que contando con el beneplácito del obispo “lo primero hagan una buena sogá, con que cerquen toda la tierra que les es necesaria para la casa. Después hagan hacer casas pobres, de madera y barro, y algunas celdillas, en que los frailes puedan reposar, orar y trabajar por evitar ociosidad” (Lisboa 1788: 175).
22. Suardo 1935: 98-99.
23. Córdova y Salinas 1957: 534.
24. Establecía que en tanto no se definiera el misterio de la concepción mariana, nadie afirmara en público que la Virgen hubiera sido concebida con pecado original, lo que fue ampliado al ámbito privado poco tiempo después por un breve de Gregorio XV.
25. Se le asignaba por lo tanto un valor equivalente al de la *Virgen de la Antigua* en Sevilla. Dicha advocación tenía en la catedral de Lima un ejemplar.
26. Huerta trajo también una Virgen de Guadalupe para el Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe, institución destinada a formar a los franciscanos de los Doce Apóstoles y San Antonio de los Charcas. Gento 1945:43.
27. Archivo Arzobispal de Lima, Cofradías, Legajo II: 16, 1695-1713, ff. 121-123.
28. Luego de la expulsión de los jesuitas, los sastres se trasladaron a Desamparados y tomaron de patrón al *Señor de la Agonía*. AAL, Cofradías, Legajos III: 19; Legajo VI: 9. Sobre los avatares de la cofradía, Fernández 2017: 117. Había, desde luego, otras cofradías dedicadas a esta advocación.
29. Estaba integrada a la basílica romana de San Juan de Letrán.
30. Cobo 1956: 421; San Cristóbal 2006: cap. V, # 3, #29.
31. Vargas Ugarte 1960: 7-8. El lego extremeño había sido enfermero en San Francisco por muchos años y el encargado de cuidar a Francisco Solano. Su ideal de servicio, caridad y devoción al Niño eran ponderados y constituía uno de aquellos siervos de Dios que se esperaba llegasen a los altares. Véase Córdova y Salinas 1651, libro IV: 371-412. Trascendió las crónicas conventuales al ser objeto de varias tradiciones de Ricardo Palma.
32. En Descalzos dejó *La imposición de la casulla a San Ildefonso* (1636). Para la serie mencionada habría dejado por lo menos *La Visión de la Porciúncula y la Estigmatización del santo* (Stastny 2013: 213-227). Véase la polémica surgida en torno a estas pinturas y sus posibles autores en Gutiérrez 1984.
33. *Las florecillas* (230) presenta un capítulo breve dedicado a la muerte y al juicio sobre el “hombre sabio que se liga el peso de la memoria y de la muerte y del juicio en las alas del corazón”.
34. Una edición del mismo en Soto 2018: 179-254.
35. “Loado seas, señor mío, por nuestra Hermana/ la muerte corporal/ de la cual hombre alguno/ podrá escapar”. *Las florecillas de San Francisco* (2002: 260).
36. En esos mismos años, la capilla Villegas en La Merced de Lima estrenaba los murales de Juan Bautista Planeta donde, entre grutescos y follaje, angelitos con calaveras anunciaban la fragilidad de la vida. Sobre las pinturas, ver Chuquiray 2019: 335-362.
37. Salinas y Córdova (1631: 217) argumentaba: “Como nuestra seráfica religión, es tan amada, todos le ofrecen lo mejor: y los más hábiles, los más capaces, y convenientes sujetos reciben acá el hábito”.
38. Suárez de Figueroa 1675: 25. De la Huerta había alertado del peligro de los enterramientos en el altar mayor e incluso convocó a una junta de consultores, entre los que estaban los alarifes más distinguidos de la ciudad. Como no le bastara, pidió el pronunciamiento del monarca español y el papa. Todo esto fue años antes de la catástrofe (Gento 1945: 119-124).
39. Mugaburu (1917: 124-125) señalaba que “faltó el pilar del púlpito y cayó toda, con más de la mitad de la capilla de la Concepción y otro gran pedazo del techo sobre la puerta que sale al claustro”.
40. Suárez 1675: 29.
41. Vargas Ugarte 1968: 362.
42. Fachada y torres se modificaron al reducirse la altura de la nave central, por ejemplo, anota San Cristóbal (1988: 266).
43. Esto no solo por su labor allí, sino en otras edificaciones emblemáticas: San Juan de Dios, Desamparados, la Casa de Amparadas. Elementos como las cubiertas con bóvedas de medio cañón, plantas de cruz latina con crucero amplio y naves laterales abiertas, profusión de veneras en fachadas y retablos, sentido espacial volumétrico, de “planos escalonados” –todos introducidos por Escobar–, marcarían el devenir de la arquitectura local por décadas. Competía con Diego Maroto O.P, que trabajaba por entonces en el Sagrario de Lima; ambos signaban el periodo (San Cristóbal 1988: 130).
44. Las casas debían ser de madera y barro y los frailes vivir como si fueran huéspedes (Lisboa 1788: 175-177).
45. Decía que el coro era de terraplén y la sillaría estaba constituida por poyos de adobes (Córdova y Salinas 1651: 525).
46. Véase Gento 1945: 151-152.
47. Le Goff 2010: 106.
48. Sebastián 1996: 295-296.
49. San Cristóbal 1988: 333.
50. Palma se refiere en varias tradiciones a los azulejos. Refiere que fueron colocados por un reo condenado a muerte, Alonso Godínez, perdonado para que colocara los azulejos, dado que no había quien los supiera colocar. San Cristóbal demuestra que había maestros para hacerlo y que la fecha que da Palma para la colocación de los azulejos está basada en la fecha que figura en los azulejos sevillanos, 1620, pero que en realidad solo habrían sido fabricados en ese año y recién traídos a Lima en 1641 o 1642. Además, aduce con pruebas documentales que para 1620 no estaba aún edificado el nuevo claustro (San Cristóbal 1988: 330-334).
51. En esos años se llevaron a cabo los relieves



- de la *Vida de la Virgen* (antes monasterio de la Concepción, hoy Museo de Arte religioso de la catedral de Lima) de Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero. Presentan un innegable parecido.
52. Esto principalmente desde que Lucas Wadding, OFM, publicara *Annales ordinis minorum* (1628), con grabados de Tomas de Leu. Monasterio de Santa María de la Rábida 1992: 135.
  53. Autores como Francisco de Zurbarán, Gregorio Fernández y Pedro de Mena dejaron el aspecto narrativo para centrarse en la figura del santo.
  54. Mendoza 1976: 60-61. La pinacoteca guarda asimismo un lienzo del crucificado con ambos mecenas.
  55. Esta, “sumptuosísima”, fue comparada en el sermón inaugural con el templo de Ezequiel, pero, a su vez, con san Francisco de Asís, pues Cristo habría colocado en él sus estigmas “como en interior Sagrario” o sacristía, para que así “resplandeciera” su Pasión (Rodríguez 1736: 195).
  56. Suárez 1675: 67-68.
  57. Suárez continuaba: “Aquí le llama lo valiente, vistoso, y devoto de las pinturas, allá lo hermoso y grande de la arquitectura (...) acullá lo vistoso, y bien compuesto de las flores; y por todas partes, el sonoro (sic) ruido de las fuentes, que entreverado con el canto de tan diversos pájaros, aprisionados en sus jaulas, con libertad, hazen alternado coro de sus deleitosas voces”. 1675: 95.
  58. *Las florecillas*, cap. XLVIII; *Leyenda Mayor*, cap. 318. También está presente en *Tres compañeros*, y el *Sueño de Inocencio III* muestra cómo este soñó con un arbusto que se convertía en una tremenda palmera.
  59. Ramón Llull con *Arbre de Sciencia* (1296), San Buenaventura escribió el *Lignum crucis* (árbol de doce ramas, con frutos y flores) y Ubertino de Casale, *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi*.
  60. Puede verse esto en la *Exaltación de la cruz* del Museo Pedro de Osma, en donde, partiendo de un grabado de A. Collaert, se agregó a san Antonio de Padua, san Buenaventura, María y José. La leyenda de la cruz difundida por el *Evangelio de Nicodemo* y la *Leyenda Dorada* que habla de la muerte de Adán, la semilla en la boca, el árbol del paraíso y el calvario fueron un tema desarrollado también en ámbitos franciscanos.
  61. Espinosa pintó para el mismo convento otra obra clave en la iconografía franciscana e inmaculista: *La fuente de gracia* (ca. 1650-1660).
  62. Wuffarden 2016: 31.
  63. Kusunoki 2016.
  64. Así, resulta casi natural que la de Diego de Mendoza sobre San Antonio de los Charcas presente un frontispicio con árbol sujeto por Cristo y su *alter ego*; de sus heridas del costado salen raíces y un tronco del cual brotan las vides; san Antonio y santos franciscanos coronan la escena. El tema de la predicación vinculada a los árboles ha sido desarrollado por Mujica (2002: 222-238).
  65. Le Goff (2010: 105-106) lo explica meridianamente: “El imaginario del claustro es el de la clausura, unido en el imaginario cristiano al del jardín. El jardín medieval por excelencia es un jardín cerrado, y su condición como tal protege tanto las producciones de verduras de los monjes como el espacio de espiritualidad al que está unida de manera especial, desde los siglos XI-XII, la imagen de la Virgen. Cuando la Virgen escapó de las peripecias de su vida terrestre, se encuentra, o bien en el cielo, después de la ascensión, o bien en un jardín cerrado. La referencia fundamental del claustro como jardín cerrado es la del paraíso y, efectivamente, el pensamiento simbólico medieval muchas veces asoció la imagen del claustro monástico a la del paraíso”.
  66. Luis E. Wuffarden ha sacado a la luz abundante obra de este pintor en San Pedro de Lima, con lo cual da luces sobre los orígenes de la pintura limeña. Véase Wuffarden 2018.
  67. Suárez de Figueroa 1675: 90-91.
  68. Suárez de Figueroa 1675: 96
  69. Pedro de Villagómez había fallecido en 1671 y solo en 1674 asumiría el cargo su sucesor, Juan de Almoguera.
  70. Mugaburu 1918: 33.
  71. Guibovich 2008: 13-40; Wuffarden 2008: 41-68.
  72. Al tiempo de la fundación del Cusco, en 1534, Pizarro otorgó unos lotes a los franciscanos, pero estos prefirieron erigir casa en una colina cercana, la que fue abandonada cuando se dio el cerco de la ciudad; en 1538 volvieron a erigir un convento, que abandonaron en las guerras civiles, hasta que finalizadas estas y pasado un tiempo ocuparon el actual emplazamiento (Tibesar 1991: 29 y 95).
  73. Mendoza 1976: 41-42.
  74. La serie del Cusco sería origen de otras, enviadas a los conventos de Santiago de Chile y La Paz.
  75. Si Mollinedo dejó tras sí lo que se conoce como la “era Mollinedo” (1673-1699) y numerosos retratos, del franciscano, que actuó solo durante un lustro (1669-1674), queda un jeroglífico inserto en el libro de Miguel Suárez de Figueroa dedicado al templo franciscano.
  76. Se decía que provenía de la casa de los santos Leandro, Fulgencio, Isidoro, Florentina y Hermenegildo, y, por tanto, de noble prosapia (Suárez 1675: 85). La alusión a Ciro refería a su autorización para la reconstrucción del templo de Jerusalén.
  77. Suárez 1675: 78-79.
  78. San Cristóbal (1995: 311-315) publica los contratos con la cofradía, que beneficiarían a ambas partes.
  79. Montoya 2010: 144. J. Chuquiray, quien realiza un concienzudo estudio de la escultura limeña, pone en duda la autoría de este catalán (Chuquiray 2018: 157).
  80. Vale recordar que los franciscanos fueron quienes promovieron la fundación de las primeras cofradías del Santísimo Sacramento en Roma, en 1501 (Aguadé 2018: 21).
  81. Véase Córdova y Salinas 1651: 131.
  82. En similar señal de humildad, penitencia y recogimiento, los Viernes Santos caminaría de rodillas por el refectorio, besando los pies de los religiosos y pidiendo perdón por sus yerros.
  83. Estos procederían de un remanente de los sevillanos del claustro principal, según San Cristóbal (2006, cap. VII).
  84. Suárez 1675: 100. Debe recordarse que los franciscanos tenían la Custodia de Tierra Santa. Asimismo, que existía la costumbre de peregrinar en los sacro montes, como el de Varallo.
  85. La escultura sería obra de Bernardo Pérez de Robles, quien regresó a Salamanca e hizo un *Cristo de la Agonía* para la tercera orden franciscana y pidió rezar todas las noches por él, aludiendo a una costumbre observada en los conventos franciscanos de Indias (Ramos 1997-1998: 11-16).
  86. Lemos competía por los mejores materiales para Desamparados y Suárez se jactaba de que Cervela conseguía lo que no conseguía el virrey (Suárez 1675: 143).
  87. Episodio central de su vida era el acompañamiento y contemplación del cadáver de la reina Isabel de Portugal, y el consiguiente reconocimiento de la rapidez de la podredumbre del cuerpo humano.



88. Aguadé 2018: 14.
89. Así se entienden personalidades franciscanas como Juan de Zumárraga (1468-1548), obispo de México, y su *Aparejo para bien morir* (México, 1547).
90. Destacó el *Tratado de la vanidad del mundo* (Toledo, 1562) de Diego de Estella, OFM, de amplia acogida en el virreinato del Perú. Toribio de Mogrovejo, por ejemplo, tenía dos ejemplares. Lohmann 2002: 764.
91. Dos versiones de ella son atribuidas al criollo Antonio Mermejo, pintor de aires naturalistas y cierto claroscuro de los años treinta del siglo XVII; una se encuentra en el convento limeño.
92. A este autor se atribuye un *San Antonio de Padua* (ca. 1630-1650, Banco de Crédito del Perú) y se considera que proviene de su taller la *Exaltación de la Eucaristía* que se encuentra en el Museo Pedro de Osma de Lima. Puede decirse que estuvo plenamente identificado con la iconografía franciscana.
93. Mendoza 1976: 56-57.
94. Las crónicas conventuales estaban llenas de ejemplos de ello y de cómo se buscaba imitar la muerte del titular de la orden. La clarisa Isabel Arias Sotelo de la provincia de San Antonio de los Charcas, por ejemplo, pidió que la bajaran de la cama y la depositaran en el piso, “que allí quería morir, a imitación de nuestro padre San Francisco” (Mendoza 1976: 399). Sobre la muerte en las crónicas conventuales puede verse Barriga 2011B: 139-155.
95. Por lo menos uno de los médicos que lo trató por muchos meses no estuvo de acuerdo con el carácter milagroso de la curación. Señaló que en realidad fueron las curaciones las que lo salvaron, así como las rogativas y procesiones para ganar la voluntad divina (Olivares 1849: 570-571). El traslado del cuerpo por la grave enfermedad del príncipe Felipe Próspero no tuvo resultados positivos, pese a lo cual se consideró que había permitido que el parto de Mariana de Austria llegara a buen término y diera a luz al futuro Carlos II.
96. Este pintor representa, como Wuffarden (2006) ha sostenido, una suerte de cesura con la evolución local de la pintura limeña. Implica asimismo una retórica de fuerte raigambre barroca, a pesar de que Del Pozo trabajará al servicio de la reforma neoclásica impulsada por Matías Maestro.
97. Enrique IV de Castilla (1425-1474) mandó edificar una capilla a Diego de Alcalá (1400-1463); Felipe II lo hizo canonizar y le erigió otra más magnificente; Felipe I, por su parte, mejoró esta última (Rojo 1663: 280-281).
98. Las sociedades de antiguo régimen tenían en la idea de justicia un principio rector, y las equivalencias entre Cristo juez y soberano terrenal no eran pocas y se sugerían y alentaban.
99. Esta efectividad la ve Gruzinski (2001, cap. VI) y la destacan Rodríguez y Siracusano (2011: 114-128), que consideran que las postrimerías tuvieron “relevancia emblemática en la extirpación de idolatrías” (Rodríguez y Siracusano, 2010A: 28). El tema de postrimerías aún tiene mucho que decir. Siracusano ve las imágenes en su materialidad, lo cual resulta esencial para comprenderlas en su opacidad. Siracusano 2005.
100. Tudisco y Guerra (2010: 69) han incidido en los paralelismos creados entre el cura, donante de la serie, José de Arellano, y el supuesto apóstol llegado a Indias.
101. Esta era descrita por Miguel Suárez de Figueroa, a raíz de su consagración en 1673 como “palacio del sol”, puesto que era la casa del verdadero sol: Cristo. Arguye que las bóvedas blancas “como la nieve” le hacían preguntarse: “¿No se ven sobresalir, y resaltar, en diversas formas, lazos, y geométricas figuras, como planetas, o estrellas, en las medias bóvedas, las aras patentes, allí las tribunas fijos los triángulos, claras las coronas, enroscadas las sierpes y altos cruceros?” (Suárez 1675: 8-12v).
102. San Cristóbal 1982: 95. También lo trabaja Ramos (1992: 85-86).
103. San Cristóbal (2006, cap. XIX) afirma que el tercero sería del siglo XVIII.
104. Se reconocía y promovía la necesaria hermandad con los dominicos, una “herencia heredada” que se traduciría en diversos gestos. Ver *Constituciones de la Provincia de los Doze Apóstoles* (1601: 13).
105. La polémica puede verse en Alva y Astorga 1663.
106. Un magnífico análisis del tema en Carrió-Invernizzi 2008.
107. Véase Stratton 1988.
108. Luaces s/f: 4.
109. Mugaburu 1918: 86.
110. El mismo diarista relata que el 1º de enero del siguiente año, 1663, predicaba un dominico en la catedral. Al no completar la segunda parte del *Alabado*, los fieles quisieron obligarlo, pero como se negara, lo bajaron del púlpito. Acota que estos “se lo querían comer” (Mugaburu 1917: 87-88).
111. Salió la imagen de la capilla de palacio, con el virrey llevando el guion, y el regimiento de la ciudad y la nobleza en pleno acompañaban el cortejo, al igual que el Santísimo Sacramento, san Miguel, san José y santa Rosa. De la Compañía salían san Ignacio y san Francisco de Borja (Mugaburu 1917: 198).
112. Para el tiempo del estreno de la sacristía, el sermón, dedicado a ambos santos, resaltaba la inmejorable relación: “Mirábase sin pestañear Domingo, y Francisco, amábase sus perfecciones, pero no se cansaba la vista, ni se fatigaba el amor, porque Domingo amaba a Francisco por Templo de la Virtud de Dios, y Francisco amaba a Domingo por templo de el honor de Su Majestad” (Rodríguez 1736: 204).
113. No es que antes no se representaran juntos: el grabado de Herman Panneels de 1649 para el frontispicio de *Arma-mentarium Seraphicum et regestum titulo Immaculatae Conceptionis* –libro de Pedro de Alva y Astorga– lo hacía, y constituye el modelo para una versión cuzqueña de fines del XVII. en la que curiosamente la *Inmaculada* parece ser la del Milagro de San Francisco del Cuzco. PESSCA, corresp. 5586 A-5586 B.
114. Así se observa a Francisco de Borja, de pocos meses de nacido (por lo cual el lienzo debe ser del año 1672, o a lo más de inicios del año siguiente), envuelto en mantillas y con un medallón de santa Rosa de Lima, la cruz de san Juan y otras insignias. Lo rodean dos de sus hermanos nacidos en Lima: Rosa Francisca, de tres años, y Salvador Francisco, de cuatro, ahijados del padre Del Castillo. Rosa, enojada, con toca en la cabeza, pero con el cabello que deja ver lirios aludiendo a su candor, porta un ramo de rosas en la mano; Salvador se muestra de negro y con una rama de olivo. Ginés contrasta vivamente con su hermano, pues viste chaqueta de brocado, mangas de encaje, parece llevar espada en una mano, mientras en la otra sostiene una palma, o una larga pluma, probable alusión al patronazgo de san Ginés sobre los escribanos. Finalmente, la mayor, María Alberta, que debía contar alrededor de siete años por entonces, presenta un hermoso traje rojo, con mangas abultadas, encaje sobrepuesto a la falda que parece mostrar águilas bicéfalas como motivos ornamentales.



- Lleva lirios en la mano y en la otra sostiene el pañuelo con la gracia de los retratos de corte.
115. El inventario fue dado a conocer por Folgar de la Calle (1982), quien llamó la atención sobre el tema. Diversos autores han trabajado el tema, entre otros, Rega 2010 y 2012.
116. San Cristóbal anota cómo la relación va más allá de la contraposición entre el centro ornamentado de la fachada y el carácter de las torres, pues ve la superposición de tres vanos que era típica limeña, la relación entre la altura de las torres y la portada, por ejemplo (San Cristóbal 2006: 207-216).
117. Estenssoro 2010, a través del estudio de la heráldica observó que esto se dio muy rápidamente.
118. Rega 2012: 293.
119. Oré 1998: 37. El convento de La Anunciación de Trujillo fue de los más antiguos, pues ya en 1535 Francisco Pizarro disponía su construcción (Heras 1992: 47). Solano estuvo en este convento en 1603 y habló de la futura destrucción de la ciudad.
120. Rodríguez 1735: 39. Se dispuso inmediatamente un "octavario de luces" en la ciudad. La fastuosa celebración se dio en 1733. La demora se habría debido al afán de levantar una nueva sacristía y un par de nuevos claustros, el de San Francisco Solano y el de San Buenaventura. Para la celebración ya estaría listo el de Solano, no así el segundo. Pieza clave para llevar a cabo los festejos con el lustre que se deseaba habría sido el provincial fray Gonzalo de Herrera. Por otro lado, esta dio lugar a un conflicto más entre la autoridad política (Castelfuerte) y la religiosa (arzobispo Escandón) por el tema de las preeminencias (Moreno 2000: 102-103).
121. El amor por la naturaleza era una característica atribuida a san Francisco de Asís; en el caso de Solano esto sería algo distinto. Oré (1998: 46) indicaba que, en su afán de pobreza y austeridad, no quería que se enlucieran las puertas ni mejoraran los pisos de los Descalzos "y quisiera que se arrancasen los árboles de la huerta, porque los religiosos no se ocupasen demasiadamente en el culto, y beneficio dellos, sino que estuviessen intentísimos (sic) y se diesen totalmente a la oración".
122. Casasola, Gregorio (1679: 28-29).
123. Eran composiciones más o menos equivalentes a la *Entrada en Jerusalén*, la *Flagelación*, *Oración en el huerto*, la *Última Cena*, episodios del ciclo de la Pasión.
124. Le Goff (2003: 43) afirma que es recién con las pinturas de Giotto que la versión de la prédica a las aves se dulcifica, pues hasta ese momento había la analogía con el ángel del Apocalipsis "incitando a los pájaros a la carnicería"; aludiría en todo caso a una mala relación con los poderosos de Roma que luego se dejó de lado.
125. Oré 1998: 46 y 17.
126. Córdova y Salinas 1643: 190-191.
127. "Vio que asentaron el cuerpo como si estuviera vivo y travándole de un pie para besallo, y poniéndole la mano debaxo de la pierna derecha, sin alguna fuerza, sino suavemente, y al descuido, al punto con gran velocidad, como si estuviera vivo, y con entera salud, recogió la dicha pierna, lo cual causó a este testigo tan grande admiración, que los cabellos de la cabeza se le espeluzaron, y no asertó a decir nada entonces, por el gran espanto, y la infinita gente que daba voces, aclamándole a una santo, santo" (Córdova y Salinas 1643: 277).
128. Carta a Diego de Córdova y Salinas (Salinas y Córdova 1957: 331). El subrayado es nuestro.
129. Carlos Gálvez (2008) analizó el *Memorial* de 1639 de Salinas y Córdova, en el cual ve cómo se plasman sus ideas políticas vinculadas a la canonización de Solano, de la cual fue procurador. Entiende que su "proyecto de modernización" se encontraba "asociado al patronazgo de un humilde fraile franciscano" (Gálvez 2014: 179).
130. El libro fue colocado en el *Índice* en 1655. El grabado está reproducido en Picone 2017: 271-298. Agradezco a José Antonio Benito y a Carlos Picone la referencia a dónde podía encontrar el mencionado grabado.
131. Casasola 1679: 4v.
132. Rodríguez Guillén 1735: 241.
133. El tema del carro de Ezequiel sería recurrente en el discurso político y religioso. Gálvez (2008) lo ve para el caso de la visión monárquica de Buenaventura de Salinas y Córdova.
134. Rodríguez Guillén 1735: 81-82 y 118.
135. Córdova y Salinas 1643: 166.
136. Josef Gran Quispe Tupa Ynga decía ser el mencionado por Solano y santa Rosa para tomar el poder. Véase Durand 1980: 237-238.
137. Flores A. 1995: 233. Sobre santa Rosa de Lima, es indispensable ver Mujica 1995 y 2001.
138. Loayza 1948: 31.
139. "No harán bien sus oficios los que en lugar de repastar el ganado, lo vienen a desollar" Salinas y Córdova, 1631, 252, 256. Vale recordar que la imagen del "buen pastor" era figura tanto del gobernante como del religioso. Gálvez (2008,57) ha analizado el *Memorial* de 1639 (en la Biblioteca Pública de Nueva York) y sostiene que la reforma política del franciscano criticaba la mita minera, suponía la perpetuidad de la encomienda y una reorganización y racionalización de la economía colonial.
140. Incluso se abrió el proceso para la elevación a los alteres de Nicolás Ayllón, un sastre indio.
141. Permitía el acceso de la nobleza nativa al Tribunal del Santo Oficio (1693); por la Cédula de Honores (1697) ordenó que fuera admitida en cargos civiles y eclesiásticos.
142. Dicha iconografía fue inspirada por el clérigo mestizo Juan Núñez Vela, llevada al diseño por otro clérigo, Alonso de la Cueva, luego se abrió el grabado y finalmente se llevó a la pintura.
143. Luis Eduardo Wuffarden ha estudiado el tema. Véase 2005, 175-251.
144. La fundación (1552) se habría dado a instancias del comisario Francisco de Vitoria. Córdova y Salinas 1651,545.
145. Navarro, 2001.
146. Señalaba que aparecería "con el título de coronarse rey de todo este Reino del Perú, el que pondrá en grandes trabajos". Los misioneros afirmaban "cumplida a la letra dicha profecía", porque había entrado el "instrumento del demonio". San José, 2002, 511.
147. Esquivel y Navia, 1980, 278 y 295. Ese poder lo asemejaba en el imaginario a san Francisco de Asís y a Solano.
148. Se decía que amansaba fieras y tenía el mismo don de lenguas de Solano. Testimonio de fray José de San Antonio, en Izaguirre 2001: 463-465. Véase además Heras 2001: 11-16.
149. Puede verse Heras 1992: 296.
150. Al respecto, puede verse Barriga, 2011 A. Hay el reclamo del efectivo acceso a las órdenes sagradas y dignidades, y del derecho de los indios a representarse ellos mismos. Se está, pues, faltando al pacto instaurado por la conquista. Había convencimiento de que "entre los españoles tiene más valor la ganancia de los jueces y de los corregido-



- res, que la conversión de los indios cristianos". Navarro, 2001, 171. Altuna (2013, 24) encuentra el sentido de estos textos en tanto "procesos escriturarios que buscaban la unidad al interior de una comunidad 'imaginada', tanto como su legitimación frente a otras comunidades".
151. Loayza, 1948,35
  152. Navarro 2001, 169-171. En el candelero están, entre otras, las rebeliones de Santos Atahualpa, la represión de los indios ollereros de Lima y la rebelión de Huarochirí.
  153. O'Phelan, 2002, 955. Navarro, 2001, 354-355.
  154. Un ejemplo de ello en Cerdán de Tallada, 1574, 9.
  155. Lavalle, 1935,138-139.
  156. Anónimo, s/f, s/p.
  157. Los franciscanos se habían ocupado de la conversión de los indios en la zona y fueron reemplazados por los jesuitas. Estos tuvieron desde el principio conflictos con los comuneros de Asunción y apoyaron a los guaraníes. A mediados del siglo XVII habían tenido serios problemas con el obispo de Asunción, el franciscano Bernardino de Cárdenas, quien expulsó a los jesuitas.
  158. Heras 1995: 81.
  159. Florecillas, p. 56.
  160. Benavides 1674, s/p.
  161. Gento 1945: 317.
  162. Una versión reducida de una iconografía josefina compleja del periodo puede verse en el *Patrocinio de san José* del convento de Ocopa. Se profundiza en este punto, en Barriga, 2010
  163. Se requería reorientar la familia, fortalecer la imagen de autoridad del padre, como también la obediencia y controlar los impulsos sexuales para la construcción de una sociedad más racional. Se difundió *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura* (1715) de Antonio de Arbiol OFM.
  164. *La muerte de San José* del quiteño José Cortés, antes en la Tercera Orden Franciscana de Lima, hoy en San Francisco, era un magnífico ejemplo. También se puede ver el tema en escultura, en el retablo de los Doce apóstoles (que hacen de atlantes) o de san Diego en San Francisco el Grande.
  165. Esto tenía su origen en el *martirium*, surgido en torno al entierro o lugar de sacrificio del mártir, que debía, por una suerte de ósmosis, contagiar la santidad al que estaba al lado y protegerlo de las posibles violaciones de la tumba, despojos y profanación de los restos. Surgía la basílica al lado del *martirium* y, poco a poco, las sepulturas acababan dentro de la ciudad de los vivos (Ariés 1987, cap. 2).
  166. Es el caso de la que se piensa es Luis de Castilla Altamirano, en San Francisco de Lima.
  167. Entre otros, pueden verse los trabajos de Greenwich sobre la catedral de Lima, el de Farfán sobre la iglesia de Santa Ana y los de Chuhue sobre la iglesia de los Huérfanos (Chuhue y Van Dalen 2014).
  168. Al revisar el *Diario de Mugaburu* en los años 1671-1687, se observa que el primer lugar de las preferencias lo tenía San Francisco el Grande, luego la catedral y la iglesia de la Compañía. Puede verse Barriga 1998: 23.
  169. Ver *Compendio de las gracias*, 1812. Se decía que San Francisco lo había pedido; también que, a su ejemplo, lo hizo san Diego de Alcalá (Lisboa 1570: 132v); Córdova (1651: 404) indicaba lo mismo con respecto al venerable fray Juan Gómez.
  170. En las páginas de *El Mercurio Peruano* se había debatido sobre salud pública y cementerios, tradiciones y dignidad de los muertos.
  171. Tomaba en cuenta los vientos, segmentos diferenciados para religiosos y la tercera orden, benefactores, párvulos, el pueblo y una capilla que tendría "decoraciones sencillas y sombrías" para inspirar "compostura y meditación" (Unanue 1803: 8).
  172. Paradójicamente, se veía influida por el barroco de Borromini. Posibles modelos han sido planteados por González de Zárate (2007: 257).
  173. Gento 1945: 186-189; Vargas Ugarte 1968: 425-426.
  174. Para 1791 la orden contaba con veintiún conventos en el Perú –tres en Lima– y trescientos sesenta y seis religiosos. Armas 2011: 258. Se calculaba una población de 1 072 122 habitantes, con 1818 miembros del clero secular y 1891 del regular (Klamber 1996: 19).
  175. Peralta, 1996, 79. Los escritos de denuncia de algunos franciscanos mestizos eran considerados peligrosos para el régimen, como en su momento lo fueron los lascasistas del siglo XVI.
  176. Implicó la supresión de conventos que tuvieran menos de ocho religiosos y que no se permitiera más de una casa por orden en las ciudades. Para los años iniciales del siglo XIX se podía calcular 550 franciscanos en el virreinato del Perú, entre los Doce Apóstoles y San Antonio de los Charcas (vale recordar que esta incluía el Alto Perú), con veinticuatro y veinte conventos cada una. Heras, 1992, 331-332.
  177. Puede verse esto en Pasquel y Lozada, 1856.
  178. Véase Castrillón 1991: 369.

#### IV. MISIONEROS Y REDENTORES DE CAUTIVOS

Luis Eduardo Wuffarden

1. La fundación de la orden se produjo en 1218, bajo la protección del rey Jaime I de Aragón. Fue reconocida formalmente por la Iglesia en 1235, bajo el papado de Gregorio IX. Su denominación oficial era Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos.
2. De las crónicas mercedarias escritas en el Perú solo se conocen la de Ruiz Naharro 1646 y la *Crónica de la orden mercedaria en América* por fray Diego de Mondragón, fechada en 1750, se guarda inédita en el Archivo General de Indias, Sevilla. Hay una transcripción disponible en la Enciclopedia Católica On Line.
3. Remón 1618; Tirso de Molina (1639) 1975; Salmerón 1646.
4. Anglería 1530.
5. Esta información es recogida por varios escritores y cronistas mercedarios. Véase, por ejemplo, Colombo 1790: 281.
6. San Cristóbal 1990-1992: 205-232.
7. Córdova y Salinas 1651: 501.
8. Villegas era español, natural de Córdoba (Andalucía), y se estableció en el Perú a partir de 1600. Estaba casado con la toledana Marcela de Montoya. Se convirtió en el principal banquero activo en Lima durante la primera mitad del siglo XVII. En 1640 se declaró en quiebra y tomó estado religioso. Véase Suárez 2001: 63.
9. Barriga 1944: 107.
10. Véase un resumen de esa discusión en Chuquiray 2019: 340-344. El estudio técnico de la capilla en Michelli 2001.
11. Chuquiray 2019: 335-362.
12. Véase al respecto San Cristóbal 1985: 123-148.
13. Se sabe que, en otras obras, trabajaron con Planeta el oficial Luis Lucas Rodríguez y el maestro Martín de Urbina. Chuquiray 2019: 348-352.
14. Véase Estenssoro 2003: 324-329.
15. Véase San Cristóbal 1996: 243; y Chuquiray 2020: 9.



16. San Cristóbal 1991: 151-203.
17. Vargas Ugarte 1956 II: 91-98, Schenone 2008: 429-439.
18. Cisneros 1621.
19. Es el mismo que se encuentra hoy en el crucero, al lado del evangelio, presidido por la Virgen de Lourdes.
20. Barriga 1944: 16-17.
21. Barriga 1944: 17. El autor precisa en la nota 16 que "no se conoce el paradero de ese expediente".
22. Ramos Sosa 2014: 37-45.
23. Barriga 1944: 92-93.
24. Estabridis 2002: 121-122, lámina 29.
25. Barriga 1944: 110.
26. Córdova y Salinas 1651: 497
27. Mondragón 1750. Hemos consultado la transcripción de la Enciclopedia Católica On Line.
28. Cit. por Antonio San Cristóbal 2011: 421.
29. San Cristóbal 2011: 422.
30. Sobre este punto, véase Viñuales 2008: 121-135.
31. Vargas Ugarte 1968: 39.
32. Guibovich y Wuffarden 2008: 393-395.
33. Guibovich y Wuffarden 2008: 41-70
34. Wuffarden 2005: 189-200.
35. Mesa y Gisbert 1982 I: 116-117.
36. Soria 1952: 72-85.
37. Mesa y Gisbert 1982 I: 124-125.
38. Mesa 1991: 321.
39. Zuriaga 2005: 301-302.
40. Todas las citas son tomadas de las leyendas de época inscritas en los cuadros.
41. Salmerón 1646": 328. Sobre los lienzos mencionados véase Zuriaga 2010 :35.
42. Wuffarden 2019: 252-253, fig. 76.
43. Kusunoki 2017: 51-62; Wuffarden 2006: 113-115.
44. Sobre este punto, véase Kusunoki 2010: 157-172.
45. Castillo 1914.
46. Wuffarden 2008: 167-168. La información documental proviene de un inventario manuscrito existente en la universidad de Yale.
47. Véase Monteforte 1989: 151-155.
48. Vargas Ugarte 1968: 435. La pintura representa los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*. El autor consigna erróneamente a Merlo como "Nierlo".
49. Agradecemos en este punto las expertas referencias proporcionadas generosamente desde México D.F. por el profesor Jaime Cuadriello, colega y amigo.
50. Así lo afirma José Manuel Bermúdez de la Torre en su traducción del tratado *El pintor cristiano y erudito* por el mercedario Juan Interián de Ayala. Manuscrito inédito de 1798, fol. 205. Agradecemos a la propietaria del documento por permitirnos consultarlo.
51. Palma 1875: 79-84.
52. Op. Cit : 84.
53. Laso 2003: 66.
54. Op. cit.: 84.
55. Ci. por Esquivel 2019: 192.
56. Sobre la intervención de Manuel Paz dentro de la serie, véase Esquivel 2019: 92-97.
57. Wuffarden 2021: 88-91.
58. Proviene de una estampa de Boetius Adam Bolswert, realizada en 1618, según composición original de Abraham Bloemart.
59. Barriga 1944: 378. Sobre la trayectoria de Félix Batlle y sus vínculos con Matías Maestro, véase Holguín 2020: 98-109.
60. Acerca de la adhesión de la comunidad a la causa de la independencia y sus contribuciones en plata a los ejércitos nacionales, véase Barriga 1944: 387-395. En setiembre de 1823, el presidente José Bernardo Tagle declaraba oficialmente a la Virgen de la Merced Patrona de las Armas del Perú.
61. Palma 1883: 17-19.
62. Palma 1899: 22.
- V. ERMITAÑOS DEL NUEVO MUNDO**  
Luis Eduardo Wuffarden
1. En sentido estricto, habría sido fray Agustín de la Santísima Trinidad el primer miembro de la orden que llegó a Lima en 1550, preparando el ánimo para la recepción de la "barcada" de los doce fundadores agustinos, que arribó al Callao en junio del año siguiente. Este consiguió una casa para alojar a los doce fundadores, proporcionada por el conquistador Hernán González de la Torre y su mujer, Juana de Cepeda. Véase: Rubio 1951 y los diversos trabajos de Javier Campos sobre la historia de los agustinos en el Perú incluidos en la bibliografía.
2. Calancha 1638/1639: 135.
3. Córdova y Salinas 1651: Libro I, Capítulo XII.
4. Véase, por ejemplo, Rodríguez Díez 1992 y Contreras 2013.
5. Con estas palabras fray Juan Pérez de Escobar se dirigía al rey Felipe II en carta fechada en 1579. Cit. por Sebastián 1985: 124.
6. La primera biografía de Ortiz es la de Suárez 1659. El estudio más reciente y actualizado corresponde a Bauer et al. 2014.
7. Libro VII de Cabildos de Lima, pp. 497, 498, 510.
8. Harth-terré 1972.
9. Calancha 1638/1639: 171.
10. Por ejemplo, los capítulos provinciales de 1571, 1583 y 1591 y 1606, celebrados en el convento del Cusco. Véase Gutiérrez y Campos 2012: 26-28.
11. Sobre la historia del colegio de San Ildefonso, véase Torres 1657: 200-238. Acerca de la Recolección de Nuestra Señora de Guía, Torres 1657: 568-575.
12. Véase Mateos 1950.
13. Se deduce así de la Relación de los agustinos de Huamachuco, redactado hacia 1559-1560, cuya autoría se atribuye a fray Agustín de San Pedro. Véase Relación 1992.
14. Sobre este punto puede consultarse Aldana 2006.
15. Esta polémica es estudiada con detenimiento por Antonio San Cristóbal. Véase San Cristóbal 1996 c: 39-43.
16. Además de San Agustín y de la iglesia matriz, hubo en Saña establecimientos a cargo de franciscanos, mercedarios y juandedianos. Véase Harth-terré 1964.
17. Wethey 1949; Harth-terré 1964; Negro y Amorós 2015.
18. Vargas Ugarte 1968: 295-296.
19. Harth-terré 1964.
20. Negro y Amorós 2015: 1196- 1203.
21. Cit. en Vargas Ugarte 1956: 268.
22. Gálvez 2015: 65-91.
23. Así lo sugiere Carlos Gálvez Peña. Véase Gálvez 2015: 73-84.
24. Gálvez 2017: 12.
25. Sobre este y otros casos similares en la edición de crónicas americanas, véase Jeffers 2011: 33-34.
26. Calancha 1638/1639: 222.
27. Acerca de este punto, véase Gálvez 2008: 14-16; y Cañeque 2020: 293-299.
28. Véase Kusunoki 2015 (ed.): 112-125; y Adorno 2020: 38-43.
29. Así se deduce de la Crónica agustina de Bernardo de Torres. Véase Torres 1657: 18, 205 y 569.
30. Sobre el culto de Copacabana en Lima y sus implicancias históricas, la bibliografía es abundante. Véase, por ejemplo, Estenssoro 2004: capítulo III; Ramos 2005; Campos 2019; Costilla 2019.
31. Sobre este artista, aún poco estudiado, véase López Martínez 1996: 68. El



- cronista Calancha lo denominó erróneamente “Escorseto” y la equivocación fue seguida por toda la historiografía posterior. Calancha 1638/1639: 206. La confusión fue aclarada por Lohmann 1996. Acerca del Cristo de Burgos y sus proyecciones en América puede consultarse, entre otros, García de Guzmán y García Reyes 2003; Iturbe 2010; y Estabridis 2019.
32. Calancha 1638/1639: 209-218.
  33. Op. cit.: 218.
  34. Tord 1989: 320-329.
  35. Calancha 1638/1639: 173.
  36. Torres 1657: 205.
  37. Mesa y Gisbert 1982 I: 78-80.
  38. Sobre la compleja historia del coro agustino, véase San Cristóbal 2001: 281-308.
  39. Calancha 1638/1639: 265-281.
  40. En su *Corónica*, el padre Antonio de la Calancha menciona varias veces a Tomás de Villanueva como “santo”. Véase Calancha 1638/1639: 80, 108, 129, 145, 151.
  41. San Cristóbal 2001: 190-196,
  42. Véase al respecto: Merino 1963 y Rodríguez y Álvarez 1993.
  43. Merino 1965: 496.
  44. Véase Rodríguez de la Flor 2015: 9-51.
  45. Sobre los procuradores jesuitas y su influencia en el arte y la cultura material del Nuevo Mundo, véase Alcalá 2007: 141-158.
  46. Calancha 1638/1639: 175.
  47. Maldonado 1651.
  48. Lo peculiar de su formato sugiere que el comitente proporcionó al pintor europeo una plantilla con la forma de los arcos de medio punto y las medidas del lienzo que luego sería encastrado en el muro de la sala capitular agustina.
  49. No debe confundirse con su homónimo el beato Jordán de Sajonia (ca.1190-ca.1237), teólogo dominico alemán que sucedió a santo Domingo de Guzmán como maestro general de la orden.
  50. Su primera edición impresa apareció en latín en 1587. Probablemente esa fue la edición que manejó el padre Calancha.
  51. Calancha 1638/1639: 330.
  52. Vázquez 1999: 279-283.
  53. Sobre este punto, véase San Cristóbal 2001: 462-472; y Ramos Sosa 2018: 405-421.
  54. Vázquez 1999: 151.
  55. San Cristóbal 2001: 472.
  56. Cit. por San Cristóbal 2001: 482. Otra versión afirma que eran mártires cartaginesas, ama y esclava, por lo que la segunda pudo tener devotos en la población afrodescendiente.
  57. Cit. por San Cristóbal 2001: 484.
  58. Schenone 1982-1983: 115-121.
  59. Palma 1875: 119-125.
  60. Esquivel 1980: 401.
  61. El principal argumento a favor del Cusco era la real cédula expedida el 19 de julio de 1540 por el emperador Carlos V que declaraba a la antigua capital incaica “primera ciudad y primer voto de todas las ciudades y villas de la Nueva Castilla”.
  62. Sobre los árboles genealógicos y sus implicancias simbólicas en el virreinato, véase Muijica Pinilla, 2016: 280-286.
  63. Curiosamente, para entonces el cambio dinástico tenía varias décadas y el último rey aquí representado – tal vez Felipe IV- aparece ataviado según la moda de la corte borbónica.
  64. Calancha 1638/1639: 38.
  65. Durand, 1982: 252.
  66. Novajas 1803.
  67. Novajas 1803: nota bajo el soneto XXV.
  68. Monasterio et al 1908.
  69. Riva-Agüero 1910: 225.
- VI. “PARA MAYOR GLORIA DE DIOS”**  
Gauvin Alexander Bailey
1. *The Constitutions of the Society of Jesus and their Complementary Norms*, John W. Padberg, ed. (Saint Louis, 1996): 137. En otra parte escribió: “no usarán los Nuestros tener coro de horas canónicas ni decir las Missas y officios cantados”. [*Constitutions*, p. 258] Ver también Alexander J. Fisher, “Music and the Jesuit “Way of Proceeding” in the German Counter-Reformation”, *Journal of Jesuit Studies* 3 (2016): 378-79.
  2. J. Aixalà et al., “Casas”, en Charles E. O’Neill and Joaquín M. Domínguez, eds., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático* (Roma y Madrid, 2001): 678; Enrique Rodríguez, *La Iglesia de Nuestra Señora de Desamparados* (Lima, 2006); Antonio Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España VI* (Madrid, 1920): 510-511; 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.
  3. Aixalà, “Casas”, p. 679.
  4. *Constitutions*, pp. 127-128. Ver Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565-1610* (Toronto, 2003), pp. 109-115.
  5. Aixalà, “Casas” 2001: 682.
  6. Aixalà, “Casas” 2001: 685.
  7. Aixalà, “Casas” 2001: 682.
  8. *Constitutions*: 243.
  9. John D. Padberg et al., eds., *For Matters of Greater Moment: The First Thirty Jesuit General Congregations* (Saint Louis, 1994): 98.
  10. Pedro M. Guibovich Pérez, “El ministerio educativo jesuita en la provincia del Perú”, en José Enrique Rodríguez Rodríguez, ed., *San Pedro de Lima: iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (Lima, 2017): 75-99; Gauvin Alexander Bailey, “La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima”, en Rodríguez, ed., *San Pedro*: 102-103; A. Nieto, “Perú”, en Charles E. O’Neill and Joaquín M. Domínguez, eds., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático* (Roma y Madrid, 2001): 3105-07; Antonio Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España II* (Madrid, 1913): 304-308; Antonio Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España IV* (Madrid, 1913): 526-47; Antonio Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España V* (Madrid, 1916): 412-415; Antonio Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España VI* (Madrid, 1920): 509-510.
  11. Gauvin Alexander Bailey, *Le style jésuite n’existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts*, en John O’Malley et al., *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto, 1999): 38-89.
  12. Bailey, “La arquitectura”: 125-27.
  13. Nieto, “Perú”: 3107. Sobre el Colegio Máximo de San Pablo ver: Bailey, “La arquitectura”: 127; Casal, “Carta”: 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 Bernal 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.
14. Alexandre Coello de la Rosa, *El pregonero de Dios: Diego Martínez, SJ, misionero jesuita del Perú colonial, 1543-1626* (Valladolid, 2010): 67-75; Nieto, "Perú": 3107-3108.
  15. Bailey, *La arquitectura*: 101; Nieto, "Perú": 3105; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America* (Toronto, 1999): 39.
  16. Coello, *El pregonero*: 99-136.
  17. José Enrique Rodríguez Rodríguez, "San Pedro: viaje a la imaginación", en Rodríguez, ed., *San Pedro*: 2; Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y Colegio Máximo de San Pablo, Lima, Perú", en Luisa Elena Alcalá, ed., *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (Madrid, 2002): 91. Wethey, *Colonial Architecture*: 262.
  18. Rodríguez, "San Pedro": 2; Bailey, "La arquitectura": 105; Wethey, *Colonial Architecture*: 262; Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 14-15.
  19. Bailey, "La arquitectura": 105; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Bitti: un pintor manierista en Sudamérica* (La Paz, 1974): 32.
  20. Bernabé Cobo, *Historia de la Fundación de Lima* (Lima, 1882): 269, 271.
  21. Citado en Bernales Ballesteros, *Lima*: 157.
  22. Bailey, "La arquitectura": 108; Bernales Ballesteros, *Lima*: 157.
  23. Bailey, "La arquitectura": 108-110; E. Fernández y J. Baptista, "Mastrilli (Durán), Nicolás", en O'Neill y Domínguez, *Diccionario histórico*: 2566-2567; Enrique Torres Saldamando, *Los antiguos Jesuitas del Perú* (Lima, 1882): 194-199.
  24. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 21.
  25. Wethey, *Colonial Architecture*, 17-18: 265.
  26. Cacho, "Carta": 27.
  27. Citado en Vargas Ugarte: 21. Wethey, en cambio, cree que la iglesia es una copia de la de Quito. Ver Wethey, *Colonial Architecture*: 17.
  28. Sobre la congregación ver José Luis Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O: Congregación de seglares en San Pedro de Lima* (Lima, 2018): 32.
  29. Antonio San Cristóbal, "El alarife Francisco de Sierra: obras en la Penitenciaría de San Pedro y en San Francisco", en: *Revista Histórica* XXXIX (1996-98): 190-191.
  30. Wuffarden, "Iglesia de San Pedro": 104.
  31. Bernales Ballesteros, *Lima*: 160; Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico-biográfico del Perú X* (Lima, 1931-1938): 535.
  32. Wuffarden, "Iglesia de San Pedro": 107.
  33. Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O*: 32-33; Guibovich, "El ministerio": 93-98; Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la ilustre Congregación de seglares de Nuestra Señora de la O* (Lima, 1933): 10-11.
  34. Cobo, *Historia*: 271.
  35. Citado en Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O*: 34.
  36. Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O*: 36-37; Vargas Ugarte, *Historia de la ilustre Congregación de seglares de Nuestra Señora de la O*: 13-14.
  37. Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O*: 54.
  38. Wethey, *Colonial Architecture*: 265.
  39. Wuffarden, "Iglesia de San Pedro": 104.
  40. Comunicación personal, 8 de marzo de 2022.
  41. Gauvin Alexander Bailey, "A Borromini-Inspired Church Plan in Eighteenth-Century Lima", *The Burlington Magazine*, 164, 1434, (august, 2022), pp. 740-751; San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*: 280.
  42. Wethey, *Colonial Architecture*: 57.
  43. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 69.
  44. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 68, 70.
  45. Ver el plano sin datar en Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*, lámina 37.
  46. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 73.
  47. Wethey, *Colonial Architecture*: 60.
  48. Ver Gauvin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru* (Notre Dame, 2010). Edición en español: Gauvin Alexander Bailey, *El barroco andino híbrido: culturas convergentes en las Iglesias coloniales del Sur Andino* (Arequipa, 2018).
  49. Bailey, *The Andean Hybrid Baroque*, figs. 2.1, 3.30.
  50. Bailey, *The Andean Hybrid Baroque*: 315-320.
  51. Damián Bayón y Murillo Marx, *History of South American Colonial Art and Architecture* (New York, 1992): 272.
  52. Raúl Hernán Mancilla Mantilla and Doris Lilliana Cconocc Flores, "Juan Ochoa: cantero de la iglesia de la Compañía de Jesús de Ayacucho (Perú)", *IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica* 1 (2) (2013): 140.
  53. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 57.
  54. Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Compañía, Ayacucho (Huamanga), Perú", en Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*: 164. Ver también Mancilla and Cconocc, "Juan Ochoa: cantero de la iglesia de la Compañía de Jesús de Ayacucho (Perú)": 143.
  55. Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional* (Lima, 1947): 280.
  56. Emilio Harth-Terré, "La casa de los diamantes en Ayacucho", *El Comercio* (21 de abril de 1948).
  57. Emilio Harth-Terré, "La casa de los diamantes en Ayacucho", *El Comercio* (21 de abril de 1948).
  58. Mancilla and Cconocc, "Juan Ochoa: cantero de la iglesia de la Compañía de Jesús de Ayacucho (Perú)": 141.
  59. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-HD-4 (16): "Planta del Colegio de Guamanga, para Roma 1a Via"; "Planta del Colegio de Guamanga, para Roma 2a Via".
  60. Harth-Terré, "La casa de los diamantes en Ayacucho", *El Comercio* (21 de abril de 1948); Santiago Sebastián, José de Mesa y Teresa Gisbert, *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Segunda parte, XXIX (Madrid, 1986): 35; Mancilla and Cconocc, "Juan Ochoa: cantero de la iglesia de la Compañía de Jesús de Ayacucho (Perú)": 143.
  61. Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Compañía, Ayacucho (Huamanga), Perú": 164.
  62. Enrique González Carré et al., *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga* (Lima, 1997): 206.
  63. Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Compañía, Ayacucho (Huamanga), Perú": 164.
  64. Velarde, *Arquitectura peruana*: 146.
  65. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 57.
  66. Wethey, *Colonial Architecture*: 99.
  67. M. A. Vega Cárdenas, "Alonso de las Nieves", *Plaza Mayor* 20 (1985): 32; Miguel Feijoo de Sousa, *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Peru* (Madrid, 1763): 69.
  68. Luis Eduardo Wuffarden, "Alonso de las Nieves," *Real Academia de la Historia* <https://dbe.rah.es/biografias/70949/alonso-de-las-nieves> (consultado el 18 de marzo de 2022); Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Compañía, Trujillo, Perú", en Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*: 344-349; José Correa y



- José de Mesa, "El Manierismo en Trujillo", en *Manierismo y transición al barroco* (La Paz, 2005): 215-18; Manuel Angel Ganoza Plaza, "Evolución arquitectónica de Trujillo a través de todos los siglos", *Plaza Mayor* 20 (julio/setiembre de 1985): 26.
69. Vega Cárdenas, "Alonso de las Nieves": 32.
70. Gauvin Alexander Bailey, "Grabados decorativos europeos y los retablos rococós del siglo XVIII en Trujillo (Perú)", *Allpanchis* XLIV, 83-84 (2019): 223-249.
71. Vega Cárdenas, "Alonso de las Nieves": 33-34.
72. Vega Cárdenas, "Alonso de las Nieves": 34-35.
73. Feijoo de Sousa, *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Peru*: 69.
74. Feijoo de Sousa, *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Peru*: 69-70.
75. Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Compañía, Ayacucho (Huamanga), Perú": 175.
76. Ellos eran Luis López, José de Acosta y el hermano Gonzalo Ruiz. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 56; Ricardo Mariátegui Oliva, ed., *La Compañía* (Lima, 1952): 7; Emilio Harth-Terré, "La portada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa", *El Arquitecto Peruano* (enero-marzo de 1958): 15.
77. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 56; Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 7; Francisco Xavier Echeverría y Morales, *Memorias de la Santa Iglesia de Arequipa* (Vladimiro Bermejo, ed.), en *Prosistas e historiadores* (Arequipa, 1958): 147; Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú* (Lima, 1941): 11; Juan Gualberto Valdivia, *Fragmentos para la historia de Arequipa* (Arequipa, 1847): 81. Alejandro Málaga Medina cita la cantidad de 17 508 pesos [Máximo Neira Avendaño, et al., eds., *Historia General de Arequipa* (Arequipa, 1990): 290].
78. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 369-370. Ver también el informe de 1804 del archidiácono Francisco Xavier Echeverría reproducido en Víctor M. Barriga, ed., *Memorias para la historia de Arequipa IV* (Arequipa, 1952): 30-31; Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 8; Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima, 1963): 61; Neira Avendaño, *Historia General de Arequipa*: 291; Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y Colegio de Santiago, Arequipa, Perú", en Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*: 149; Víctor M. Barriga, ed., *Documentos para la historia de Arequipa 1534-1575 II* (Arequipa, 1940): 383-384. Asimismo, ver Luis Enrique Tord, *Arequipa artística y monumental* (Lima, 1987): 66.
79. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 370. Ver también Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 8.
80. Solo son mencionados por Ricardo Mariátegui Oliva y Alejandro Málaga Medina: Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 8; Neira Avendaño, *Historia General de Arequipa*: 291. Sobre la conexión con el Cusco ver Teófilo Benavente Velarde, *Historia del arte cusqueño: pintores cusqueños de la colonia* (reimpresión: Cusco, 1995): 9. Doña Lucía de Padilla fue una de las fundadoras del Convento de Santa Catalina de Sena en el Cusco y ella y doña Beatriz de Padilla también dieron varios miles de pesos en joyería, oro y plata para ayudar a financiar la guerra contra los turcos otomanos el 8 de octubre de 1575 [Barriga, *Documentos II*: 386-387].
81. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 370.
82. Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 9. Vegazo no es mencionado en el documento publicado en Bailey *Andean Hybrid Baroque*: 369-370. Su nombre aparece en Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima, 1963): 61; Neira Avendaño, *Historia General de Arequipa*: 291, y Luis Eduardo Wuffarden, "Iglesia y Colegio de Santiago, Arequipa, Perú": 149.
83. Emilio Harth-Terré, *Artífices en el virreinato del Perú* (Lima, 1945): 27-28. Harth-Terré encontró el documento en el *Cuaderno de la Fundación del Colegio de Arequipa y lo concerniente de ello* (BNP, 178, fol. 208), destruido en 1943. Ver también Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 7, y Wethey, *Colonial Architecture*: 141.
84. Harth-Terré, *Artífices en el virreinato del Perú* (Lima, 1945): 27-28; Mariátegui Oliva, *La Compañía*: 7.
85. Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*: 58-59. Víctor Barriga registra que Gaspar Vaez (así lo escribe) fue contratado para construir San Francisco en 1576, el puente sobre el río Chili y la iglesia de Yanahuara [Víctor M. Barriga, "La construcción del templo de San Francisco en 1576", *El Deber* (23 de junio de 1945): 3].
86. Rubén Vargas Ugarte –la autoridad sobre los jesuitas en el Perú– no menciona al arquitecto en esta conexión y no he encontrado otra prueba documental de su trabajo con los jesuitas [Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*: 58-59; Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú*: 61].
87. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 56; Mariátegui Oliva, *La Compañía* (9): 27 (nota 6); Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*, p. 61; Neira Avendaño, *Historia General de Arequipa*: 291. Ver también Wuffarden, "Iglesia y Colegio de Santiago, Arequipa, Perú": 149. El terremoto fue tan fuerte que los jesuitas consideraron cambiar la ubicación de su fundación: "[ambas] casa e iglesia estaban tan destruidas que ninguno de los edificios podía usarse más" [Apéndice 1.2.3.3.: 99]. Para mayor información sobre el terremoto de 1582, ver Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)* (Lima, 1992): 37.
88. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 370-371.
89. Harth-Terré, "La portada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa", *El Arquitecto Peruano* (enero-marzo de 1958): 15.
90. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 371. Una vara equivale a una extensión de unos 0,83 centímetros [Bernabé Cobo, *Inca Religion and Customs* (Roland Hamilton, trad. y ed., Austin, 1990), xxii].
91. Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*: 61. Típicamente, Vargas Ugarte no da la fuente de esta cita.
92. *Cúspide de una escuela arquitectónica: Templo de la Compañía de Jesús, Arequipa, 1698-2004* (Arequipa, 2004): 9; Wuffarden, "Iglesia y Colegio de Santiago, Arequipa, Perú": 160.
93. Estas incluían el adyacente salón de clases de la escuela de gramática frente del claustro principal (1 687 pesos) y la parte de los edificaciones del colegio próxima a la escuela para niños (1 645 pesos) [Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 361-362]. La construcción del claustro principal aparentemente se inició en 1621 [Tord, *Arequipa artística y monumental Arequipa*, p. 66; Tord, "El barroco en Arequipa y el Valle del Colca", en *Barroco peruano 2*, Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú (Lima, 2003): 183].
94. Sobre la carrera de Muñoz García ver Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*: 218.
95. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 361.
96. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 361-362.
97. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 361.
98. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 363.
99. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 375.
100. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 363.
101. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 364. El



- costo total de la arcada del segundo claustro fue de solo 487 pesos, 2 reales.
102. En la primera década pavimentaron el piso del cementerio, construyeron un nuevo tabernáculo para el altar y completaron los cuatro muros del primer patio –todo esto hacia 1709- y, en 1711, hicieron reparaciones en los arcos de la bóveda del coro, “que estaban en peligro de colapsar”. [Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 375]. La cita es de la página 366.
  103. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 375.
  104. Por ejemplo, Wethey, *Colonial Architecture*: 150. La evidencia parece ser la datación de una piedra anteriormente ubicada sobre un corto pasadizo que llevaba a un pequeño patio (probablemente el segundo patio original), el cual tenía una decoración similar a la del principal. En tanto el edificio entero fue reemplazado a finales del siglo XX (y en cualquier caso se trataba del segundo patio) podemos descartar el año 1738 como fecha del primer patio. La inscripción “AD 1738” ahora está colocada dentro de la portería.
  105. Sin embargo, faltan los libros contables de los años 1717-1729 [Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 367].
  106. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 368.
  107. Tord la confundió con otra inscripción fechada en 1759 del tercer patio. [Tord, *Arequipa artística y monumental*: 66; Tord, “El barroco en Arequipa y el Valle del Colca”: 183]. Sobre la inscripción de 1738 ver la nota 103.
  108. Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui, *Apuntes para la historia de Arequipa*, Mariano Ambrosio Cateriano, ed. (Arequipa, 1958): 60, 96; Víctor M. Barriga, *Los terremotos en Arequipa, 1582-1868: Documentos de los archivos de Arequipa y de Sevilla* (Arequipa, 1951): 313, 336.
  109. Sobre el desarrollo de la decoración en la América española ver: Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América* (Mexico City, 1946). También hay una entrada parcialmente mudéjar dentro de la portería, que conduce a una de las habitaciones situadas alrededor del primer patio. Hoy la portería es una tienda de telefonía celular.
  110. Ver Unión Latina: *El retorno de los ángeles: barroco de las cumbres en Bolivia* (La Paz, 1996).
  111. Los estudiosos, alternadamente, han opinado que tales motivos derivan de ejemplos prehispánicos o de modelos europeos, desde la antigüedad hasta el Renacimiento.
- Las mascarones de monstruos fechados más tempranamente se encuentran en los plintos de la portada de la iglesia de Tiahuanaco en Bolivia (1621), pero estos tienen un racimo de uvas que cuelga de sus bocas en lugar de las volutas usuales. Ver Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 87, 113, 316-320; José de Mesa and Teresa Gisbert, “La arquitectura ‘mestiza’ en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 15 (Buenos Aires, 1962): 60. Ver también Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII* (Caracas, 1973): 195-220.
112. Ángel Guido, *Arquitectura mestiza I* (Buenos Aires, 1952), XIX.
  113. También sirvieron como prototipo para los bordes de la portada central de la catedral del Cusco (1668).
  114. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz, 1972): 83-84.
  115. Mesa y Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*: 207.
  116. Las iniciales son inadecuadas si se leen en el sentido de las agujas del reloj, pero encajan cuando son vistas de dos en dos en diagonal a través del patio.
  117. Nieto, “Perú”: 3106-3107. Ver también Wethey, *Colonial Architecture*: 141; Tord, *Arequipa artística y monumental*: 60.
  118. Bailey, *Andean Hybrid Baroque*: 55-56.
- ## VII. MINISTROS DE LOS ENFERMOS Y EMISARIOS DEL “BUEN GUSTO”
- Ricardo Kusunoki Rodríguez
1. González Laguna 1770.
  2. González Laguna 1770: 101.
  3. Sobre los discursos de la nobleza de la pintura dentro del ámbito hispánico, sobre todo en relación con las imágenes sagradas y su elaboración véase Portús 2016.
  4. Véase, por ejemplo, Meléndez 1682: 619 y 852; Colombo 1674: 82v.
  5. Para el caso español, véase Úbeda 2001: 99-112. Vale considerar, que, según los estatutos de 1757, los artistas integrantes de la Real Academia de San Fernando tenían un estatuto inferior al de los consiliarios, miembros de la elite que eran considerados como “la parte más sana, más ilustrada y más original de la Academia” (Bédard 1989: 182).
  6. Santibáñez Salcedo 1945; Estabridis 2001: 310.
  7. Grandi 1985: 5-6.
  8. Fuente 1855: III, p. 318.
  9. Luna, 2017: 21-22.
  10. Fuentes 1858: 401.
  11. Luna 2017: 24.
  12. Estabridis 2001: I, 246.
  13. Según las cuentas recogidas por Santibáñez Salcedo, Lozano pintó un primer retrato de Carami en 1756. Sin embargo, el que aún se conserva debe corresponder a la imagen del mismo personaje que Lozano pintó en 1763 junto con un retrato de Juan Muñoz de la Plaza, que aún se conserva. Véase Santibáñez Salcedo 1945; Estabridis 2001: 310.
  14. Kusunoki 2022: 82-93.
  15. Sobre el retrato limeño dieciochesco véase Estabridis 2003. Sobre los mecanismos del retrato corporativo colonial, véase Paula Mues 2016.
  16. Wuffarden 2014: 370-371.
  17. Grandi 1985: 21-22.
  18. González Laguna 1770: 81. Sobre la representación de estampas en la pintura colonial véase Donahue-Wallace 2008: 325-349.
  19. Grandi 1985: 442-445; González Laguna 1770.
  20. Véase la *Gazeta de Lima*, desde 7 de septiembre hasta 8 de noviembre de 1763 (Durand 1982: 119).
  21. González Laguna 1770: 127.
  22. Estabridis 2001: 311.
  23. Grandi 1985: 37.
  24. Grandi 1985: 18-19.
  25. Luna 2017: 25-26.
  26. Sobre la capilla de Loreto véase Mariátegui Oliva 1951; Ibscher 1951.
  27. *Gazeta de Lima*, desde 12 de julio hasta 7 de septiembre de 1763 (Durand 1982: 98).
  28. Kusunoki 2006.
  29. Sobre las implicancias del sismo véase Walker 2012.
  30. Ruiz Cano 1755.
  31. Macera 1977: II, 9-77; Lauer 1997.
  32. Véase Hontanilla 2010.
  33. “la perfetta disposizione del medesimo senso nell’ aprender gli oggetti quali essi sono, e nel distinguer le loro espezie con tutte le sue proporzioni” (Muratori 1708: s/n).
  34. Estenssoro 2001: 16-18.
  35. Ruiz Cano 1755: 13r.
  36. Ruiz Cano 1755: 72v-73r.
  37. Estabridis 1990: C.
  38. Alcalá 2007: 150-151.
  39. Sobre la difusión del “Buen gusto” en



- Lima, véase Wuffarden 2006.
40. Santibañez Salcedo 1945.
  41. Santibañez Salcedo 1945: s/n.
  42. Santibañez Salcedo 1945: s/n.
  43. Novena 1752: [6].
  44. Novena 1752: [6].
  45. Hyman 2021.
  46. Hyman 2021: 16.
  47. Véase, por ejemplo, el caso de Diego Quispe Tito en Kusunoki 2016: 39.
  48. Véase la estampa inserta en el volumen de Pantaleone Dolera, Vita, virtud, e miracoli di S. Camilo de Lellis (Roma: Bernabó, et Lazzarini, 1746).
  49. Stastny 2001: 177.
  50. Santibañez Salcedo 1945; Estabridis 2001: 311.
  51. Santibañez Salcedo 1945; Estabridis 2001: 311.
  52. Estabridis 2001: 311.
  53. Wuffarden 2019: 244-254.
  54. La información proviene de una traducción local del Pintor Cristiano y Erudito, famoso tratado artístico de Juan Interián de Ayala. El manuscrito se conserva en una colección particular.
  55. Gazeta de Lima. Desde 4 de diciembre de 1764, hasta 28 de enero de 1765 (Durand 1982: 198)
  56. Véase, por ejemplo, Japón 2018. Sobre el impacto del murillismo en otros contextos virreinales, Mues 2012.
  57. Kusunoki 2010: 51-61.
  58. Estabridis 2001: 309.
  59. Herráez 2019.
  60. Marqués de Lozoya 1943.
  61. Véase Bernal Ballesteros 2001: 81-82; Stastny 1988: 25.
  62. Stastny 1988: 43.
  63. Sobre la polémica véase Macera 1977: 79-137; Fiestas 2000; Martel Paredes 2007.
  64. Vargas Ugarte 1954: 161. Véase también Durán 1773.
  65. Rueda 1789: 33.
  66. Véase Luna 2017: 51-127
  67. Estabridis 2001: 314.
  68. Estabridis 2021: 41-48.
  69. Véase Márquez: 2017.
  70. Grandí 1985: 79.
  71. Grandí 1985: 53-55.
  72. Grandí 1985: 63.
  73. Véase Grandí 1985: 63-106; Luna 2017: 147-237.
  74. González Laguna sería corresponsal del Real Jardín Botánico y encargado de la Expedición Botánica del Perú. Su importancia en este último proyecto está acreditada por los comentarios de Hipólito Ruiz y su hijo Antonio Ruiz, quien lo describe como “muy celoso y recomendable varón” (Ruiz 1821: 25).
  75. Wuffarden 2006: 133-136; Kusunoki 2012.
  76. Sambricio 1985: 273.
  77. Palma recogió la historia en su famosa tradición “El secreto de confesión”. Véase Palma 1996: 271-273.
- VIII. “DE MUCHO PRECIO, COMO LAS PIEDRAS PRECIOSAS”**  
Pedro M. Guibovich Pérez
1. Para los múltiples significados de la biblioteca a lo largo del tiempo, véase la excelente compilación de Crawford 2015.
  2. Para el caso hispano, una buena síntesis es la de Faulhaber 1998.
  3. Barbier 2015: 106.
  4. Bell 2013: 126.
  5. Se desconoce la existencia de inventarios de libros pertenecientes a las órdenes de San Juan de Dios y San Camilo. Acerca de los libros que poseían los betlemitas en el Cuzco a fines del siglo XVII, véase Cisneros y Loayza 1952.
  6. Citado en González Sánchez 2014: 440.
  7. Torre Revello 1940: 97-98.
  8. El 4 de julio de 1664, el Consejo concedió al padre Juan de Rivadeneyra, procurador de provincia jesuita del Perú, «el pasaporte de los cien cajones de libros, en conformidad con la memoria presentada al Consejo». Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Libro 355, f. 312v. Documentos similares en el mismo libro.
  9. Pallas 2006: 153.
  10. Gento Sanz 1945: 295-296.
  11. Galán García 1995: 85.
  12. Galán García 1995: 97-98.
  13. Martin 2001: 27. «Con facilidad puede hazer buena provisión de libros, haziéndolos venir de Flandes por vía de mercaderes; y tenga especial cuidado de saber los buenos libros que salen, que puedan aprovechar para nuestros ministerios, y enviarlos» (Egaña 1954: 696).
  14. Martin 2001: 27.
  15. Archivo General de la Nación, Lima. Compañía de Jesús, «Libro de censos», f.13v.
  16. Rey Fajardo 1979: 184.
  17. Alejandra Cuya, graduada de la especialidad de Historia, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, ha encontrado, a partir de una acuciosa investigación en los registros notariales, que a partir de 1586 es posible documentar con mayor frecuencia las actividades de los librerías. Al respecto, véase Cuya 2018.
  18. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss. 18619, No. 6.
  19. *Ibid.*
  20. Calancha 1974-1981, II: 407.
  21. Martin 2001: 27.
  22. Archivo General de la Nación, Lima. Real Audiencia. Causas Civiles, «Testimonio de los autos del concurso de acreedores formado a los bienes del Dr. Fernando de Mendoza, que fuera obispo del Cuzco para la prelación y pago a sus acreedores». Leg. 41, cuaderno 56, año 1617. 1113 ff.
  23. Pouncey 1983: 128-129.
  24. Archivo General de la Nación, Lima. Real Audiencia. Causas Civiles. Autos seguidos entre el cabildo eclesiástico de Guamanga y el convento de santo Domingo sobre los espolios del obispo fray Cipriano de Medina. Leg. 181. C. 645, año 1664, f. 42r, v.
  25. Torres 1974, III: 663. El mismo Torres anotó: «No se si diga que ha sido tanto como aver compuesto libros tan doctos, el aver su Ilustrísima repartido de limosna toda su escogida librería, que es el tesoro de un sabio, mucho más precioso para él, que para los avaros del oro» (*Ibid.*).
  26. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Ms. 18619, No. 41.
  27. Bartolomé Martínez 1988: 318-319.
  28. Archivo Regional de Arequipa, Arequipa. Protocolo del escribano Antonio de Silva, No. 248, f. 157r, v.
  29. Furlong 1944: 58.
  30. Torres 1974, I: 282.
  31. Córdova y Salinas 1957: lxxxvii.
  32. Calancha 1974-1981, V: 1941.
  33. Torres 1974, I: 230.
  34. Archivo General de la Nación, Lima. Protocolo del escribano Gervasio de Figueroa, N. 464, año 1791, f. 337v.
  35. Peña 2015: 114.
  36. Vázquez 1991: 291.
  37. Vázquez 1991: 393.
  38. Vázquez 1991: 473.
  39. Vázquez 1991: 290.
  40. Córdova y Salinas 1957: 1037.
  41. Cobo 1882: 272.
  42. Gento Sanz 1945: 294-295.
  43. Gento Sanz 1945: 295.
  44. Aparicio Quispe 2001, II: 395-396. Los fondos destinados para la compra de libros debían guardarse cuidadosamente en caja de tres llaves, dentro de la misma bibliote-



- ca.
45. Gento Sanz 1945: 297.
  46. Gento Sanz 1945: 297.
  47. Gento Sanz 1945: 297-298.
  48. Egaña 1974: 279.
  49. Torres 1974, II: 471.
  50. Torres 1974, II: 537.
  51. Torres 1974, I: 282.
  52. Vázquez 1991: 379.
  53. Vázquez 1991: 380.
  54. Vázquez 1991: 380.
  55. Calancha 1974-1981, II: 353.
  56. Torres 1974, III: 776.
  57. Torres 1974, III: 778.
  58. Vázquez 1991: 379.
  59. Torres 1974, III: 654. Las cursivas son más.
  60. Vázquez 1991: 431. Las cursivas son más.
  61. Colombo 1790: 13-14.
  62. Colombo 1790: 106.
  63. Torres 1974, III: 755.
  64. Córdova y Salinas 1957: 366-367.
  65. Torres 1974, III: 684.
  66. San Agustín 1692: f. [7v].
  67. Torres 1974, II: 323.
  68. Torres 1974, III: 719.
  69. Archivo Arzobispal de Lima, Lima. Testamentos. Leg. 27.
  70. Archivo Regional de Ayacucho, Ayacucho. Protocolo del escribano Francisco Blanco de Casazua. Años 1678-1681, f. 130v.
  71. Archivo Arzobispal de Lima, Lima. Testamentos. Leg. 131.
  72. Archivo Regional del Cusco, Cusco. Protocolo del escribano Alejo Fernández Escudero. Año 1712, f. 713r-717v.
  73. Libros de la biblioteca del convento betlemita del Cuzco fueron a otros conventos de la misma orden.
  74. Schlottheuber y McQuillenthe 2020: 986.
  75. González González y Gutiérrez Rodríguez 2002: 110. En la escuela de niños que funcionaba en el colegio del Cercado de Lima, se hacía uso de la *Doctrina cristiana*, del padre Ripalda. Esta, según el testimonio de un contemporáneo, los pequeños «con admiración repiten y argumentan» (*Una crónica jesuita olvidada*, 2021: 508).
  76. González y Gutiérrez Rodríguez 2002: 110.
  77. *Ibid.*
  78. Eguiguren 1956: 377-378.
  79. Calancha 1974-1981, IV: 1496.
  80. Calancha 1974-1981, IV: 1504.
  81. Torres 1974, I: 230.
  82. Vázquez 1991: 378-379.
  83. Eguiguren 1956: 276-282.
  84. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Inquisición, Procesos de fe, Leg. 1647, cuaderno 6, f. 10v-11r.
  85. Eguiguren 1956: 305-317, 350-368.
  86. Eguiguren 1956: 283.
  87. Eguiguren 1956: 276-277.
  88. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Inventarios del Colegio de San Pablo, 1767-1768. Leg. 363.
  89. Biblioteca Nacional del Perú, Lima. Inventario de la Biblioteca del Convento Grande de Nuestro Señor San Francisco de Jesús de Lima. Año de 1788. Mss. C 801.
  90. Biblioteca Nacional del Perú, Lima. Inventario de los libros de la biblioteca común del Colegio de San Pablo. 1767. Mss. B 1943. Es una copia fotográfica de parte del enorme expediente realizado con ocasión de la incautación de los bienes del colegio. Luis Martín sostuvo que, en la segunda mitad del siglo XVIII, la biblioteca de San Pablo poseía cerca de 40 000 volúmenes (Martín 1971: 25). Se trata de una mala lectura de los documentos, una de tantas a las que no tiene acostumbrado dicho autor. En verdad, en el refectorio del Colegio de San Pablo se reunieron los libros procedentes de los colegios jesuitas de Lima, del Cercado y de Bellavista. La suma de todos ellos fue 32 885 (Archivo Histórico Nacional, Madrid. Inventarios del Colegio de San Pablo, 1767-1768. Leg. 363, f. 649v.). El error de Martín ha sido repetido en una reciente historia sobre la Biblioteca Nacional aparecida en el 2021.

p. 298.  
Claustro del antiguo Colegio jesuita de Santiago Apóstol, Arequipa.

p. 328.  
*Divina Pastora*. Anónimo cusqueño, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Huamanga.



# Bibliografía

- ADORNO**, Rolena  
2020 "Del bautizo del inca al mapamundi de Guaman Poma", en: Ramón Mujica Pinilla (coord.). *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 50-87.
- AGUADÉ**, Santiago  
2018 *Cisneros y la muerte*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- AGUILAR**, Santiago Wenceslao  
1954 *Historia del culto y crónica de la coronación de Nuestra Señora de Guadalupe*.
- ALCALÁ**, Luisa Elena  
2007 "De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España", en: *Goya*, Madrid, n. 318, pp. 141-158.
- ALDANA RIVERA**, Susana  
2006 "Entre obreros del Señor: conflicto y competencia por el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe", en: *Histórica*, XXX, 2, pp. 41-68.
- ALTUNA**, Elena,  
2013 "Avatares de una 'nación indiana': la Representación y Exclamación de fray Calixto Túpac Inka (1750)", en: *América sin nombre*, 18, pp. 23-33.
- ALVA Y ASTORGA**, Pedro de  
1651 *Naturae prodigium gratiae portentum*, Madrid.  
1663, *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días contra la Constitución de Nuestro Santísimo Padre Alejandro VII y decreto del rey nuestro señor Phelipe IV. Dispuesta por el P Fr. Pedro de Alva del orden de los Frayles Menores, hijo de la Santa Provincia de Lima en el Reyno del Perú, Lector jubilado, calificador de la Suprema Inquisición, y Padre de la Orden, etc. Defendiendo la costumbre santa que se observa en los Reynos de España, de proponer al principio de los sermones las palabras gloria, honrra y alabanza del Santísimo sacramento del altar, y la Immaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser*, Lovaina, Imprenta de la Immaculada Concepción.
- ANGLERÍA**, Pedro Mártir de  
1530 *Decades De Orbe Novo*. Alcalá de Henares.
- ANGULO**, Fray Domingo.  
1939 "El terremoto del año de 1687", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Vol. II, II, pp. 132-164.  
1921 "El primitivo estilo de la Iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Vol. II, III, pp. 527-553.
- ANÓNIMO**  
s/Æ, "Respuesta de un devoto del orden seráfico a la Carta Informe del Marqués de Castelfuerte, Virrey del Perú", en: *Miscelánea*, Colección Zegarra, Biblioteca Nacional de Lima, signatura XZ-v13.
- ANSELM**, Alessandra  
2006 "La Santa Rosa di Melchiorre Cafá: Iconografía e significado", en: Keith Sciberras (ed.) *Melchiorre Cafá. Maltese Genius of the Roman Baroque*. University of Malta, Midsea Books Ltd, pp. 89-96.
- APARICIO QUISPE**, Severo  
1997 *Devoción a la Virgen de las Mercedes en el Perú*. Lima: Provincia Mercedaria del Perú.  
2001 *La Orden de la Merced en el Perú: Estudios históricos*. Lima: Provincia Mercedaria del Perú.  
2002 *La orden de La Merced en el Perú*. Cuzco: Servicio Copias Gráficas, 2 t.
- APARICIO LÓPEZ**, Teófilo O.S.A.  
1989 a *Fray Diego Ortiz, misionero y mártir del Perú*. Valladolid: Estudio Agustiniiano.  
1989 b "'Glorias agustinianas del Perú'. Una página inédita. Edición crítica del ms y notas explicativas", en: *Archivo Agustiniiano*, vol. 73, n° 191, Valladolid: 329-368.  
1993 "Dos conferencias de tema americano", en: *Archivo Agustiniiano*, 195, pp. 385-420.
- ARBIOL**, Antonio  
1769 *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura y santos padres de la Iglesia católica* [1715]. Barcelona: Imprenta de María Angela Martí viuda.
- ARÉVALO**, Fray José María.  
1970 *Los dominicos en el Perú (visión histórica)*. Lima: Imprenta editorial "San Antonio".
- ARIÉS**, Philippe  
1987 *El hombre ante la muerte*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- ARMAS**, Fernando  
2011 "Fidelidad y realidades en el campo religioso: el clero y la independencia del Perú (1820-1826)", en: *Análisis*, 79, pp. 243-268.
- ARZANS DE ORSÚA**, Bartolomé y **VELA**  
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence: Brown University Press.
- ASTRAIN**, Antonio  
1913 *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España II* (Madrid), pp. 304-308.  
1913 *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España IV* (Madrid), pp. 526-547.  
1916 *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España V* (Madrid), pp. 412-415.  
1920 *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España VI* (Madrid), pp. 509-510.
- BAILEY**, Gauvin Alexander  
1999 *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America* (Toronto)



- 1999 *Le style jésuite n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts*, in: John O'Malley et al., *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto), pp. 38-89.
- 2003 *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565-1610* (Toronto), pp. 109-115.
- 2010 *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru* (Notre Dame).
- 2017 "La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima", en: Rodríguez, ed., *San Pedro*.
- 2018 *El barroco andino híbrido: culturas convergentes en las Iglesias coloniales del Sur Andino* (Arequipa).
- 2019 "Grabados decorativos europeos y los retablos rococós del siglo XVIII en Trujillo (Perú)", en: *Allpanchis* XLIV, 83-84, pp. 223-249.
- BALLESTEROS**, Jorge Bernales  
1972 *Lima: la ciudad y sus monumentos* (Sevilla), pp. 157-161, 242-243.
- BARBIER**, Frédéric  
2015 *Historia de las bibliotecas. De Alejandría a las bibliotecas virtuales*. Buenos Aires: Amper-sand.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ**, Bernabé  
1988 Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767). Una aportación notable a la cultura española, en: *Hispania Sacra*, pp. 315-388.
- BARRIGA**, Irma  
1998 "Religiosidad y muerte en Lima (1670-1700)", en: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 25, pp. 15-89.
- 2010 *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*, Lima, Instituto Riva-Agüero.
- 2011 A "Lobos, ovejas y faraones: discurso y justicia en la Gran Rebelión", en: *Revista Histórica*, 44, pp. 225-241.
- 2011 B "Santas muertes, plácidas muertes. Muertes ejemplares en las crónicas conventuales", en: *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, v.1, pp. 139-155.
- BARRIGA**, Víctor M.  
1940 *Documentos para la historia de Arequipa 1534-1575 II* (Arequipa), pp. 383-384.
- 1942 *Los mercedarios en el Perú en el siglo XVI: 1518-1600*.
- 1944 *El templo de la Merced de Lima. Documentos para la historia del arte*. Arequipa: La Colmena.
- 1949 *Mercedarios ilustres en el Perú. El padre fray Diego de Porres, ministro insigne en el Perú y en Santa Cruz de la Sierra*. Arequipa.
- 1951 *Los terremotos en Arequipa, 1582-1868: Documentos de los archivos de Arequipa y de Sevilla* (Arequipa), pp. 313, 336.
- BARRIGA TELLO**, Martha  
2002 "Nuestra Señora del Rosario de Lima: Un caso paradigmático en la arquitectura limeña", en: *Studium Veritatis*. No. 4-5, 2002, pp. 95-106.
- BARRÓN GARCÍA**, A.  
1996 "Jerónimo Corceto y Pedro García Montero plateros", en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 62.
- BAUER**, Brian S. et al.  
2014 *Muerte, entierros y milagros de Fray Diego Ortiz. Política y religión en Vilcabamba, s. XVI*. Cusco: Ceques Ediciones.
- BAYÓN**, Damián y Murillo **MARX**  
1992 *History of South American Colonial Art and Archi tecture* (New York).
- BÉDAT**, Claude  
1989 *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas artes de San Fernando.
- BELL**, David N.  
2013 "The Libraries of religious houses in the late middle ages", en: Elisabeth Leedham-Green y Teresa Webber (eds.), *The Cambridge history of Libraries in Britain and Ireland. Volume I to 1640*. New York: Cambridge University Press, pp. 126-151.
- BEHAVENTE VELARDE**, Teófilo  
1995 *Historia del arte cusqueño: pintores cusqueños de la colonia* (reimpresión: Cusco).
- BEHAVIDES**, Juan de  
1674 "Visita y declaración que hizo el Padre predicador fray Juan de Benavides, ministro legal, y honesta persona del Santo tribunal de la Inquisición, y Sacristán mayor del convento grande de NPS Francisco de la ciudad de Lima, en la residencia del Reverendísimo P. Fray Luis Zervela, padre perpetuo de la Santa Provincia de Santiago y de todas las del Perú, del tiempo que fue comisario general de ellas", en: Suárez de Figueroa, Miguel, 1675, *Templo de Nuestro grande Patriarca San Francisco de la provincia de los Doce Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina*, Lima, Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, consulta del 23 de febrero 2022.
- BERNALES BALLESTEROS**, Jorge  
1970 "El primer convento recoleto en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 7, pp. 80-155.
- 1977 "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América", en: *Anuario de estudios americanos*. N° 34, pp. 349-371.
- 1991 "La escultura en Lima. Siglos XVI-XVIII", en: *Escultura en el Perú*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, pp. 1-133.
- 2001 "La pintura en Lima durante el Virreinato", en: *Pintura en el Virreinato del Perú*, pp. 30-107. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BRADING**, David  
1991 *Orbe indiano, de la monarquía católica a la República criolla 1492-1867*, México, FCE.
- CACHO CASAL**, Rodrigo  
2016 "Carta que un amigo escribe a otro: relación poética inédita de la dedicación de la iglesia jesuítica de San Pablo" (Lima, 1638); en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIV, 1.
- CALANCHA**, Antonio de la  
1638/1639 *Corónica moralizada del Orden de San Agustín*. Barcelona: Pedro de Lacavallería.
- 1653 *Crónica moralizada de la provincia del Perú del Orden de San Agustín*. Lima: Jorge López de Herrera.
- 1974-1981 *Crónica moralizada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 6 t.
- CALDERÓN DE LA BARCA**, Pedro  
1672 *La aurora en Copacabana*, en: *Quarta parte de comedias nuevas*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía.
- CALDWELL**, Christine  
2000 "Peter Martyr: The Inquisitor as Saint", en: *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. N° 31 (1), pp. 137-174.
- CAMPOS**, Javier y **FERNÁNDEZ DE SEVILLA** O.S.A  
1991 "Espíritu barroco y mentalidad: El primer siglo de presencia agustiniana en el virreinato del Perú", en: *Archivo Agustiniiano*.
- 2010 "Los agustinos en el Perú en el tránsito del virreinato a la república (1790-1840)", en: L. Martín (dir.). *Le sopressioni del secolo XIX e l'Ordine Augustiniano dell'istituto storico augustiniiano*. Roma, pp. 553-615.
- 2011 *Los agustinos en América del Sur a comienzos del siglo XIX. El drama de una fidelidad*. El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- 2012 *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Sevilla*. El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- 2016 *Las dos ciudades. Relaciones Iglesia Estado*. San Lorenzo del Escorial: Estudios Superiores del Escorial.
- 2019 "Calderón de la Barca, San Agustín, los agustinos y *La Aurora de Copacabana*", en: *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, LII, pp. 479-516.
- 2022 "La Virgen de Guadalupe y el santuario agustino del Perú", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 37, Lima, pp. 11-38.
- CANO GUTIÉRREZ**, Diego  
1619 *Relación de las Fiestas Triunphales que la*



- Insigne Universidad de Lima hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*. Lima: Francisco Lasso.
- CAÑEQUE**, Alejandro  
2020 *Un imperio de mártires. Religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*. Madrid: Marcial Pons.
- CAÑIZARES –ESGUERRA**, José  
2008 *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Marcial Pons.
- CARBONELL BUADES**, María  
2018 “Las fiestas de canonización de san Luis Beltrán en Roma (1671). Precisiones documentales acerca de los artistas participantes”, en: *LOCVS AMOENVS*. Núm. 16, pp. 155-181.
- CARRÉ**, Enrique González et al.  
1997 *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga* (Lima).
- CARRIÓ-INVERNIZZI**, Diana,  
2008 “El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Po (1662)”, en: Palos, Joan Lluís y Diana Carrió-Invernizzi (dir.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 85- 99.
- CASAS**, Bartolomé de las  
1985 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid, SARPE.
- CASASOLA**, Gregorio  
1679 *Solemnidad festiva, aplausos públicos, aclamaciones ostentosas, que hizo esta Nobilísima Ciudad de los Reyes, a la publicación del Breve de Beatificación del Bienaventurado San Francisco Solano*, Lima, Luis de Lira.
- CASTILLO**, Teófilo  
1914 “Interiores limeños VI. Casa del Dr. Javier Prado y Ugarteche”, en: *Varietades*, Lima, n° 355, 19 de diciembre, pp. 1567-1571.
- CERDÁN DE TALLADA**, Tomás  
1574 *Visita de la cárcel y de los presos en la cual se tratan largamente sus cosas, y casos de prisión, así en causas civiles como criminales, según el Derecho divino*, Valencia, Casa de Pedro de Hueto.
- CISNEROS**, Fray Luis de  
1621 *Historia de el principio, origen y progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de la ciudad*. México: Juan Blanco de Alcázar.
- CISNEROS**, Luis Jaime y Luis LOAYZA  
1952 “Un inventario de libros del siglo XVII”, en: *Mercurio Peruano*, 35(339), pp. 428-431.
- COBO**, Bernabé  
1882 *Historia de la Fundación de Lima* (Lima). Imprenta Liberal.  
1956 *Fundación de Lima*. Año de 1639. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.
- COELLO DE LA ROSA**, Alexandre  
2010 *El pregonero de Dios: Diego Martínez, SJ, misionero jesuita del Perú colonial, 1543-1626* (Valladolid).
- COLOMBO**, Felipe  
1674 *El Job de la Ley de Gracia, retratado en la admirable vida del siervo de Dios, Venerable Padre Fray Pedro Urraca*. Madrid: en la Imprenta Real.  
1678 *Vida del siervo de Dios V.P. fray Gonzalo Díaz de Amarante (...) hijo del convento grande de Lima*. Madrid: Antonio González de Reyes.  
1790 *El Job de la ley de la Gracia retratado en la admirable vida del siervo de Dios venerable Padre fray Pedro Urraca*. Madrid: Imprenta de la viuda de Pedro Marín.
- CONTRERAS**, Sebastián  
2013 “Los teólogos agustinos del siglo XVI sobre la Derivatio per Modum Determinationis: Juan de Guevara, Luis de León y Pedro de Aragón”, en: *Cuestiones Teológicas*, Medellín, vol. 40 n° 94, julio-diciembre, pp. 375-404.
- CÓRDOVA DE CASTILLO**, Nora  
1974 “La Biblioteca de Ocopa: su historia y organización”, en: *Fénix*, 23, pp. 71-127.
- CORDOVA Y CASTRO**, Francisco de  
1668 *Festivos Cultos, Célebres Aclamaciones que la siempre triunfante Roma dio a la Bienaventurada Rosa de S. María, Virgen de Lima en su solemne beatificación*. Roma: por Nicolás Ángel Tinas.
- CÓRDOVA Y SALINAS**, Diego de  
1643, *Vida, virtudes y milagros del Apóstol del Perú el Venerable padre Fray Francisco Solano*, 2ª. edición, Madrid, Imprenta Real.  
1651, *Corónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú*, Lima, Jorge de Herrera.
- 1957 *Crónica franciscana de las provincias del Perú*. Washington: Academy of American Franciscan History.
- CORREA**, José y José, de MESA  
2005 “El Manierismo en Trujillo”, en: *Manierismo y transición al barroco* (La Paz).
- COSTILLA**, Julia  
2019 “El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana (Virreinato del Perú, 1582-1651)”, en: *Estudios Atacameños*, n° 39, pp.35-56.
- CRAWFORD**, Alice  
2015 *The Meaning of the Library. A Cultural History*. Princeton: Princeton University Press.
- CUMMINS**, Tom y Juan, **OSSIO**  
2019 *Vida y obra. Fray Martín de Murúa*. Lima: Ernst & Young Asesores.
- CUYA SIALER**, Alejandra  
2018 “El establecimiento formal del negocio de venta de libros en Perú: los casos de Juan Jiménez del Río, Pedro Durango de Espinosa y Andrés de Hornillos (1580-1620)”, en: *Histórica*, 42(1), pp. 7-57.
- CHARLES E.**, O’Neill and Joaquín, **M. DOMÍNGUEZ**  
2001 *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático* (Roma y Madrid).
- CHUHUE**, Richard  
2014, “Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral de la iglesia y hospicio de huérfanos de Lima”, en: CHUHUE, Richard y Pieter VAN DALEN, *Lima subterránea. Arqueología histórica: criptas, bóvedas y canales virreinales y republicanos*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 101-122.
- CHUQUIRAY**, Javier  
2015 *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado* (tesis). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.  
2018 *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*, Lima, Comisión Episcopal de liturgia del Perú.  
2019 “Trayectoria artística del pintor Juan Bautista Planeta en Lima. Nuevas noticias y atribución”, en: *Revista del Instituto Riva-Agüero*.
- DÍAZ DE TUESTA O.S.A.**, Víctor  
1985 “La iglesia de San Agustín de Lima (Apuntes para su historia)”, en: *Archivo Agustiniiano*, 69, Valladolid, pp. 397-419.
- DONAHUE-WALLACE**, Kelly  
2008 “Picturing Prints in Early Modern New Spain”, *The Americas*, vol. 64(3), pp. 325-349.
- DUNBAR TEMPLE**, Ella  
1950 “El testamento inédito de doña Beatriz Clara Coya de Loyola, hija de Sayri Túpac”, en: *Fénix*. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú. N° 7. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 109-122.
- DURÁN**, Miguel  
1773 *Réplica Apologética y Satisfactoria al defensorio del M. R. P. Fr. Juan de Marimón*. Lima: Imprenta Real.
- DURAND**, José  
1982 *Gaceta de Lima de 1782 a 1765. Apogeo de Amat*. Lima: COFIDE.
- DURAND**, Luis  
1980, “Certificación de los autos y confesiones del indio Gran Quispe Tupa Ynga que originalmente recogió y examinó el señor oidor don Benito de la Mata Linares en el Cuzco por el año de mil setecientos ochenta y uno”, en:



*Descargos del obispo del Cuzco Juan Manuel Moscoso y Peralta*, Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru, t. II, Lima, Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión de Túpac Amaru, pp. 237-238.

**ECHEVERRÍA Y MORALES**, Francisco Xavier  
1958 *Memorias de la Santa Iglesia de Arequipa* (Vladimiro Bermejo, ed.), en: *Prosistas e historiadores* (Arequipa).

**EGAÑA**, Antonio  
1954 *Monumenta Peruana I (1565- 1575)*. Roma: Monumenta Histórica Societatis Iesu.  
1974 *Monumenta Peruana VI (1596-1599)*. Roma: Monumenta Histórica Societatis Iesu.

**EGUIGUREN**, Luis Antonio  
1940 *Diccionario Histórico Cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus Colegios*. Tomo I, Lima: Imprenta Torres Aguirre.  
1956 *Las huellas de la Compañía de Jesús en el Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

**ESCALERA Pérez**, Reyes  
2018 "'El santo que domó su cuerpo'. La serie de la vida de san Agustín en Antequera (Málaga)", en: *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 291-306.

**ESQUIVEL**, Diego de y Navia  
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

**ESQUIVEL ORTIZ**, Omar Gonzalo  
2019 *El Bautismo de Cristo de Manuel de Paz (1749), análisis integral de los elementos formales e iconográficos de un lienzo fundacional de la parroquia San Lázaro de Lima*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**ESTABRIDIS CÁRDENAS**, Ricardo  
1990 "El Cristo de la Agonía: Una escultura del barroco italiano en Lima". *El Comercio*, Lima, 14 de enero, C.

2001 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp. 345-364. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2003 "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", en Ramón Mujica (ed.), *El Barroco Peruano*, vol. II, pp. 134-171. Lima: Banco de Crédito del Perú.

2009 "El rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña", en: *Illapa Mana Tukukuq*, 6, pp. 19-30.

2019 "El Cristo de Burgos en el reino del Perú:

entre el documento y la leyenda", en: *Illapa Mana Tukukuq*, 16, pp. 56-65.

2021 *La vida de San Agustín en la pintura cusqueña del siglo XVIII. De lo profano a lo sagrado*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos- Provincia agustina de Nuestra Señora de Gracia del Perú.

2021 "La iconografía de santa Efigenia: un caso excepcional en el Perú". *Imagen Brasileira, Belo Horizonte*, n° 11, pp. 41-48.

**ESTENSSORO**, Juan Carlos  
2001 "El simio de Dios: los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI - XVII", en: *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 30.

2001 "Un plebeyo ilustrado: el mulato José Onofre de la Cadena y los avatares de la modernidad en el Perú del siglo XVIII", en: José Onofre de la Cadera y Herrera, *Cartilla música / Diálogo cathe-músico / La máquina de moler caña*, pp. 13-47. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú- Instituto Francés de Estudios Andinos.

2010 "Autorretrato del conquistador como vencido o la invención del Perú: la aparición del inca y de sus atributos políticos en las representaciones plásticas, 1526-1548", en: *Colonial Latin American Review*, pp. 151-205.

**ESTERAS**, Cristina y Ramón **GUTIÉRREZ**  
2005 "La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima", en: *Atrio*, 19/11, Sevilla, pp. 159-168.

**FEIJOO DE SOUSA**, Miguel  
1763 *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Peru* (Madrid).

**FARFÁN**, Carlos  
2014, "Arqueología de la iglesia de Santa Ana de Lima", en: CHUHUE, Richard y Pieter VAN DALEN, *Lima subterránea. Arqueología histórica: criptas, bóvedas y canales virreinales y republicanos*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 77-100.

**FAULHABER**, Charles B.  
1998 "Las bibliotecas españolas medievales", en: José María Soto Rábanos (coord.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 785-800.

**FERNÁNDEZ**, David  
2017 "Identidad corporativa y religiosidad popular. Las cofradías del gremio de sastres españoles de Lima (siglos XVI-XVIII)", en: FERNÁNDEZ, David, Diego LÉVANO y Kelly MONTOYA (comps.), *Cofradías en el Perú y*

*otros ámbitos del mundo hispánico (Siglos XVI-XIX)*, Lima, Conferencia Episcopal Peruana, Comisión Episcopal de Liturgia del Perú, pp. 101-119.

**FERNÁNDEZ**, Quirino  
1972 "Notas sobre historiografía agustina en el Perú", en: *Estudio Agustino*, vol. 7, n° 2, Valladolid, pp. 361-375.

**FIESTAS**, Jacinto  
2000 *La controversia sobre el probabilismo en el Concilio Limense*. Navarra: Universidad de Navarra.

**FLORES ARAOZ**, José  
1943 "La Iglesia de Nuestra Señora del Rosario", en: *Cultura Peruana. Revista bimestral ilustrada*, Vol. III, n° 13. Lima.

**FOLGAR DE LA CALLE**, María del Carmen  
1982 "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", en: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t.33(98), pp. 535-547.

**FORTE MONGE**, Juan Manuel  
2013 "San Agustín, vencedor de herejes en el siglo XVI español", en: *Criticón*, 118, pp. 71-80.

**FUENTE**, Vicente de la  
1855 *Historia Eclesiástica de España*. Barcelona: Librería Religiosa.

**FUENTES**, Manuel Atanasio  
1858 *Estadística General de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho, por J. H. del Campo.

**FURLONG**, Guillermo  
1944 *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huerpes.

**GALÁN GARCÍA**, Agustín  
1995 *El "Oficio de Indias" de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús (1566-1767)*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.

**GALPERIN**, Karina  
2013 "The Passion according to Berruguete painting the Auto-da-fé and the establishment of the Inquisition in Early Modern Spain", en: *Journal of Spanish Cultural Studies*. Vol 14, n° 4, pp. 315-347.

**GÁLVEZ**, Carlos  
2008 "El carro de Ezequiel: la monarquía hispana de fray Buenaventura de Salinas y Córdoba", en: *Histórica*, 32(1), pp. 39-75.

2014, "'El mejor arbitrio, el sermón'. Discurso religioso y representación política en el Perú del siglo XVII", en: *Anuario de Estudios Americanista*, 71(1), pp. 171-197.

**GÁLVEZ PEÑA**, Carlos  
2015 "Un milagro flamenco en los Andes", en: Cecile Michaud (ed.). *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al*



- comic. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, pp. 65-91.
- 2017 "Historias religiosas como narrativas imperiales en el Perú del siglo XVII", en: Carlos García Bedoya y Raquel Chang-Rodríguez (eds.). *Literatura y cultura en el virreinato del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GANOZA PLAZA**, Manuel Angel  
1985 "Evolución arquitectónica de Trujillo a través de todos los siglos", *Plaza Mayor* 20 (julio/setiembre).
- GARCÍA DE GUZMÁN**, Miguel y Miguel Ramón  
**GARCÍA REYES**  
2003 *Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín*
- GENTO SANZ**, Benjamín  
1945, *San Francisco de Lima, estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*, Lima, Imprenta Torres Aguirre.
- GETINO**, Luis G. Alonso  
1924 *Leyenda de Santo Tomás de Aquino, siglo XIV*. Madrid: Tipografía de la "Rev. de archivos".
- GISBERT**, Teresa  
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*.
- GONZALES DE ACUÑA**, Fray Antonio  
1659 *Informe AN. Rmo. P. M. General de el Orden de Predicadores Fr. Jhoan Baptista de Marinis*. Madrid: Gregorius Forsman faciebat Matriti.
- GONZALES NAVARRO**, José Luis  
2018 *Nuestra Señora de la O: Congregación de seglares en San Pedro de Lima* (Lima).
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE**, Jesús María  
2007 *Mathias José Maestro (1766-1835) arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor...vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*, Vitoria, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, Diputación Foral de Álava.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ**, Enrique y Víctor  
**GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ**  
2002 "Libros en venta en el México de Sor Juana y de Sigüenza, 1655-1660", en: Carmen Castañeda (coord.), *Del autor al lector. I. Historia del libro en México. II. Historia del libro*. México: Miguel Ángel Porrúa y CIESAS, pp. 103-132.
- GONZÁLEZ LAGUNA**, Francisco  
1770 *Carta de edificación de la exemplar vida y santa muerte del M.R.P. doctor Martin de Andres Perez*. Lima: Imprenta de la calle de San Jacinto.
- GONZÁLEZ POLVILLO**, Antonio  
2011 "Inquisidores, dominicos y alumbrados de la Congregación de la Granada en la génesis del Inmaculismo sevillano del siglo XVII", en: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*. Vol. 4, pp. 117-142.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ**, Carlos Alberto  
2014 "El comercio de libros entre Europa y América en la Sevilla del siglo XVI: Impresores, librerías y mercaderes", en: *Colonial Latin American Review*, 23 (3), pp. 439-465.
- GRANDI**, Virgilio  
1985 *El convento de la Buenamuerte. 275 años de presencia de los Padres Camilos en Lima*. Bogotá: Litografía Guzmán Cortés.
- GREENWICH**, Edwin  
2014 "Las criptas de la catedral de Lima. Una mirada a la vida y muerte en la vida virreinal", en: CHUHUE, Richard y Pieter VAN DALEN, *Lima subterránea. Arqueología histórica: criptas, bóvedas y canales virreinales y republicanos*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 57-76.
- GRUZINSKI**, Serge  
2001 *La colonización de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GUIBOVICH PÉREZ**, Pedro M.  
2005 "Hagiografía y política; las crónicas conventuales en el virreinato peruano", en: LAVALLÉ, Bernard (ed.), *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*, Lima, IFEA, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 75-84.
- 2008 "Gobierno y administración episcopales: las visitas del obispo Mollinedo (1674.1694)", en: Pedro GUIBOVICH y Luis E. WUFFARDEN, *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo* (Cuzco, 1674-1694), Lima, Instituto Riva-Agüero, IFEA, pp. 13-40.
- 2017 "El ministerio educativo jesuita en la provincial del Perú", en: José Enrique Rodríguez Rodríguez, ed., *San Pedro de Lima: iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (Lima), pp. 75-99.
- GUIBOVICH PÉREZ**, Pedro M. y Luis Eduardo, **WUFFARDEN**  
2008 *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1674-1694)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- GUIDO**, Ángel  
1952 *Arquitectura mestiza I* (Buenos Aires), XIX.
- GUTIÉRREZ ARBULÚ**, Laura; CAMPOS, Javier y **FERNÁNDEZ DE SEVILLA**  
2012 *La orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- GUTIÉRREZ FLORES**, Fray Pedro  
1605 *Sermón que el muy reverendo padre fray Pedro Gutiérrez Flores calificador del Santo Oficio, ministro provincial de los frailes menores, de la provincia del Piru y Reyno de Chile, custodias de Tierra firme y Tucumán, predicó en el Auto general de la Santa Inquisición en la Ciudad de los Reyes, a 13 de marzo de 1605*. Lima: Impreso por Antonio Ricardo.
- GUTIÉRREZ**, Ramón  
1984 "Polémica sobre iconología", en: *Documentos de arquitectura nacional y americana*, 17, pp. 36-48.
- HAMPE MARTÍNEZ**, Teodoro  
1996 "El proceso de canonización de Santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial)", en: *Hispania Sacra*. Vol. 48, nº 98, pp. 719-737.
- HANSEN**, Leonardo.  
1929 *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Segunda edición. Vitoria: Editorial El Santísimo Rosario.
- 1895 *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Lima: Tip. De "El Santísimo Rosario".
- HARTH-TERRÉ**, Emilio  
1945 *Artífices en el virreinato del Perú* (Lima).  
1948 "La casa de los diamantes en Ayacucho", en: *El Comercio* (21 de abril).  
1958 "La portada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa", en: *El Arquitecto Peruano* (enero-marzo).  
1965 *Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Saña*.  
1972 "La portada más antigua", en: *El Comercio*, Lima, 18 de diciembre.
- HEHRLEIN**, Yacín  
1990 "La expulsión de la orden dominica de las Doctrinas de Chucuito en 1572. Trasfondo político y económico de una campaña de difamación", en: *La Evangelización del Perú: Siglos XVI y XVII. Actas del Primer Congreso Peruano de Historia Eclesiástica*. Arequipa: Arzobispado de Arequipa, pp. 309-317.
- HERAS**, Julián  
1992 *Aporte de los franciscanos a la evangelización del Perú*, Lima, Editora Latina.  
1994, "Los franciscanos del Perú. Defensores del nativo", en: *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, 3, pp. 145-164.  
1995, *El convento de los Descalzos de Lima. Un oasis de espiritualidad y de acción apostólica*. Lima, Convento de los Descalzos.  
2001, *Comienzos de las misiones de Ocopa (Perú). Documentos inéditos para su historia (1724-1743)*, Lima, Ausonia S. A.
- HERRÁEZ**, Akemi  
2019 "The Circulation of Paintings by Zurbarán and Murillo in the New World". *Journal for Art Market Studies*, n. 2.



- HERRERA**, Fernando de  
1672 *Oración panegírica a la beatificación de la beata Rosa de S. María de la Tercera Orden del gran patriarca S. Domingo, natural de Lima, Patrona del Perú*. Lima: [s.n.]
- HOLGUÍN VALDEZ**, Anthony  
2020 "Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)", en: *Illapa Mana Tukuquq*, pp. 98-109.
- HONTANILLA**, Ana  
2010 *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- HUBEÑAK**, Florencio  
1992 "Mesianismo y escatología en el descubrimiento de América", en: *Prudentia Iuris*, 29, pp. 105-134.  
2014 "Raíces y desarrollo de la teoría de las dos espadas", *Prudentia Iuris*, 78, pp. 113-129.
- HYMAN**, Aaron  
2021 *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America*. Getty Research Institute.
- IBSCHER**, Gred  
1951 "La capilla de Nuestra Señora de Loreto, hoy salón de actuaciones de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos", en: Daniel Valcárcel y Gred Ibscher, *El actual edificio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Lima: 1951.
- ITURBE SÁIZ**, Antonio  
2010 "Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas", en: *Los crucificados religiosidad, cofradías y arte*. Madrid, pp. 683-714.
- ITURGÁIZ**, Domingo  
1974 "Santo Tomás a través de la iconografía", en: *Ciencia tomista*. Vol. 101, pp. 307-349.
- IZAGUIRRE**, Bernardino  
2002 *Historia de las misiones franciscanas en el Oriente del Perú*, t. 1. Lima, Librería Editorial Salesianos.
- JAPÓN**, Rafael  
2018 *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada.  
2021 "Llevando a Santa Rosa a los altares. El mecenazgo artístico de Antonio González de Acuña entre Lima y Roma", en: *Atlante, Revue d'études romanes*. N° 15/2021. *Imagen y Santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Lille, pp. 276-298.
- JEFFERS**, Clara R.  
2011 *Crónicas americanas en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"* (tesis de Magister). Madrid: Universidad Complutense.
- KELLY**, Henry Ansgar  
1989 "Inquisition and the Prosecution of Heresy: Misconceptions and Abuses", en: *Church History*. Vol. 58, n°4. Published by: Cambridge University Press, pp 439-451.
- KINEW**, Shawon  
2016 "New sources for Melchiorre Caffa's 1665 sculpture of Rose of Lima", en: *The Burlington Magazine*. Vol. 158, n° 1358, pp. 345-348.
- KLAIBER**, Jeffrey  
1996 *La Iglesia en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- KUSUNOKI RODRÍGUEZ**, Ricardo  
2006 "De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)", en: *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, Virginia, n° 29.1, pp. 107-120.  
2010 "Mímesis, retórica y patria: notas acerca de las ideas sobre la pintura en la Lima ilustrada (1750-1800)", en: *Revista del Museo Nacional*, tomo L, pp. 157-172.  
2010 "La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)", en: *Illapa. Mana Tukupuy*, Lima, n° 7, pp. 51-61.  
2012 "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)", en: *Semata*. Santiago de Compostela, vol. 24, pp. 253-268  
2016 "Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1850)" en: KUSUNOKI, Ricardo y Luis E. WUFFARDEN, *Pintura Cuzqueña*, Lima, MALI.  
2017 "'La reina de las artes': pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)", *Illapa*, 7, pp. 51-62.  
2022 "An Opulence Unknown in Europe. Games of Appearance in Lima Portraiture, 1740-1800", en: Rosario Granados (ed.), *Painted Cloth. Fashion and Ritual in Colonial Latin America*, pp. 67-99. Austin: Blanton Museum of Art.
- LASO**, Francisco  
2003 *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Museo de Arte de Lima.
- LAUER**, Mirko  
1997 "Ruiz Cano: Espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del s. XVIII", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley, año XXIII, n° 46, pp. 177-190.
- LAVALLE**, José Antonio de  
1935 *Estudios históricos*, Lima, Librería e Imprenta Gil.
- LE GOFF**, Jacques  
2010 *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Madrid, Espasa Libros.
- LISBOA**, Marcos de  
1570 *Tercera parte de las Crónicas de la Orden de los frailes menores del Seraphico Padre San Francisco*, Salamanca, Alexandro de Cánova.  
1788 *Primera parte de las Crónicas de la Orden de los frailes menores del seráfico padre San Francisco*. Valencia: Imprenta de Josef y Tomás de Orga.
- LIZÁRRAGA**, Fray Reginaldo  
1916 [1605] *Descripción colonial (libro primero)*. Buenos Aires: Librería LA FACULTAD, de Juan Roldán.
- LOAYZA**, Francisco  
1948 *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del Señor rey de las Españas y emperador de las Indias, el señor don Fernando VI pidiendo los atienda y remedie sacándolos del afrentoso vituperio y oprobio en que están más de doscientos años, Exclamación de los indios americanos usando para ella de la misma que hizo el profeta Jeremías a Dios en el capítulo 5 y último de sus lamentaciones*.
- LOHMANN VILLENA**, Guillermo  
1996 A "El Cristo de Burgos", *El Comercio*, Lima, 15 de setiembre, p. A2.  
1996 B *La semana santa en Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.  
2002 "El espolio del arzobispo Alfonso Mogrovejo", en: *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 761-767.
- LÓPEZ**, Santiago Sebastian; **MESA**, José de y Teresa **GISBERT**  
1986 *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Segunda parte, XXIX (Madrid).
- LUACES**, Juan de  
s/f, *Relación de Juan de Luaces de la procesión que en la noche de 1662 recorrió la ciudad en honor de la Inmaculada Concepción*, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Colección Vargas Ugarte, Manuscritos, Papeles varios, tomo 22, 4.
- LUNA**, Pablo F.  
2017 *El tránsito de la Buenamuerte por Lima. Auge y declive de una orden religiosa azucarera, siglos XVIII y XIX*. Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.
- MAC CORMACK**, Sabine  
1989 "Atahualpa and the book", en: *Dispositio*, Vol. 14, n° 36-38, pp. 141-168.  
2010 "Poetics of Representation: A Walk round the Cloister of Saint Agustín in Lima", en: Donna Pierce (ed.). *The Arts of South America. 1492-1850*, pp. 89-118.
- MACERA**, Pablo



- 1977 *Trabajos de historia*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- MALDONADO**, Juan Martín  
1651 *Breve summa (si se puede dar en lo grande) de la provincia del Perú del Orden de San Agustín* [...]. Roma: Francisco Moneta.
- MANCILLA MANTILLA**, Raúl Hernán and Doris Liliana **CCONOCC FLORES**  
2013 "Juan Ochoa: cantero de la iglesia de la Compañía de Jesús de Ayacucho (Perú)", *IHS. Antiguos jesuitas en Iberoamérica* 1 (2).
- MARIÁTEGUI OLIVA**, Ricardo  
1951 *Valiosa techumbre historiada de la Facultad de letras de la Universidad de San Marcos*. Lima: Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano.  
1952 *La Compañía* (Lima).
- MARQUÉS DE LOZOYA**, Juan de Contreras y **LÓPEZ DE AYALA**  
1943 "Zurbarán en el Perú", en: *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. 16, nº 55, pp. 1-6.
- MÁRQUEZ**, Esther  
2017 "Santa Efigenia / Ifigenia: hagiografía y mito en San Mateo en Etiopía, de Felipe Godínez", en: *Studia Aurea*, Barcelona, nº 11, pp. 319-366.
- MARTEL PAREDES**, Victor Hugo  
2007 *La filosofía moral. El debate sobre el probabilismo en el Perú*. Lima: IFEA, Fondo editorial de la UNMSM, Lluvia Editores.
- MARTÍN**, Luis  
1971 "La biblioteca del Colegio de San Pablo (1568-1767), antecedente de la Biblioteca Nacional", en: *Fénix* (21), pp. 25-36.  
2001 *La conquista espiritual del Perú*, Barcelona: Editorial Casiopea.
- MARTÍNEZ**, Gregorio O.S.A  
"Catedráticos agustinos de la Universidad Mayor de San Marcos"  
1994 *Gaspar de Villarroel O.S.A. Un ilustre prelado americano; un clásico del derecho indiano. (1587-1665)*. Valladolid: Editorial Estudios Agustinos.
- MARTÍNEZ MEDINA**, Francisco Javier  
2016 "La Inmaculada Concepción en los libros Plúmbeos de Granada: su influjo en el catolicismo contrarreformista", en: *Magallánica. Revista de Historia Moderna*. Vol. 3, nº 5, julio-diciembre, pp. 6-47.
- MARTÍNEZ-VIGIL**, Ramón  
1884 *La Orden de Predicadores, sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del ensayo de una biblioteca de dominicos españoles*. Madrid: Librería de D. Gregorio del Amo.
- MATEOS S.J.**, Francisco  
1950 *Segundo Concilio Provincial Limense 1567*.
- MELÉNDEZ**, Fray Juan  
1681 *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú de el Orden de Predicadores*. Tomo primero. Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio.  
1671 *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso a la feliz beatificación de la bienaventurada virgen Rosa de S. María*[...]. Lima [s.n.]
- MELÉNDEZ**, Juan Bautista  
1682 *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Peru de el Orden de Predicadores*. Tomo III. Roma: en la Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio.
- MENDOZA**, Diego de  
1976, *Chronica de las provincias de San Antonio de los Charcas del orden de Nuestro Seraphico Padre San Francisco en las Indias Occidentales Reyno del Perú*, [1665] Ed. Facsimilar, La Paz, Editorial Casa Municipal Franz Tamayo.
- MERINO**, Manuel O.S.A.  
1965 "La provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas", *Archivo Agustino*.
- MERINO Pérez**, Manuel  
1973 "Los agustinos del Perú a mediados del siglo XVII o la 'Breve Summa' del P. Juan Martín Maldonado", *Missionalia Hispánica*, 30, pp. 129-189.
- MESA FIGUEROA**, José de y Teresa **GISBERT DE MESA**  
1972 *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz).  
1974 *Bitti: un pintor manierista en Sudamérica* (La Paz).  
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese. 2 vols.  
1985 "El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia", en: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, vol XXVIII, pp. 315-431.
- MICHELLI**, Mario (comp.)  
2001 *Capilla Villegas. Iglesia de la Merced, Lima, Perú*. Roma, Instituto Italo-Latinoamericano.
- MILLS**, Kenneth  
2015 "Territorios agustinos de la gracia: Antonio de la Calancha y el libro de Job en los Andes del siglo XVII", en: María Mestre Zaragoza, Jesús Pérez Magallón y Phillipe Rsbbaté (eds.) *Augustin en Espagne, XVI-XVIII siecle*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 183-193.
- MÍNGUEZ**, Víctor e Inmaculada, **RODRÍGUEZ** (dirs.)  
2018 *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Ediciones Trea.
- MIRANDA GODÍNEZ**, Francisco  
2001 *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649)*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- MONASTERIO**, Ignacio  
1908 A *Recuerdo de la inauguración del Templo de San Agustín de Lima*.  
1908 B *Datos para la historia de los agustinos en el Perú*. Lima: Imp. Moreno.
- MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA RÁBIDA**  
1992, *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*, Sevilla, Ediciones Sevilla.
- MONTEFORTE TOLEDO**, Mario  
1989 *Las formas y los días. El barroco en Guatemala*. Madrid: Turner.
- MONTENEGRO**, Juan Ernesto  
1977 *La capilla de Santa Rosa de Lima: fragua de la Universidad y de la libertad*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal.
- MONTES González**, Francisco  
2020 "Memoria gráfica y transferencia devocional: La Peregrina de Quito", en: *CAIANA*, nº 16, pp. 68-81.
- MONTES**, Graciano O.S.A.  
1944 *La gran sacristía de San Agustín de Lima*. Lima: Sanmartín.
- MONTOYA**, Kelly  
2010 "Una procesión de Viernes Santo en Lima del siglo XVII", en: LÉVANO, Diego y Kelly MONTOYA (comps.) *Corporaciones religiosas y evangelización en Iberoamérica. Siglos XVI-XVIII*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, Museo de Arqueología y Antropología UNMSM, pp. 143-160.
- MUGABURU**, Joseph de  
1917 *Diario de Lima (1640-1694): Crónica de la época colonial*, v.1, Lima: Impr. y Libr. Sanmartín.  
1918 *Diario de Lima (1640-1694): Crónica de la época colonial*, v. 2, Lima: Impr. y Libr. Sanmartín.
- MUES**, Paula  
2012 "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana", en: Rafael López Guzmán (ed.), *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*, pp. 47-72. Granada: Universidad de Granada.
- 2016 "Corporate Portraiture in New Spain. Social Bodies, the Individual, and their Spaces of Display", en: Donna Pierce (ed.), *New England/ New Spain. Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850*, pp. 81-101. Denver: Denver Art Museum.
- MUJICA PINILLA**, Ramón  
1995 "El ancla de santa Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América", en: FLORES A, José, Ramón MUJICA, Luis



- Eduardo WUFFARDEN y Pedro GUIBOVICH, *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 53-211
- 2001 *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima, IFEA, Banco Central de Reserva.
- 2002 “El arte y los sermones”, en: MUJICA, Ramón, Pierre DUVIOLS, Teresa GISBERT, Roberto SAMANEZ y María Concepción GARCÍA SÁIZ, *El Barroco Peruano I*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 222-313.
- 2004 *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura económica; Institut français d’etudes andines.
- 2016 *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2016 “El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato del Perú”, en: *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 125-173.
- 2020 “El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política”, en: *Arte Imperial Inca: sus orígenes y transformaciones desde la Conquista a la Independencia*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, pp. 197-237.
- MURATORI**, Luigi Antonio  
1708 *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*. Venecia: Luigi Pavino.
- NATALIBUS**, Petrus de  
1514 *Catalogus Sanctorum et gestorum eorum et divertis voluminibus collectus*.
- NAVARRO**, José María  
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el ‘Planctus indorum christianorum in America peruntina’*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NEGRO**, Sandra y Samuel **AMORÓS**  
2015 “Opulencia y fatalidad en San Agustín de Saña en el Perú, siglos XVII al presente”, en: *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*. Segovia: Instituto Juan de Herrera, vol. 2, pp. 1195-1203.
- NEIRA AVENDAÑO**, Máximo *et al.*  
1990 *Historia General de Arequipa* (Arequipa).
- NOVAJAS**, Casimiro  
1803 *Rasgo épico (...) dedicado al patriarca San Agustín*. Lima.  
1807 *Rasgo épico. El vergel dominicano*. Lima: Impreso en la Casa Real de los Niños Expósitos.
- NOVENA**  
1752 *Novena del Glorioso Patriarca San Camilo de Lelis, fundador de la Esclarecida Religión de Clerigos Reglares Ministros de los Enfermos de la Buena-Muerte*. Lima: en la calle de la Barranca.
- OLIVARES**, Santiago  
1849 “Relación de la enfermedad del Príncipe Don Carlos en Alcalá, por el Dr. Olivares médico de su cámara”, en: Salva, Miguel y D. Pedro Sáinz, *San Diego de Alcalá. Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, pp. 553-574.
- OLIVER LASO**, Juan Jesús y Abraham **RAMÍREZ PERNIA**  
2021 “‘Bernardino de Texeda me fecit’: artilería virreinal del Perú a finales del siglo XVI”, en: *Gladius*, XLI, pp. 153-176.
- OLLÉ**, Manuel  
2000 *La invención de China: percepciones y estrategias filipinas respecto a China durante el siglo XVI*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- O’NEILL**, Charles E. and Joaquín M. **DOMÍNGUEZ**  
2001 Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático (Roma y Madrid).
- O’PHELAN**, Scarlett  
2002 “Una rebelión abortada. Lima 1750: la conspiración de los indios ollereros de Huarochirí”, en: *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, t. II. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 935-967.
- ORÉ**, Luis Gerónimo de  
1998 *Relación de la vida, y milagros del venerable Padre Fray Francisco Solano, de la orden de San Francisco, de la Provincia de Granada. Murió en la ciudad de Lima, provincia de los Doze Apóstoles, en 14 de julio, de 1610*, Lima, Pontificia Universidad Católica.
- PADBERG**, John W.  
1996 *The Constitutions of the Society of Jesus and their Complementary Norms*, ed. (Saint Louis).
- PADBERG**, John D. et al.,  
1994 *For Matters of Greater Moment: The First Thirty Jesuit General Congregations* (Saint Louis).
- PALACIO**, Eudoxio de Jesús  
1999 *Provinciales del Cuzco de la orden mercedaria (1556-1944)*. Roma: Instituto Histórico de la Orden de la Merced.
- PALMA**, Ricardo  
1883 *Tradiciones*. Lima: Imprenta de Carlos Prince.  
1875 *Tradiciones (Tercera serie)*. Lima: Benito Gil.  
1899 *Recuerdos de España precedidos de La Bohemia de mi tiempo*. Lima: Imprenta La Industria.
- 1996 *Tradiciones Peruanas. Edición crítica*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX.
- PALLAS**, Pallas  
2006 *Misión a Indias con advertencias para los religiosos de Europa que la huvieren de emprender*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos, El Colegio de México y Universidad degli Studi di Torino.
- PANIAGUA Pérez**, Jesús  
2002 “América en la obra de Alonso Remón”, en: Jesús María Nieto Ibáñez (ed.). *Humanismo y tradición clásica en España y América*. León: Universidad de León, pp. 415-440.
- PASQUEL Y LOZADA**, José Manuel  
1856 *Carta pastoral que para instruir a su venerable clero secular y regular y a sus amados diocesanos, en la declaración y definición como dogma de fe del misterio de la Santísima Virgen María de la Inmaculada Concepción Madre de Dios y Señora Nuestra, desde el primer instante de su ser, dirige a todos el Ilustrísimo señor Doctor don José Manuel Pasquel y Lozada, dignísimo arzobispo de esa arquidiócesis de Lima*. Lima: Imprenta de El Católico, por Daniel Huerta. BNL.
- PEÑA**, Manuel  
2015 *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*. Madrid: Cátedra.
- PERALTA**, Víctor  
1996 “Tiranía o buen gobierno. Escolasticismo y criticismo en el Perú del siglo XVIII”, en: WALKER, Charles, *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, pp. 67-87.
- PEREDO MEZA**, Saúl  
1973 *La Merced, basílica y convento*. Lima: Convento de la Merced.
- PÉREZ CÁNEPA**, Rosa  
1946 “La capilla de Tejada en la iglesia de San Agustín de Lima”, en: *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, 1-2, Lima, 1946, pp. 17-33.
- PICONE CAMERE**, Carlos  
2017 “San Francisco Solano: alter Franciscus para el Nuevo Mundo”, *Studium Veritatis*, 217.
- PORTÚS**, Javier  
2016 *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo del Prado.
- POUNCEY**, Lorene  
1983 “Dr. Don Frey Fulgencio Maldonado (1586 - 1661) Chantre de la Catedral de Arequipa”, en: *Histórica*, 7(1), pp. 128-129.
- PURÍSIMA**, Miguel de la



- 2002 *Vida Evangélica y apostólica de los Frailes Menores*, en GARCÍA ATANCE, M. Carmen, "Estudio iconográfico de la serie sobre la Vida de San Francisco". En: *Barroco Hispanoamericano en Chile*, Madrid, Talleres Gráficos Brizzolis, pp. 29-160.
- RAMOS, Gabriela**  
2005 "Nuestra Señora de Copacabana, ¿devoción india o intermediaria cultural?", en: Scarlett O'Phellan Godoy y Carmen Salazar Soler (eds.). *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera evangelización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú- Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 163-179.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso**  
1621 *Historia del célebre santuario de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco [...]*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- RAMOS SOSA, Rafael**  
1997-1998 "El escultor Bernardo Pérez de Robles en el Perú (1644-1670)". En: *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, pp. 11-16.  
1992 *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario).  
2000 "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla circa 1573-Lima 1626)", en: *Anales del Museo de América*, nº 8, pp. 45-63.  
2014 "El escultor Juan Simón, discípulo y esclavo de Montañés", en: *Migraciones y rutas del barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural, pp.37-45.  
2018 "Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710", en: Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García (coords.). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e iberoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 395-422.  
2020 "Notas artísticas sobre la escultura del Yacente en la Merced de Lima y su contexto devocional", en: *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*. Roma: De Luca Editore d'Arte, pp. 52-55.
- REGA, Iván**  
2010 "Interferencias, modelos de 'ida y vuelta' o 'intercambios' en el campo de las artes entre las Indias y el noroeste de la Península Ibérica (1695-1775)", en: Kazimierz Sabik y Elzbieta Kunicka (eds. lit.), *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, pp. 489-496.  
2012 "'Otro que trata del templo de San Francisco de la Provincia de los Doce Apóstoles'. Lecturas y lectores de un libro entre Santiago y la América Hispana", en: FERNÁNDEZ, Enrique y Juan M. MONTERROSSO, *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago de Compostela, Alvarello Editores, pp. 283-303.
- RELACIÓN**  
1992 *Relación de los agustinos de Huamachuco* (edición, estudio preliminar y notas de Lucila Castro de Trelles). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REMÓN, Alonso**  
1618 *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos*. Madrid: Luis Sánchez, impresor del rey.
- REY FAJARDO, José del**  
1979 *La pedagogía jesuítica en la Venezuela hispánica*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- RICHTER PRADA, Federico**  
1989 "Colegio San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima", en: *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, 1, pp. 111-129.
- RODRÍGUEZ, Agustina y Gabriela SIRACUSANO**  
2010 A "El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII", en: *Eadim Utraque Europa*, 10-11, pp. 9-29.  
2010 B "El abismo de los sentidos: el infierno de Carabuco y la prédica sobre las postrimerías", en: Siracusano, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, Universidad Nacional General San Martín, UNSAM EDITA, pp. 33-53.  
2011 "La iconografía de las postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria", en: *Papeles de Trabajo*, 17, pp. 114-128.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando**  
2015 "En las fronteras del 'planeta católico'", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 37, nº 106, pp. 9-51.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, A.**  
1618 *Relación de la fiesta que a la Inmaculada Concepción de la Virgen N. Señora se hicieron en la ciudad de Lima en el Perú...en 1617*. Lima.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José O.S.A.**  
1992 "Historia de la orden de San Agustín en la época de fray Luis de León", en: *Edad de Oro*, vol. 11, pp. 133-148.
- RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro**  
1735 *El Sol y Año feliz del Perú San Francisco Solano, Apóstol y Patrono Universal de dicho Reyno, hijo de la ilustre, y santa Provincia de los Doce Apóstoles*, Madrid, Imprenta de la Causa de la Venerable María de Ágreda.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada**  
2018 "Las reinas santas y el retrato de la 'divina' Isabel Clara Eugenia", en: Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (dirs.). *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 247-270.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Enrique S.J.**  
2006 La Iglesia de Nuestra Señora de Desamparados (Lima).
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Isacio O.S.A y Jesús ÁLVAREZ FERNÁNDEZ O.S.A.**  
1993 *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas*. Valladolid: Ediciones Estudio Agustiniano.
- ROJO, Antonio**  
1663, *Historia de San Diego de Alcalá, fundación y frutos de santidad, que ha producido su convento de Santa María de Jesús de la Orden de NPS Francisco de la Observancia de la Santa Provincia de Castilla*, Madrid, Imprenta Real.
- ROMERO, Carlos Alberto**  
1906 "Disturbios religiosos en Lima en el siglo XVII", en: *Revista Histórica*. Tomo I, Lima, pp. 271-287.
- ROSPIGLIOSI, Alfonso J.**  
1945 *Recopilación de hechos históricos de la Archicofradía de Nuestra Sra. del Rosario de Españoles "Hermanos 24"*. Lima: [s.n.]
- RUBIO, David O.S.A.**  
1951 "De la llegada de los primeros religiosos agustinos al Perú", *Archivo Agustiniano*, vol. 45, pp. 149-188.
- RUEDA, Bernardo**  
1789 *Oración fúnebre, que en las solemnes Exequias del rey Nuestro Señor Don Carlos III dixo en la Iglesia Catedral de Lima, el M. R. P. Fray Bernardo Rueda*. Lima: 1789.
- RUIZ BARRERA, Teresa**  
2021 "Gonzalo Díaz de Amarante y Pedro de Urraca. De la Península Ibérica al Perú mercedario", en: *España y la Evangelización de América y Filipinas (siglos XV-XVII)*. San Lorenzo del Escorial.
- RUIZ CANO, Francisco**  
1755 *Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral*. Lima: en la calle de Palacio.
- RUIZ, Hipólito**  
1821 *Memoria sobre las virtudes y uso de la raíz de Purhampuy o China Peruana*. Madrid: Imprenta de José del Collado.
- RUIZ NAHARRO, Pedro**  
1646 Apología por la Orden de N.S. de la Merced. Lima
- SACKVILLE, L. J.**  
2011 *Heresy and Heretics in the Thirteenth Century: The Textual Representations*. York: Boydell & Brewer, York Medieval Press.



- SALINAS Y CÓRDOVA**, Buenaventura  
1631 *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Perú*, Lima, Gerónimo de Contreras.  
*Memorial de las Historias del Nuevo Mundo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1957 "Epístola del padre Fray Buenaventura de Salinas, Letor de Teología y Calificador del Santo Oficio, a su hermano el Padre Fray Diego de Córdova, autor del Libro de la Vida del Apostólico Padre Fray Francisco Solano", en: SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura, *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 328-331.
- SALMERÓN**, Marcos  
1646 *Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religión de Nuestra Señora de las Merced Redención de Cautivos han hecho a los reyes de España en los dos mundos (...)*. Valencia: Bernardo Nogues.
- SAMBRICIO**, Carlos  
1985 "La tentativa del orden español de arquitectura que inventó don Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII", en: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº 60, pp. 265-285
- SAMANEZ ARGUMEDO**, Roberto  
2011 "La impronta del neoclasicismo temprano en un lienzo cuzqueño del desaparecido convento de San Agustín", en: *Revista del Instituto Americano de Arte*, 18, pp. 145-160.
- SÁNCHEZ ALARCOS**, Ramón  
2005 "Santa Beatriz de Silva y la 'primigenia inspiración' de la orden de la Inmaculada Concepción", en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La Inmaculada Concepción en España; religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4 IX.2005*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escorialenses, 2, v1.
- SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS**, Rafael  
2003 *Santos y santidad en el Perú virreinal*. Lima: Vida y Espiritualidad.
- SANTIBAÑEZ SALCEDO**, Alberto  
1945 "Cristóbal Lozano, pintor limeño del siglo XVIII. Su obra pictórica en el Convento de la Buenamuerte", en: *Turismo*, Lima, X, n. 103, p. s/n.  
1945 *La sacristía del templo de San Agustín de Lima*. Lima: Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos.
- SAN AGUSTÍN**, Andrés de  
1962 *Dios prodigioso en el judío más obstinado, en el penitenciado más penitente, y en el más ciego en errores, después clarísimo en virtudes el venerable hermano fray Antonio de San Pedro, religioso lego del Orden esclarecido de Mercedarios descalços Redención de Cautivos*. Lima: Joseph de Contreras y Alvarado, 1692.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN**, Antonio  
1980 "La fecha de la portada de San Agustín", *El Comercio*, Lima, 9 de junio.  
1982 "El retablo de la Concepción de la catedral de Lima", en: *Separata de la Revista Historia y Cultura*, 15.  
1982 "La reconstrucción de San Agustín", *El Comercio*, Lima, 15 de septiembre.  
1983 "La sillería de San Agustín", *El Comercio*, Lima, 13 de enero.  
1984 "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima, nº 6, pp. 71-100.  
1985 "Capillas en Lima con pinturas murales", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 8, segunda época, pp. 123-148.  
1988 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (Lima), pp. 111-114.  
1988 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima, Studium.  
1990-1992 "Reconversión de la iglesia de la Merced en Lima a principios del siglo XVII", en: *Revista Histórica*, tomo XXXVII, pp. 205-232.  
1991 "Fray Cristóbal Caballero y la portada de la Merced de Lima" en: *Anuario de Estudios Americanos*, tomo XLVIII, pp. 151-203.  
1992 "Reconversión de la iglesia del Convento de Santo Domingo (Lima) durante el siglo XVII", en: *Anuario de estudios americanos*. Vol. 49, nº 1, pp. 233-270.  
1995 *Los períodos de la arquitectura virreinal peruana*, Lima, FAUA-UNI.  
1995 "Alfarjes mudéjares en Lima durante el siglo XVII", en: *Sequillao*, Lima, año IV, nº 8, pp. 17-30.  
1996 a "El carpintero Diego de Medina", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima, nº 17, pp. 191-208.  
1996 b "Algunas bóvedas de crucería en la década de 1620", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima, nº 6, pp. 71-100.  
1996 c *La catedral de Lima: Estudios y documentos*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.  
1996-98 "El alarife Francisco de Sierra: obras en la Penitenciaría de San Pedro y en San Francisco", *Revista Histórica* XXXIX, pp. 190-191.  
1997 "La portada lateral de la Merced del Cusco", en: *La Orden de la Merced en el Perú*, pp. 261-275.  
1999 "Coro, bóvedas y portadas en la iglesia de San Agustín (1592-1596)", en: *Historia y Cultura*, Lima, nº 23, pp. 143-175.
- 2001 *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Lima: Colegio San Agustín.
- 2002 a "La tercera iglesia de la Merced" en: *Sequillao. Revista de Historia, Arte y Sociedad*, año IX, nº 14, pp. 1-17.  
2002 b "Cuatro obras en la Merced de la era borbónica", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 29, pp. 95-130.  
2006 *Nueva visión de San Francisco de Lima*, Lima, IFEA.  
2008 *Arquitectura virreinal de la iglesia y convento de la Merced*. Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2011 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- 2012 *Arquitectura virreinal de la iglesia y convento de Santo Domingo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres.
- SCHENONE**, Héctor  
1982 "La escultura sevillana en Lima", en: *Simposio sull barocco latinoamericano*. Roma: Instituto Italo-Latinoamericano, tomo I, pp. 431-439.  
1982 "Escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología*, nº 8-9, La Paz.  
1992 *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.  
1998 *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.  
2008 *Iconografía del Arte Colonial, Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- SCHLOTHEUBER**, Eva y John T. MCQUILLEN  
2020 Books and Libraries within Monasteries, en Alison Beach y Isabelle Cochelin (eds.), *The Cambridge History of Medieval Monasticism in the Latin West*. New York: Cambridge University Press, 2020, pp. 975-997.
- SEBASTIÁN**, Santiago  
1985 "El arte iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador", en: *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, vol XXVIII, pp. 11-311.  
1996 *Mensaje simbólico del Arte medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- SIGAUT**, Nelly  
2014 "San Agustín en Hispanoamérica: la circulación de una serie hagiográfica", en: *Migraciones y rutas del Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural-Fundación Altiplano.
- SIRACUSANO**, Gabriela



- 2005 *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SORIA**, Martín S.  
1952 “Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 5, Buenos Aires, pp. 249-259.
- SOTO**, Gonzalo  
2018 *Introducción, traducción y notas a De Contemptu mundo sive miseria conditionis humanae*, *Cuestiones Teológicas*, 45, 103, pp. 179-254.
- STASTNY**, Francisco  
1988 “Zurbarán en América Latina”, en: *Presencia de Zurbarán*, pp. 21-43. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.  
1998 “Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el Convento de la Orden de Predicadores de Lima”, en: *Conjunto monumental de Santo Domingo. Redescubramos Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 13-62.  
2001 “Cristóbal Lozano. Éxtasis de san Camilo de Lelis”, en: Luisa Fiocco et al, *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*, pp. 177-178. Lima: Museo de Arte de Lima.  
2013 “Un muralista sevillano en Lima” (1984), en: ROSE, Sonia y J. Carlos ESTENSSORO (eds.), *Estudios de Arte colonial*. Lima, MALI, pp. 213-227.
- STRATTON**, Suzanne  
1988 “La Inmaculada Concepción en el Arte español”, en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 1 y 2.
- SUARDO**, Juan Antonio  
1935 *Diario de Lima de Juan Antonio Suardo (1629-1634)*, Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte, Lima, Concejo Provincial de Lima.
- SUÁREZ**, Margarita  
2001 *Desafíos transatlánticos. Mercaderes, banqueros y el Estado en el Perú virreinal, 1600-1700*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú- Instituto Francés de Estudios Andinos.
- SUÁREZ**, N.  
1659 *Vida y martirio del venerable fray Diego Ortíz*. Lima:
- SUÁREZ DE FIGUEROA**, Miguel  
1675 *Templo de Nuestro grande Patriarca San Francisco de la provincia de los Doce Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes arruinado, restaurado, y engrandecido de la providencia divina*, Lima, Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, consulta del 23 de febrero 2022.
- TIBESAR**, Antonio  
1991 *Comienzos de los franciscanos en el Perú*, Iquitos, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- TORD**, Luis Enrique  
1987 *Arequipa artística y monumental* (Lima).  
1989 “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”, en: Jorge Bernalles Ballesteros (ed.). *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 320-329.
- TORRE REVELLO**, José  
1940 *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.
- TORRES**, Bernardo  
1657 *Crónica de la provincia peruana del Orden de los Ermitaños de S. Agustín nuestro padre*. Lima: Julián Santos de Saldaña. 2 tomos.  
1974 *Crónica agustina*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974, 3 t.
- TORRES SALDAMANDO**, Enrique  
1882 *Los antiguos Jesuitas del Perú* (Lima).
- TOUSSAINT**, Manuel  
1946 *Arte mudéjar en América* (Mexico City).
- TRELLES**, Efraín  
1982 *Lucas Martínez Vegazo: funcionamiento de una encomienda peruana inicial*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TUDISCO**, Gustavo y Diego GUERRA  
2010 “‘El apóstol soy yo’: José de Arellano y el programa iconográfico de la cruz de Carabuco”, en: SIRACUSANO, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, San Martín, Universidad Nacional General de San Martín, pp. 55-74.
- ÚBEDA**, Andrés  
2001 *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. De Antonio Palomino a Francisco de Goya. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- UNA CRÓNICA JESUITA OLVIDADA**  
2021 *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú, de Diego Francisco Altamrano S.J.* Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- UNÁNUE**, Hipólito  
1803 *Discurso sobre el panteón que está construyendo en el convento grande de San Francisco de esta capital el R.P Guardián fray Antonio Díaz*, Lima, Imprenta de Niños Expósitos.
- URBANO**, Henrique  
1987 “El escándalo en Chucuito y la primera evangelización de los Lupaqa”, en: *Cuadernos para la Historia de la Evangelización en América Latina*. No. 2, Cusco: Centro de Estudios Rurales “Bartolomé de las Casas”, pp. 203-228.
- URDANETA**, B. Ramón  
2001 “El muy Ilustre Fray Antonio González de Acuña, XIV Obispo de Venezuela”, en: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*. Caracas, Oct-Dic, pp. 125-154.
- UYARRA CÁMARA**, Benigno O.S.A  
1990 “El Colegio de ‘San Ildefonso’ en Lima”, en: *Archivo Agustiniiano*, vol. 74, n° 192, pp. 121-139.
- VALDIVIA**, Juan Gualberto  
1847 *Fragmentos para la historia de Arequipa* (Arequipa).
- VARGAS UGARTE**, Rubén  
1933 *Historia de la ilustre Congregación de seglares de Nuestra Señora de la O* (Lima).  
1947 *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional* (Lima).  
1954 *Concilios Limenses. Volumen III*. Lima.  
1960 *Un místico del siglo XVII. Autobiografía del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*. Lima.  
1963 *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima).  
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA**, Antonio  
1948 [1629?] *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Transcrito del manuscrito original por Charles Upson Clark. Washington: Published by The Smithsonian Institution.
- VÁZQUEZ**, Juan Teodoro  
1991 *Crónica continuada de la provincia de San Agustín del Perú* (estudio, edición y notas por Teófilo Aparicio). Zamora: Monte Casino.
- VÁZQUEZ**, Luis O.F.M.  
2006 “Evangelización pacificadora de los mercedarios durante la conquista del Perú”, en: *Estudios Humanísticos. Historia*, 1942, n° 5, pp. 71-92.
- VEGA CÁRDENAS**, M. A.  
1985 “Alonso de las Nieves”, en: *Plaza Mayor* 20.
- VELARDE**, Héctor  
1946 *Arquitectura peruana* (México).
- VETANCURT**, Agustín de  
1971 *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de las provincias del Santo Evangelio de México. Menologio Franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*, México, Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera [1697], ed. facsimilar, México, Porrúa.
- VILLAREJO**, Avencio  
1965 *Los agustinos en el Perú (1548-1965)*. Lima: Ausonia.



**VILLARROEL**, Gaspar de  
1656 *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos, pontificio y regio*. Madrid: Domingo García Morrás.

**VIÑUALES**, Graciela María  
2006 "Integración entre arquitectura y retablitica en el conjunto mercedario del Cusco", en: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, pp. 121-135.

**WALKER**, Charles  
2012 *Colonialismo en ruinas. Lima ante el terremoto y tsunami de 1746*. Lima: IFEA, IEP.

**WEDDIGEN**, Tristan  
2018 "Materiality and idolatry: Roman imaginations of Saint Rose of Lima", en: Christine GÖTTLER y Mia M. MOCHIZUKI, (ed.), *The nomadic object: the challenge of world for early modern religious art*. Leiden-Boston, Brill, pp. 103-146.

**WETHEY**, Harold  
1949 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University Press.

**WUFFARDEN**, Luis Eduardo  
1996 Dionisio Romero Seminario, *Redescubrimos Lima: Iglesia de San Pedro* (Lima).  
2002 "Iglesia y Colegio Máximo de San Pablo, Lima, Perú", en: Luisa Elena Alcalá, ed., *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (Madrid), pp. 108-115.  
2004 "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'", en: Guillermo Lohmann Villena et al., *La Basílica Catedral de Lima*, 240-317. Lima: Banco de Crédito del Perú.  
2005 "La descendencia real y el 'renacimiento inca' en el virreinato", en: *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2006 "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825", en: MUJICA, Ramón, D. BRADING, S. O'PHELAN, L. E WUFFARDEN et al. *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, BCP, pp. 113-198.  
2008 "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino" en: GUIBOVICH, Pedro y Luis E. WUFFARDEN, *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo* (Cuzco, 1674-1694), Lima, Instituto Riva-Agüero, IFEA, pp. 41-68.  
2008 "Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú", en: *Histórica*, 32 (1), pp. 161-170.  
2014 "Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825", en: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, pp. 364-401. Madrid: Ediciones el Viso,

Fomento Cultural Banamex.  
2016 "De los orígenes a la 'era Mollinedo' (1560-1700)", en: KUSUNOKI, Ricardo y Luis E. WUFFARDEN, *Pintura Cuzqueña*, Lima, MALI, pp. 19-37.  
2018 "La pintura y los programas iconográficos", en: *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Convento Máximo de San Pablo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 205-267.  
2019 "La pintura y los programas iconográficos", en: Ramón Mujica (ed.), *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, pp. 205-267. Lima: Banco de Crédito del Perú.  
2021 "Artífices de la libertad: los pintores afroperuanos, entre la independencia y la república", en: Ramón Mujica Pinilla (coord.). *Forjando la nación peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 80-115.  
**ZAMÁCOLA Y JÁUREGUI**, Juan Domingo de  
1958 *Apuntes para la historia de Arequipa*, Mariano Ambrosio Cateriano, ed. (Arequipa).  
**ZUMÁRRAGA**, Juan de  
1994 *Regla Cristiana breve*, Pamplona, Ediciones EUNATE.  
**ZURIAGA SENENT**, Vicent F.  
2005 *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad de Valencia.

## Archivos consultados

**Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista del Perú (ADSJBP)**  
Serie: Actas del Consejo Provincial N° 1 (1756-1862)  
1821 *Oficio del general José de San Martín*.  
Fojas 272f-278f

**Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (ACML)**  
Serie: Volúmenes independientes N° 15  
S. XVIII *Libro de cofradías de la Iglesia Catedral de Lima*.

### COMPENDIO

1812 *Compendio de las gracias e indulgencias de que gozan los hijos de la Venerable Orden tercera de la Penitencia de Nuestro Padre San Francisco. Arreglado en todo al Breve que comienza Plus Christi delicias de 16 de junio de 1773, en el que nuestro Santísimo Padre Clemente XIV revalida todas las indulgencias privilegios gracias indultos y exenciones, que son antecesores habían concedido a dicha VOP. Dadas a la luz por el señor don Juan de Aliaga conde de San Juan*

*de Lurigancho, caballero del Orden de Carlos tercero, su Ministro, y por el síndico Don José de Lasarte*. Reimpreso en Lima en la Imprenta de los Huérfanos.

### CONSTITUCIONES

1601 *Constituciones de la Provincia de los Doze Apóstoles hechas en el capítulo provincial de ella, celebrado en este convento de Nuestro Padre San Francisco de Lima, en el año de mil y quinientos y noventa y ocho, de nuevo reformadas, añadidas, vistas y aprobadas en este capítulo provincial celebrado en el mismo convento, en quince días de agosto deste presente año de mil y seiscientos y uno*, Lima, Antonio Ricardo.

### CONSTITUCIONES

1695-1713 *Constituciones de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora fundada en el convento de Nuestro Padre San Francisco reformadas según los tiempos presentes*. En Autos de visita de las rentas y bienes de la cofradía de la Purísima Concepción fundada en el convento de San Francisco ordenada por la Audiencia Arzobispal. Incluye cuentas presentadas para su aprobación por el capitán don Bernardo de Gurmendi, caballero de la Orden de Santiago, del tiempo que fue administrados de la cofradía. Archivo Arzobispal de AL. Cofradías, Legajo II: 16.

## Fuentes virtuales

"Alonso de las Nieves," *Real Academia de la Historia* <https://dbe.rah.es/biografias/70949/alonso-de-las-nieves> (consultado el 18 de marzo de 2022).

*Las Florecillas de San Francisco; El cántico del sol*. Por Francisco Sureda. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-floreillas-de-san-francisco-el-cantico-del-sol--0/html/ff7b777a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-floreillas-de-san-francisco-el-cantico-del-sol--0/html/ff7b777a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html) recuperado 20 de marzo de 2022.

*TRES compañeros*, <http://www.franciscanos.org/fuentes/leyendatrescom02.html>, recuperado 22 de febrero 2022, #53.

*Crónica mercedaria de fray Diego Mondragón*, 1750. Enciclopedia Católica Online



# Créditos

## **LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD** Las órdenes regulares en el virreinato del Perú

### **EDICIÓN**

Banco de Crédito del Perú  
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia  
Lima 12, Perú

### **COMITÉ EDITORIAL**

Dionisio Romero Seminario  
Alvaro Carulla Marchena

### **DIVISIÓN DE ASUNTOS CORPORATIVOS**

Enrique Pasquel Rodríguez  
Martín Higa Tanohuye  
Jessica García Casana

### **COORDINACIÓN CIENTÍFICA**

Luis Eduardo Wuffarden

### **DISEÑO GRÁFICO**

Giancarlo Salinas Naiza

### **COMPILACIÓN BIBLIOGRÁFICA**

Jesús Tupac Terbullino

### **CORRECCIÓN DE ESTILO**

Guillermo Niño de Guzmán

### **PRODUCCIÓN**

Impresión: Aza Graphic Perú S. A. C.  
Av. José Leal N.º 257, Lince

### **FOTOGRAFÍA**

DANIEL GIANNONI,  
excepto:  
ADRIAN SISA,  
pág. 9, fig. 23  
RAMÓN MUJICA,  
pág. 59, fig. 19  
MUSEO DEL PRADO,  
pág. 105, fig. 47  
LUIS EDUARDO WUFFARDEN,  
pág. 144, fig. 34  
TERESA GISBERT,  
Tomado del libro *Barroco Peruano*,  
págs. 172, 173  
DIEGO NISHIYAMA,  
pág. 224, fig. 15

ISBN: 978-9972-837-40-1

### **HECHO EL DEPÓSITO LEGAL**

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
N.º 2022-12376

### **BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ**

CALLE CENTENARIO 156  
URB. SANTA PATRICIA  
LA MOLINA, LIMA 12

LIMA, PERÚ, DICIEMBRE DE 2022









AVE

AVE

AVE

AVE

AVE

AVE

MA

TE

AVE

ES

PONSA











