

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado - Maestría en Historia



Título de la Tesis:

La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad
de Bernardo Bitti en el arte peruano virreinal

Tesis para optar el grado de Magíster en Historia

Autora:

Lic. Mónica Solórzano Gonzales

Asesora:

Dra. Scarlett O'Phelan Godoy

Jurado:

Dr. Jeffrey Klaiber Lockwood, S.J.
Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas

Lima, 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO UNO: Bernardo Bitti y la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú	9
1.1 De Sanlúcar de Barrameda a Lima.....	9
1.2 Bitti y los primeros jesuitas del Perú (1575-1583).....	12
1.3 Estadía en el sur andino y regreso a Lima.....	22
1.4 Segunda estadía en el sur andino y últimos años en Lima (1596-1610)	25
CAPITULO DOS: La <i>Coronación de la Virgen María por la Trinidad</i> de Bitti.....	29
2.1 Descripción de las obras.....	30
2.2 Orígenes del tema en la literatura eclesial.....	38
2.3 La <i>Coronación</i> de la Virgen en la plástica.....	43
2.4 La Compañía de Jesús y la versión oficial del tema. Significado y uso.....	60
CAPITULO TRES: La <i>Coronación de la Virgen</i> en el arte virreinal	68
3.1 <i>La Doctrina Cristiana</i> y el grabado en los siglos XVI y XVII.....	67
3.2 Pinturas importadas en Lima	72
3.3 Siglo XVII: Obras de pintores europeos y primeros pintores locales	75
3.4 Siglo XVIII. Amplia aceptación de la iconografía oficial y aparición de nuevos temas	86
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	107
ANEXOS.....	117

INTRODUCCIÓN

La figura del hermano jesuita Bernardo Bitti resalta por diferentes razones y, a pesar de lo poco o mucho que se haya escrito sobre él, siempre será objeto de la atención y curiosidad de los interesados en el arte peruano, pues, es el punto de partida en el desarrollo de la historia del arte virreinal. Fue el primer pintor italiano que arribó al Perú y tuvo la misión de ornamentar las casas y templos de su Orden, labor que realizó en Lima y, mayormente, en la zona sur andina y en el Alto Perú. Debido a que tanto su vida como obra en conjunto ya han sido estudiadas, este trabajo se centra en el tema de la *Coronación de la Virgen María por la Trinidad* que ejecutó hasta en cuatro versiones similares para diferentes ciudades del Perú y de Bolivia. Interesa mostrar cómo este tema introducido por Bitti en la iconografía peruana se convertirá en uno de los más difundidos en la época de mayor apogeo de las escuelas de pintura regionales y, cómo irá modificándose hasta convertirse en uno de los más interesantes ejemplos de sincretismo cultural y religioso.

Los límites cronológicos del trabajo están dados por la llegada de Bitti a Lima, hacia el último cuarto del siglo XVI, y el apogeo del desarrollo de las escuelas regionales de pintura, es decir el siglo XVIII, aunque no son límites tan marcados pues nos extendemos algunas décadas antes y después. La metodología empleada recoge mucho de los diferentes métodos tradicionales de la historia del arte. Se siguen planteamientos propuestos tanto por aquellos métodos (histórico-crítico) en los cuales

privilegian el estudio del contexto en el cual aparece la obra de arte, que es producto y consecuencia de su entorno, como los métodos que se concentran en el estudio de la obra en sí misma, aislada de agentes externos, como son las propuestas del formalismo o la iconología que busca no solo la interpretación de las imágenes sino también su significado o contenido. También se ha cuidado de considerar conclusiones y datos que provienen de otras disciplinas como la antropología y la historia.

Las fuentes gráficas o visuales son el sustento más importante, pues la pintura de la sacristía de la Iglesia de San Pedro fue el punto de partida; de ahí surgió la inquietud inicial que generó posteriores indagaciones y búsquedas. La muestra gráfica está formada principalmente por lienzos aunque no faltan algunos ejemplos de grabados, dibujos, esculturas y hasta murales. El número total de obras que logramos registrar y catalogar personalmente en Lima y Arequipa es de veinticinco sin embargo, un grupo mayor, ubicado en libros y por internet, ha confirmado y complementado nuestro planteamiento.

Entre las fuentes escritas, y más antiguas, que sirvieron de base, se encuentra *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional* (1968) del sacerdote jesuita Rubén Vargas Ugarte. Uno de los aspectos más resaltantes de este texto es que para la biografía del artista se consultó documentos de primera mano pertenecientes a la orden jesuita, en cambio, la información que proporciona sobre las obras es escasa y muy general. Sobre este último punto mayores detalles se encuentran dispersos en otras publicaciones del mismo autor. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (1956) de Martín S. Soria, es un texto difícil de ubicar en nuestro medio, no obstante, se ha podido revisar la versión en inglés *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions. 1500-1800* (1969). Ahí, Soria se

refiere a Bitti como uno de los mejores pintores del siglo XVI en Hispanoamérica y propone el año de 1548 como posible nacimiento y 1610 para su deceso, en lo que coincide con Vargas Ugarte. Lo más resaltante es el registro fotográfico y el redescubrimiento de la obra de Bitti que se atribuye el autor. Estilísticamente lo ubica como manierista tardío y señala que: la pureza lineal y la estilización de facciones parecieran relacionarse con características de la obra del pintor renacentista Rafael de Sanzio¹. Al respecto comenta:

Aunque su obra refinada e idealizada sigue la tradición Manierista, preserva un residuo del ilusionismo espacial de Renacimiento. Sus seguidores criollos e indios tradujeron este estilo a un idioma provincial de decoración plana, lineal y de dos dimensiones².

Bitti un pintor manierista en Sudamérica sigue siendo el único estudio dedicado íntegramente a la vida y obra del maestro italiano, fue publicado por la pareja de estudiosos bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert en 1974, aunque ya habían publicado estudios previos desde 1963. Presentan una variedad de asuntos no tratados antes como las posibles influencias recibidas, su vida en Italia, etc. Sumamente interesante resulta el detallado registro de obras ejecutadas en sus diferentes etapas en Lima, Cuzco, Juli, La Paz, Arequipa, Chuquisaca, Potosí y Huamanga, ilustrado con láminas en blanco y negro. En *Historia de la Pintura Cusqueña* (1982) los mismos autores amplían la sección de la publicación anterior, dedicada a los discípulos europeos y peruanos. El último texto de la pareja, aparecido en Bolivia en 2005, trata no solo de Bitti sino también de Mateo Pérez de Alesio y

¹ Es nuestra la traducción: “Linear purity and idealization of features seem a last reflection of Raphael”. Tomado de: SORIA, Martín. “Painting in Spanish America”. *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions. 1500-1800*, p. 322.

² Es nuestra la traducción de: “His paintings and carvings vividly express the religious climate of the late sixteenth century in the Andean region. Bitti’s influence was felt in Peru, Ecuador, and Bolivia into the seventeenth and even eighteenth centuries. Though refined and idealized in the Mannerist tradition, he preserved a residue of Renaissance spatial illusionism. His creole and Indian followers translated this style into a provincial idiom of plane decoration, linear and two-dimensional”. *Ibidem*.

Angelino Medoro, los otros dos pintores italianos llegados a Lima entre el siglo XVI e inicios del siguiente. Resultado de una cuidadosa investigación realizada en Italia presentan extensa información tanto sobre la vida como la obra de estos maestros, superando así a los estudios previos.

Francisco Stastny en *El manierismo en la pintura colonial* (1981), cuestiona la idea generalizada entre los historiadores de que el manierismo fue la tendencia estilística predominante en la obra de estos primeros pintores italianos llegados al Perú y afirma que:

El arte de la América Virreinal no sólo no tuvo muy poco que ver con el manierismo, sino que la mera idea de identificarlos implica una distorsión que delata falsas aspiraciones euro-céntricas, y que conduce a ignorar las circunstancias particulares en que fue creado el arte americano del siglo XVI y del primer tercio del XVII. Las dos corrientes que encontraron eco en esta parte del mundo fueron, mas bien, la contra-maniera y la anti-maniera, ambas expresiones teñidas por las tendencias pasadistas características de las búsquedas artísticas iniciales de la iglesia contra-reformista y que coincidieron con las inclinaciones del sistema virreinal. (Stastny 1981: IV)

Trata sobre el estilo seguido por el grupo de pintores italianos, en el que se encuentra Bitti, y constituye un aporte importante por no sumarse a lo afirmado, en este punto, por todas las publicaciones anteriores. Al respecto, José Chichizola sin embargo, en *El manierismo en Lima* (1983), ubica al pintor jesuita dentro de la plenitud del manierismo y afirma, igual que la mayor parte de autores, que se trata del introductor de ese estilo en esta capital. El aporte del texto consiste en el análisis iconográfico que realiza de varias pinturas. De otro lado, Ricardo Estabridis en "Influencia italiana en la pintura virreinal", siguiendo la línea trazada por Mesa y Gisbert, amplía y enriquece las descripciones de las obras ubicadas en las distintas ciudades donde nuestro pintor dejó sus huellas. De lo más interesante resultó la información recogida de los varios volúmenes que forman *Monumenta Peruana*

publicados en Roma por Monumenta Historica Societatis Jesu, en distintos años, constituyen invaluable fuente para el estudio de los diferentes aspectos de la historia de la Compañía de Jesús en el Perú. También se han consultado fuentes primarias impresas y manuscritas. Estas últimas, ubicadas en el Archivo General de la Nación e incluidas en los anexos, proporcionan valiosa información sobre las condiciones de trabajo de los maestros pintores del siglo XVII.

De otro lado debo mencionar que, ha sido de importancia capital el uso de la tecnología, pues me ha permitido acceder a escritos en versiones digitales tanto antiguos como recientes, de distintos lugares del país y del extranjero, y a pinturas en distintos museos de Europa, principalmente, que habría sido imposible revisar en sus versiones físicas de manera inmediata.

En cuanto a la estructura del trabajo, esta consta de tres capítulos. El primero de ellos trata sobre la vida de Bitti en el Perú dentro del contexto de la Compañía de Jesús y los personajes de su entorno que acaso pudieron influir no solamente en su vida sino también en su obra. Detallamos tanto su llegada y estadía en Lima así como los viajes por el interior de la sierra sur y del Alto Perú donde pinta para las iglesias de su Orden y se pone énfasis en los sitios donde ejecutó el tema de la Coronación de la Virgen María por la Trinidad. Por supuesto, no dejamos de mencionar datos sobre sus orígenes e influencias aunque de manera breve pues esa información ya ha sido estudiada por diferentes autores. El segundo capítulo comprende un análisis sobre el tema iconográfico, descripción de las pinturas, antecedentes del tema tanto en la literatura eclesiástica como en la plástica y un esbozo sobre los significados y usos que posiblemente tuvo este tipo de composición para los jesuitas. El último capítulo es un análisis de las diferentes obras ejecutadas en el Perú por diferentes autores tanto locales como extranjeros radicados aquí. Estas van desde el siglo XVI hasta el siglo

XVIII y se analizan los cambios que van apareciendo en el tema hasta el surgimiento de una temática nueva como resultado de la “cristalización” de la religión andina.

Imposible dejar de mencionar y agradecer el invaluable apoyo prestado por profesores, familiares y amigos quienes contribuyeron para que este trabajo pueda culminarse. De manera especial agradezco a mi asesora la Dra. Scarlett O’Phelan por sus lúcidos comentarios y sabias orientaciones, también al padre Jeffrey Klaiber y a Ricardo Estabridis uno de mis profesores de historia del arte más estimados. Del mismo modo, a mi esposo Jorge Luis Alegría por su paciencia y motivación.

Debo agradecer además a todas aquellas personas e instituciones quienes me facilitaron el acceso para la catalogación de obras o las fotografías de las mismas. Gerardo Moreno del Ministerio de Cultura, Convento de Santa Catalina de Arequipa, Dirección de Cultura de Puno, Palacio Arzobispal y Convento de San Pedro. También a la historiadora Diana Aguirre por la transcripción de los manuscritos del siglo XVII.

CAPÍTULO UNO

*“Está entre el número de los nuestros
un hermano extraordinario artista pintor,
cuyo nombre brilla en todo el reino”
(Egaña 1958:127).*

Bernardo Bitti y la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú³

1.1 De Sanlúcar de Barrameda a Lima:

Sanlúcar de Barrameda, era el puerto andaluz desde donde partían los navíos con destino a las Indias americanas; en aquel lugar esperaron Bernardo Bitti y otros catorce integrantes de la Compañía de Jesús la continuación del viaje hacia el virreinato peruano. Después de casi un año de haber sufrido percance con el navío que colapsó luego de la rotura del timón, en octubre de 1574 el convoy de jesuitas partía nuevamente para arribar con éxito al puerto del Callao un 31 de Mayo de 1575, lamentando la muerte de dos integrantes del grupo (Egaña 1954: 700). Era usual por aquellos años que el viaje durara seis o siete meses debido a las paradas y estadías necesarias mientras se esperaba por barcos que los llevaran al destino final. La ruta que siguieron, seguramente, fue la siguiente: De Sanlúcar de Barrameda a Tenerife en las Islas Canarias, luego de treinta días de navegación se llegaba a Santo Domingo,

³ En este capítulo se revisan los acontecimientos más importantes en la vida de Bitti en el contexto de su época y de la Compañía de Jesús. Para biografía y obra completa ver las distintas publicaciones de los autores Mesa y Gisbert.

después, a Cartagena de Indias, Nombre de Dios, y ciudad de Panamá desde donde se continuaba con el segundo y último tramo más largo, treinta o cuarenta días, hacia el puerto del Callao.

Dirigía el grupo el Padre Juan de la Plaza, hombre “severo y escrupuloso con muchos años de experiencia en la dirección de la Orden” (Martin 2001: 38), primer Visitador enviado por el padre General Everardo Mercuriano para observar, supervisar y resolver los inconvenientes que se presentasen en la provincia, su actuación en los años transcurridos en el Perú sería muy importante. Los otros sacerdotes eran el doctor en teología Juan de Montoya, quien había sido profesor de filosofía y lógica del Colegio Romano y rector del colegio de Nola en Italia; Baltasar Piñas, dos veces rector de colegios españoles y licenciado en Artes, llegaría a ser rector del colegio de San Pablo y luego Provincial; Melchor Cano experto en música y el padre Diego de Bracamonte, que regresaba a Perú luego de realizar en Roma diligencia ante el padre General⁴. Completaban el grupo cinco estudiantes y tres hermanos coadjutores, entre ellos Bitti⁵. Las edades de los viajeros iban entre los veinte y treinta años, excepto el hermano Marco que tenía cincuenta y seguramente también el padre Plaza promediaba esa misma edad. Los que perdieron la vida en el viaje fueron Diego Suárez, enterrado en Panamá y el padre Baena quien murió en el mar.

La Ciudad de los Reyes se había convertido, luego de cuarenta años de su fundación y después de las sangrientas guerras civiles, en la cabeza de un poderoso virreinato que tenía a Francisco de Toledo (1569-1581) como el actor y gestor principal de una serie de modificaciones que habían empezado ya a implantarse. El quinto

⁴ MARTIN Luis (2001) lo incluye como parte del grupo pero no figura en la relación de los que parten a América citado en EGAÑA, Antonio de. *Monumenta Peruana I (1565-1575)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu, p. 674 y ss.

⁵ En el listado de nombres de los que parten a América aparecen primero los padres, después los estudiantes y luego los hermanos coadjutores; Bitti aparece penúltimo antes del herrero y después del zapatero. *Ibidem*.

virrey del Perú había llegado a Lima en 1569 acompañado del segundo grupo de jesuitas, tan solo un año después del inicio de las actividades de la Compañía de Jesús en el Perú. Toledo había solicitado la presencia de los jesuitas al mismo General, su antiguo amigo Francisco de Borja, aunque, poco tiempo después surgirían serias diferencias entre ellos que resquebrajarían un poco esa amistad⁶. Su gobierno se caracterizó por el afianzamiento de las instituciones coloniales. Dentro del clima de cambios acorde con la reforma planteado en el Concilio de Trento⁷, establece al Tribunal del Santo Oficio. Aunque el gobierno de Toledo es cuestionado por los historiadores debido a medidas drásticas como la implantación de la mita minera y la ejecución de Túpac Amaru I (1572), prosperaron la vida civil y eclesiástica así como la actividad económica y se ejecutaron obras públicas de envergadura como hospitales y el acueducto que trasladaba agua potable a la ciudad.

La comunidad religiosa se había incrementado rápidamente. Luego de la instalación de la Orden de Santo Domingo le siguieron, franciscanos, mercedarios, agustinos, y la Compañía de Jesús. Hacia fines de esa década la presencia religiosa era “abrumadora”, existían en la ciudad casi tres mil sacerdotes, monjes y religiosos y los “vecinos” eran como seis mil (Martin 2001: 23). La labor de las Órdenes religiosas llegadas antes que la Compañía de Jesús fue muy importante, resalta en ello la de Santo Domingo quienes habían sido los primeros en llegar e instalar iglesia, convento y el colegio universitario que se convertiría, a mediados del siglo, en la Universidad de San Marcos. Fueron los que más contribuyeron con el desarrollo intelectual de Lima en las primeras décadas del aun joven virreinato.

⁶ Sobre las disputas entre el virrey y la Compañía de Jesús ver Martin (2001).

⁷ Sobre la Asamblea Ecueménica realizada en la ciudad de Trento se verá más adelante.

1.2 Bitti y los primeros jesuitas del Perú (1575-1583)

Bernardo Demócrito Bitti⁸ tenía veintiséis años cuando tocó suelo peruano. Con tan solo “una capa negra usada y un par de calzas blancas”, como únicas pertenencias, el 2 de mayo de 1568 se había presentado en la casa profesa de Roma donde fue aceptado como coadjutor temporal⁹. A su ingreso a la comunidad jesuita declaró que su padre Paulo había fallecido, su mamá se llamaba Cornelia y tenía seis hermanos, tres varones y tres mujeres. También declaró que venía ejerciendo el oficio de pintor desde los catorce o quince años (Egaña 1954: 535, Mesa y Gisbert 2005: 51, Vargas 1968: 84,85). Luego de los dos años de noviciado debió dedicarse por entero a la pintura en las iglesias y establecimientos de la Compañía en Roma.

Nació el año 1548 en Camerino, por esos años una pequeña localidad de la región de las Marcas en la parte central de Italia, que pertenecía a los Estados Pontificios donde la ciudad principal era Roma; otra ciudad importante de la región era Urbino, cuna de Rafael de Sanzio (1483 - 1520), el maestro del Renacimiento. Por esos tiempos Italia no era una unidad política, por el contrario se encontraba dividida en ciudades estado: por el norte las Repúblicas de Venecia y Florencia, al sur el Reino de Nápoles. Muy lejanos habían quedado aquellos tiempos en los que el Imperio Romano había dominado toda Europa, era el momento más bien en el que las grandes potencias Francia y España se disputaban las prósperas ciudades italianas. En el tiempo en el cual Bitti nació, aun se vivía en Italia el rezago de uno de los movimientos artísticos culturales más grandes e importantes de la historia del arte universal, surgido

⁸ El apellido aparece también como Viti, Vite, Vittì en diferentes documentos de la Orden. El libro del noviciado de la provincia romana indica que su nombre era Demócrito pero que luego se le llamó Bernardo. Ídem, p. 535.

⁹ El religioso coadjutor es llamado también “hermano”. No son sacerdotes y generalmente estaban dedicados a oficios mecánicos y domésticos.

a pesar de la desunión política. El Renacimiento iniciado en el siglo XV (Cuattrocento) en Florencia, que tuvo su apogeo en las primeras décadas del siguiente (Cinquecento o Alto Renacimiento) y dio inicio a la Edad Moderna, había logrado para el arte una nueva condición, el paso de ser una disciplina mecánica (oficio manual) a ser considerado una disciplina intelectual y logró para el artista una nueva posición social.

Las figuras y las formas empezaron a ser ejecutadas de acuerdo a la manera como se ven en la realidad, logrando hacer notar el volumen y la distancia, a eso se llamó entonces “perspectiva” y su realización se basaba en una metodología matemática y científica. (Bassegoda y Cirlot 1986: 244,245).



Ubicación de Camerino en el mapa político de Italia en el siglo XVI.

El siglo XVI, cuyas primeras décadas fueron de apogeo para la pintura debido a la obra de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael de Sanzio, las figuras más notables del alto renacimiento, fue también un siglo del surgimiento de otro movimiento artístico conocido como manierismo. Aunque esta tendencia, caracterizada por la mayor libertad que tendrán los artistas en la realización de sus obras, surgió en las primeras décadas, no significó una ruptura con el alto

renacimiento cuyos seguidores se mantuvieron hasta fines del siglo¹⁰. En líneas generales, el manierismo se oponía a la racionalidad y al naturalismo renacentista, era más bien un arte anti clásico donde predominaban la composición complicada, el alargamiento de las proporciones de las figuras, el colorido estridente, la variedad y violencia de las posturas de los personajes, entre otros (Vila 2005: 23-25).

Bitti no pudo quedar al margen de las tendencias pictóricas de su propia región, tuvo que conocer las obras de los grandes maestros del Renacimiento y del Manierismo quizá en Urbino, cuna de Rafael, tal vez en Florencia, cuna del Renacimiento y no muy lejana de su región y por último en Roma, donde estudia y permanece largo tiempo antes de su venida a Indias. Se sabe que, antes que entrara al noviciado de los jesuitas, había estudiado pintura en Roma pero no se tienen mayores detalles (O'Neill y Domínguez 2001: 456). Tal vez fue pariente de Timoteo Viti, pintor de Urbino quien colaboró y trabajó con Rafael tanto en su ciudad natal como en Roma. Es Rafael quien debe haber marcado la obra del joven Bitti, pues aquel fue el pintor más importante que naciera en las Marcas, luego probablemente, influyeron en él los hermanos Tadeo y Federico Zuccari quienes se convertirían en los más destacados de su tiempo.

Junto a la influencia italiana cabe agregar la española recogida durante su tránsito hacia Perú. Aunque Luis de Vargas había fallecido algunos años antes del paso de Bitti por Sevilla, seguramente, conoció su obra pues fue quien más resaltó de los pintores sevillanos de su tiempo. En Sanlúcar de Barrameda, probablemente conoció la pintura de Vasco Pereira pintor manierista. Sin embargo, el artista más importante de España era entonces Luis de Morales cuya obra sin duda no fue ajena a

¹⁰ El manierismo ocasionaría muchísima controversia a partir del siglo XVII en la definición del término, representantes, cronología y características y tuvo también muchos detractores y defensores. Hoy es consenso que apareció en la obra tardía de Miguel Ángel y Rafael, considerados los verdaderos iniciadores de la tendencia.

nuestro Bernardo Bitti; es más, se ha planteado alguna relación entre diferentes pinturas de ambos. Otro posible contacto pudo haberse dado con Doménico Theotocopulus, más conocido como El Greco, pues ambos probablemente coincidieron en Italia entre los años 1568 y 1573, antes de que Bitti iniciara el itinerario que lo traería a Perú (Mesa y Gisbert 2005: 50-52). Como se sabe El Greco fue también un pintor manierista.

Todo lo que concierne a posibles contactos con otros pintores de su tiempo son solamente especulaciones. Los datos comprobables se refieren a él como un pintor reconocido entre los suyos de la Compañía de Jesús, destacado en su oficio y debido a ello fue destinado al virreinato peruano a petición expresa del Padre Diego de Bracamonte (Gantier y Baptista 2001: 456).

Al respecto de su carácter y personalidad, consta en los documentos que era obediente de las reglas, constituciones y otros reglamentos de su Orden. Se dice de él “Está indiferente a todo lo que mande la obediencia y observará todas las reglas, constituciones y otros reglamentos de la Compañía y no pretenderá nunca, mediante la gracia de Dios, estudiar ni pretenderá leer siquiera su firma” (Vargas Ugarte 1968: 84). También se comenta sobre su “gran talento para su oficio de pintar”, “buen ingenio y juicio” (Egaña 1958: 127), “bien aprovechado en humildad”, “humilde y obediente”. Además se señala que “Era hombre mansísimo, trabajador y apacible sin que jamás le viese nadie estar ocioso, de grande humildad y desprecio de sí mismo...” (Anónimo de 1600 citado por Vargas Ugarte 1963a: 246).

Un acontecimiento de la época que seguro influyó en su personalidad y probablemente, en su opción por la vida religiosa es la crisis que atraviesa la Iglesia católica y que desencadenaría el surgimiento de las Iglesias protestantes. Este suceso marcaría también toda la época y motivaría una serie de reformas en la Iglesia

católica. Todo inició cuando el fraile agustino Martin Lutero (Alemania 1483 – 1546), cuestiona ciertas interpretaciones de las escrituras sagradas con respecto a la salvación, llegando al entendimiento que la misma es posible mediante la fe sin la intercesión de los hombres. Un hecho que se sumó para la maduración de sus nuevas ideas fue la predicación de la indulgencia para la construcción de la basílica de San Pedro, obra cumbre de la época en la que trabajaron los artistas más importantes del Renacimiento y del Barroco. Las indulgencias consistían en la absolución de los pecados a través de una limosna o contribución económica para la Iglesia. En 1517 el alemán publicaría 95 tesis en contra de las indulgencias y de la potestad que las concede iniciándose así el abierto enfrentamiento del fraile agustino con el papa que terminó en su excomunión tras una serie de negociaciones infructuosas. Se desencadenarían entonces sangrientos enfrentamientos contribuyendo con la difusión del protestantismo desde Alemania hacia el norte y otros sitios de Europa¹¹.

La Iglesia católica tardó un poco en reaccionar frente a la difusión de las ideas de Lutero a las que se sumaron otras como las de Juan Calvino y Ulrico Zuinglio; sin embargo, en alguno de los papas que se sucedieron en plena crisis, caló profundamente el deseo de renovación. Después de Adriano VI, fue Paulo III quien logró convocar el Concilio Ecuménico de la Iglesia Católica Romana en Trento, ciudad actual del norte de Italia que entonces era una ciudad libre regida por un príncipe-obispo. La asamblea conocida como Concilio de Trento se desarrolló en tres períodos discontinuos y tuvo 25 sesiones que se realizaron entre el año 1545 y 1563. Constituyó uno de los eventos más importantes del mundo religioso. Algunos de los puntos tratados fueron la exigencia del celibato clerical y la capacidad y condiciones éticas intachables para el clero, entre otros. En cuanto a los aspectos dogmáticos

¹¹ Sobre la Contrarreforma católica ver: Tuchle (1977).

refutados por los protestantes se afirmó la necesidad de la existencia mediadora de la Iglesia, para lograr la salvación del hombre, reafirmando la jerarquía eclesiástica, siendo el papa la máxima autoridad de la Iglesia. Durante las últimas sesiones se trataron los temas más criticados por los protestantes como la veneración de los santos que fueron reivindicados al igual que la misa y se afirmó la existencia del purgatorio. Debido a los acuerdos del concilio se reinstauró la práctica de la Inquisición, que había surgido en épocas medievales, bajo la denominación de Santo Oficio. Cabe resaltar que aunque ésta Asamblea Ecuménica fue inicialmente proyectada para acabar con la división religiosa y “reformular el pueblo cristiano” no logró su objetivo, pues “no alcanzó a restablecer la unidad de la fe” (Tuchel 1977: 173).

En plena crisis y en momentos de preparación y organización del Concilio en 1540, se promulgó la bula papal que reconocía a la Compañía de Jesús como orden religiosa. Diego Laínez, Alfonso Salmerón, entre otros, participaron en la mencionada asamblea y su actuación sería fundamental. La diferencia de la Compañía con las otras órdenes mendicantes fue el cuarto voto, es decir además de los votos de castidad, pobreza y de obediencia a sus superiores, ofrecieron el de obediencia al papa para ir a donde éste quisiera enviarlos bajo el lema “*Ad maiorem Dei gloriam*” (*A la mayor gloria de Dios*), también conocido por su abreviatura AMDG. El mismo fundador, el español San Ignacio de Loyola, había puesto especial empeño en que se encargaran de la labor en las Indias y dio algunas directrices al respecto, pero le correspondería al tercer general Francisco de Borja, a petición del mismo rey de España Felipe II, en enviar a los primeros jesuitas quienes llegaron en los años 1568 y 1569.

Los religiosos de la Compañía de Jesús que Bitti encuentra en Lima habían logrado formar para 1570 una comunidad de sesenta miembros, de los cuales solo veintidós eran sacerdotes y cuarenta y tres o cuarenta y cuatro vivían en Lima (Egaña 1954: 700, Martín 2001: 35). El Padre Provincial, es decir la máxima autoridad de la región, era Jerónimo Ruiz de Portillo, natural de España quien puso especial énfasis en la infraestructura. Construyó primero la iglesia y el colegio de San Pablo; él mismo refiere en carta anua del año 1575 que, en cuanto a edificaciones estaba casi todo acabado, colegio, casa, incluso iglesia a la cual se había trasladado el Santísimo Sacramento hacia ya un año (Egaña 1954: 701). Se dice de la iglesia: "... ha salido tan capaz y tan agraciada, que dicen todos no haber otra como ella en el Perú" (Vargas 1963b:16). Aunque los miembros de la Orden eran sólo alrededor de cuarenta, sumando los llegados en las primeras expediciones y los ingresados a la orden en la misma ciudad, tenían una obra sólida lograda en tan solo siete años y el colegio funcionaba como una de las instituciones educativas más importantes del momento, con religiosos dedicados a predicar e instruir tanto a la variopinta población limeña como a los indígenas en las diferentes misiones y doctrinas. El colegio, desde su fundación, atrajo a gran número de aspirantes y muchos solicitaron la admisión desde el primer año de funcionamiento, según Luis Martín (2001: 34).

Una de las figuras más importantes de la casa jesuita limeña era el padre José de Acosta¹² (1540-1600) de quien se dice fue "uno de los mayores talentos que jamás tuvieron los jesuitas en Perú" (1981: 41), "cerebro" del colegio de San Pablo y "el teólogo más competente con que contaba la Compañía de Jesús en el virreinato" (Estenssoro 2003: 188). Nació en Medina del Campo, Castilla, España, en el seno de una familia aparentemente acaudalada. A los doce años (1552) ingresó a la Cía. de

¹² Sobre la vida y obra de José de Acosta ver Pino (2008).

Jesús junto con cuatro de sus hermanos mayores. Estudió filosofía y teología en Alcalá de Henares y se ordenó de sacerdote en 1566. Muy pronto sobresalió debido a sus capacidades siendo maestro de teología en diferentes colegios. Debido a sus méritos y a solicitud de él mismo fue enviado a las Indias con el tercer grupo que llegó al Callao en abril de 1572 y se convirtió en rector del colegio de San Pablo. Siguió a Ruiz de Portillo como provincial y en su gobierno, que duró de 1576 a 1581, dio impulso a las actividades del colegio de San Pablo, puso término a las controversias surgidas entre los jesuitas y el virrey Toledo, accediendo a sus requerimientos y aceptando el cuidado pastoral de “doctrinas” de indios. Además aprobó la idea de la creación de una escuela para hijos de la nobleza india (Pino 2008: XX, XXI, Villegas 1993: 332, Vargas 1963: 156-161; O’Neill y Domínguez 2001: 10,11). Producto de su labor misional realizada por el interior del país (Cuzco y el Alto Perú) aprendió quechua, observó la diversidad de la geografía, costumbres y características de las poblaciones aborígenes, comprendió la complejidad de la evangelización por estas tierras y elaboró importantes estudios. *De Procuranda Indorum Salute*, concluida en 1577 y publicada en Sevilla en 1588, es considerada hoy como “el primer y más importante tratado de evangelización” (Estenssoro 2003: 188); según Villegas, con esta obra Acosta “pretendió ofrecer un aporte a la tarea de la evangelización y ayudar a los misioneros, que actuaban en el Nuevo Mundo” (1993:331). La segunda obra de trascendencia fue *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590), a diferencia de la anterior, fue concluida en Europa finalizada su experiencia en Indias y constituye un estudio de la geografía, flora, fauna y costumbres de los habitantes de estas tierras.

Su labor en el III Concilio Limense fue clave. Conocido también como III Concilio Provincial (1582-1583), obra de Santo Toribio de Mogrovejo fue proyectado por su predecesor Jerónimo de Loayza. Esta reunión convocó a preladados representantes de la arquidiócesis, que entonces abarcaba prácticamente toda

América del Sur y América Central, para ejecutar en América los cambios planteados en el Concilio de Trento, aunque en Lima ya se habían realizado dos eventos similares en años anteriores que pocos resultados tuvieron en la transformación del clero. Dos fueron los grandes temas: la promoción religiosa y social de los indígenas y la reforma del clero. Fue la reunión conciliar que “cristalizaría las reglas pastorales y canónicas, así como los principios y las estrategias de cristianización en América del Sur hasta fines del periodo virreinal” (Valenzuela 2006: 42) y según Estenssoro permitiría iniciar la “ortodoxia colonial”. En la más grande reunión de prelados que conoció el continente americano hasta el siglo XIX Acosta fue el teólogo más activo, predicador solemne en dos de las cinco sesiones públicas, redactor personal de las actas y director de los documentos conciliares publicados en Lima (Pino 2008: XXII). Como la enseñanza de la doctrina impartida a los indígenas debía ser lo más clara posible, se decidió elaborar un catecismo único en castellano, quechua y aymara la *Doctrina Cristiana*, primer libro impreso en la América hispana y resulta especialmente interesante para este estudio por contener un grabado con el tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, sobre el cual comentaremos más adelante. Acosta, basándose en el catecismo elaborado por encargo del Papa San Pío V, redactó el texto en castellano, traducido luego al quechua y aymara por los eminentes lingüistas Juan de Balboa y Blas Valera¹³.

En los cuatro años que Acosta estuvo a la cabeza de los jesuitas en el Perú, probablemente influyó en Bitti, de algún modo. Como provincial debe haber escuchado las palabras e inquietudes que aquejarían a cualquier ser humano inmerso en una labor tan compleja realizada tan lejos de su lugar de origen. Como predicador y como maestro tuvo que haber decidido sobre los temas de las pinturas, relieves y esculturas

¹³ Sobre las principales acciones, sucesos y detalles del III Concilio Limense ver Fernández (2000: 138-149).

de los retablos, considerados libro abierto tanto para los estudiantes y postulantes de la Orden como para los fieles.

Apenas llegó Bernardo Bitti a Lima se dispuso a la pintura, tal es así que pasado un año ya había realizado varias obras que decoraban el colegio de San Pablo; el visitador De la Plaza, recorriendo las instalaciones del mismo en el año 1576 elogia “sus virtudes y gran talento” para la pintura (Vargas 1968: 85). El retablo principal del templo fue elaborado por el hermano jesuita Pedro de Vargas, y los laterales fueron dorados y pintados por Bitti según señala el padre Vargas Ugarte, quien afirma: “La Iglesia se fue embelleciendo con el tiempo y el que más contribuyó a hermosarla fue el Hermano Bitti” (1968: 17). A la par de la gran cantidad de actividades que realizaban los jesuitas también la labor artística de Bitti en esta primera estadía en Lima de casi diez años, fue intensa. En la iglesia, “no existía lugar sin una imagen de su mano” (Anónimo de 1600 citado por Mesa y Gisbert 2005: 56) y probablemente también en la residencia¹⁴. Aunque el retablo mayor de la iglesia ya no se encuentra en su ubicación original y muchas de las pinturas que lo conformaban se han perdido, se cree que *La coronación de la Virgen María* formó parte de ese retablo. Esta pintura, ubicada hoy en la Sacristía de la misma iglesia, fue la primera de la serie que ejecutó el artista, y constituye objeto principal de este estudio; sus características las analizaremos más adelante. En esta temporada Bitti no trabajó solo, contó con la colaboración del hermano Pedro de Vargas natural de Montilla, España, quien aprendió pintura y dorado en Lima antes de ingresar al noviciado de los jesuitas. Conformó con Bitti una dupla para la ejecución de los retablos en los cuales se encarga del dorado y también de relieves y esculturas de bulto. Quedan varias evidencias de la labor conjunta en documentos siempre firmados por Vargas (2005:76). Finalizada la reunión de prelados en Lima, probablemente hacia fines de

¹⁴ El estudio completo sobre la obra de Bitti ver en: Mesa y Gisbert (2005).

1583, Bitti marchó de Lima con rumbo a la ciudad imperial para su primer encuentro con la capital de los Incas.

1.3 Estadía en el sur andino y regreso a Lima

Cusco y Juli eran por entonces consideradas las poblaciones indígenas más importantes del virreinato (Egaña 1954: 708). La iglesia que los jesuitas habían empezado a construir en Cusco, desde 1571, estaba por concluirse pero el colegio ya tenía diez años de funcionamiento. Su rector, el padre José Teruel, afirma en 1585 que con él se acabó el coro y la techumbre de la iglesia y varios de los nueve padres y diez hermanos, que habitaban la casa jesuita, habían intervenido en su construcción con el apoyo de cientos de indígenas quienes colaboraron desde el inicio. El mismo padre afirmaba que: "...en aquel tiempo no había iglesia mejor en el Perú y que su costo pasaba de los 150,000 ducados (Vargas 1963: 66,67). Por espacio de año y medio permaneció Bitti trabajando en la iglesia, otra vez con la colaboración de Vargas quien afirma que hacia fines de 1584, antes de terminar el retablo mayor, tuvo Bitti que pasar al poblado de Juli y después a Chuquiabo (La Paz) por mandato del provincial (Mesa y Gisbert 2005: 60).

Juli, a orillas del Lago Titicaca, era considerado el asiento más importante y necesitado, debido a la extracción minera y por aglomerar a la mayor población nativa del Perú (Egaña 1954: 708). La evangelización de la zona fue iniciada por los dominicos quienes fueron expulsados del lugar por el virrey Toledo, quien envió a los jesuitas durante el gobierno de Acosta como Provincial. Acosta tuvo una especial actuación en la formación de esa casa y en el ensayo misional de nativos que allí

realizaron. Para 1579 eran, aproximadamente, ocho los sacerdotes residentes instalados en las iglesias de San Pedro, San Juan y de la Asunción que habían empezado a construir los dominicos. El Padre Diego de Bracamonte fue el padre superior después reemplazado por el P. Diego Martínez. Según Vargas Ugarte ésta doctrina: “(...) no solo fue una excelente palestra en donde se ejercitaron esforzados misioneros, escuela en donde se amaestraron en el aprendizaje del idioma nativo, centro organizado que pudo servir de pauta a otras doctrinas, sino campo fértil en que se desarrolló la actividad de los Jesuitas del Perú y en donde florecieron no sólo las virtudes cristianas sino también el bienestar social del indígena y las artes (...)” (Vargas 1963a: 119).

En aquel lugar permaneció Bitti hasta 1591, aproximadamente, con un breve tiempo en Chuquiabo, donde lamentablemente hoy no se encuentra ninguna obra. En más de ocho años que pasó entre esa, Cusco y Juli su producción debió ser abundante. Probablemente, de esta época data la segunda versión del tema de la *Coronación* que se encuentra en la iglesia de la Asunción de Juli-Chucuito. Se ha señalado que es posible que en Juli tuviera la colaboración de otro pintor, pero, no consta que Vargas haya estado en la zona y tampoco los hermanos jesuitas Mosquera y José que habían colaborado con él en Cusco. Se cree que tuvo algún ayudante indígena, quien sirvió de nexo y mantuvo la influencia de Bitti en pintores de siglos posteriores; pudo ser Diego Cusi Guamán quien pintó *Bautizo de Cristo*, fresco inspirado en obra de Bitti del mismo tema para la iglesia de Urcos (Mesa y Gisbert 2005: 63, 1982: 236, Benavente 1995: 106).

Después de esta larga temporada en el sur andino, emprendió el retorno a Lima donde permanecería algunos años. Un especial suceso encontró en la Ciudad de los Reyes; la llegada del pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, hacia fines de 1589, se

convertiría en gran acontecimiento para la pintura peruana en formación. La sociedad limeña había acogido al maestro italiano con los brazos abiertos y en breve tiempo, ya se había convertido en el pintor más importante del momento. En su taller establecido en Lima formó a muchos discípulos, entre ellos Domingo Gil, cuyo contrato de aprendiz¹⁵ que renovaba por tres años más da cuenta de su interés por aprender “dicho oficio y arte de pintar”. Ningún otro pintor del momento, ni siquiera Bitti, le podía hacer competencia a Alesio, aunque esto, probablemente, no le importó mucho al hermano jesuita. Al margen de ello, la presencia de Alesio en Lima debió ser grata para Bitti por muchas razones: ambos pertenecían a la misma generación de pintores italianos (Alesio era mayor por un año solamente), habían recibido la formación pictórica de las últimas generaciones de manieristas como los Zuccari que el recién llegado frecuentó y seguramente Bitti también. Ambos se formaron en Roma, al menos así lo afirmaba aquel y es probable que Bitti también. Aunque sus motivaciones al llegar a Lima eran tremendamente distintas, así como la personalidad de ellos, cabe la posibilidad de que se encontraran y acaso entablaran alguna amistad. Aunque no se ha observado mayor influencia plástica entre ellos, se ha mencionado que, probablemente, Bitti reforzó las características manieristas de su pintura debido a Alesio (2005: 66).

1.4 Segunda estadía en el sur andino y últimos años en Lima (1596-1610)

Las notas que dan cuenta de las actividades de Bitti en su segunda temporada en Cusco son escasas, pero se cree que de estos años data la tercera versión de la

¹⁵ Documento manuscrito incluido en Anexos. BELLO, Juan, escribano. Protocolo No. 217, folio 906. 08 de octubre de 1600. Archivo General de la Nación.

Coronación de la Virgen María por la Trinidad, actualmente, en la iglesia de la Merced y que originalmente fue para la iglesia de la Compañía. En este período su colaborador y ayudante fue otro hermano jesuita llamado Josef Abitabili de Nápoles, Italia.

Entre los años 1598 y 1599 partió de Cusco, nuevamente, hacia el alto Perú, donde pintó para diferentes iglesias. En Chuquisaca (Sucre) se encuentran quizá lo mejor de la producción de esos años. También en esta temporada debió ir a Potosí donde la Orden tenía residencia desde 1577 año que fue fundada por el padre Jerónimo Ruiz de Portillo por mandato del entonces Provincial José de Acosta y aunque fue cerrada un tiempo volvió a funcionar hasta el cierre definitivo con la expulsión. Se sabe que Bitti pintó varias obras para la iglesia de esa ciudad sin embargo, estas no se han conservado. De estos años debe ser la cuarta y última versión del tema de la *Coronación* de María por la Trinidad que el historiador boliviano Mario Chacón Torres atribuye a Bitti y que se encuentra actualmente en la sala capitular del convento de las Mónicas. (Chacón 1973: 90,91, Mesa y Gisbert 2005:74). De retorno a Lima por el año 1604, debió detenerse en Arequipa donde ejecuta algunas de las pinturas más importantes que forman parte del legado peruano.

Para mediados de la primera década del siglo XVII se encuentra, nuevamente, en la Ciudad de los Reyes, donde esta vez transcurrirían los últimos años de su vida. Contaba por entonces con casi 57 años de edad de los cuales más de la mitad habían sido de un constante trajinar por la abrupta geografía andina. Por entonces seguro se enteró de la presencia de Angelino Medoro (1567- 1631) pintor italiano llegado a Lima en el año 1600 luego de residir en Colombia y Ecuador¹⁶. Aunque la diferencia de

¹⁶ Medoro estableció un taller en Lima que tuvo notable éxito, ahí se formaron importantes pintores que continuarían su estilo como el cuzqueño Pedro Loayza, Luis de Riaño, entre otros. Mesa y Gisbert han identificado cierta influencia de Medoro en algunas pinturas cuzqueñas del siglo XVII y concretamente

edades entre ellos nos disuade de pensar en una amistad cercana, tal vez produjo en Bitti algún sentimiento por la lejana Italia, tal es así que, aduciendo minadas sus fuerzas, solicita a sus superiores regresar a Europa. Sin embargo, tal solicitud no fue aceptada, todo lo contrario, fue disuadido de su propósito y se le recomendó quedarse a pasar sus últimos días por estas tierras en razón de que los caminos de regreso eran demasiado peligrosos para un hombre de su edad.

Los documentos de la Orden informan de su muerte sucedida el año 1610 cuando su fama y sus obras eran solicitadas tanto desde dentro de su Orden religiosa como por fuera de ella. Su memoria perduró varias décadas después de su muerte, como consta en documentos en los cuales se resalta la gran cantidad y calidad de sus pinturas, esculturas y relieves. Aunque no existe ningún documento con su firma, hablan por él, siempre, tanto sus superiores como sus ayudantes y discípulos, y, por supuesto, su obra tampoco nunca firmada.

Aunque durante el periodo que Bitti permanece con los nuestros, se vivió un clima de tranquilidad pasados los tormentosos años de enfrentamientos entre los conquistadores, no dejaron de suceder acontecimientos que la historia ha cuestionado y aun se debaten. Uno de ellos fue la ejecución de fray Francisco de la Cruz por el Tribunal del Santo Oficio. En 1578, siendo virrey Toledo, el fraile agustino murió en la hoguera luego de pasar seis años de prisión acusado de hereje. De la Cruz había sido rector de la Universidad y un personaje notorio de la vida pública del virreinato. En el proceso que se le siguió también fueron vinculados algunos jesuitas prominentes como el ex provincial el Padre Jerónimo Ruiz de Portillo. (Estenssoro 2003: 184; Vargas Ugarte 1963a: 144, 145,146).

en Diego Quispe Tito. Esta influencia llega a Cuzco a través de sus discípulos como el pintor indio Pedro Loayza. Los temas iconográficos relacionados con la Virgen son los preferidos por este maestro, especialmente el de la Inmaculada el cual difunden sus seguidores adicionando variaciones a la composición (2005: 87-115).

La etapa comprendida entre mediados del siglo XVI hasta mediados de la primera década del siglo XVII y que más o menos coincide con los años que Bitti transcurre en el Perú, es considerada como la “etapa de cristianización intensiva” destacada por la actividad misional que realizan las diferentes Órdenes religiosas. En este período “se destruye todo el culto oficial incaico y se administra el bautismo a la gran mayoría de la población andina”. Es además, la “edad de oro” de las grandes Órdenes religiosas con figuras excepcionales y es cuando los misioneros implantan las “líneas maestras del nuevo sistema religioso” (Marzal 1988: 57, 58, 59).

Otro suceso importante anotado por la historia y que se dio hacia inicios del siglo XVII fue la campaña de extirpación de idolatrías iniciada por Francisco de Ávila con apoyo de los jesuitas. “En 1608 Francisco de Ávila, cura cusqueño de Huarochirí, descubrió que los indios que se habían congregado para celebrar la fiesta de la Asunción de la Virgen María, celebraban también a Pariacaca, una de las “wakas” de la región” (Marzal 1988: 59). Entonces, se inició el período que se conoce como de “lucha contra las idolatrías” y abarca hasta fines de las grandes campañas de extirpación hacia 1660 (1988: 59). Los jesuitas participaron en las “visitas de extirpación” que consistía en la primera parte de la campaña, “especie de misión popular para remover las conciencias” (1988: 60). Esta fue una etapa bastante cuestionada tanto desde fuera como desde dentro de los representantes de la Iglesia debido al “maltrato” sufrido por el hombre andino y su tradición religiosa y cultural.

Es de consenso general entre los historiadores del periodo virreinal la gran obra realizada por los jesuitas en el Perú reconocida desde sus primeros años en estas tierras. La más importante fue probablemente la labor educativa sustentada gracias a las haciendas administradas también por jesuitas y que llegaron a prosperar grandemente. El colegio de San Pablo fue el más importante y aunque su actividad

tuvo algunos altibajos, formó a buena cantidad de jóvenes mestizos, criollos y españoles llegando a competir en determinado momento con la Universidad. Allí se impartían clases principalmente de humanidades. Hacia inicios del siglo XVIII el número de estudiantes alcanzó a quinientos y posteriormente llegaría a mil, cuando tuvo que cerrarse por la expulsión de la orden en 1767. Desde el colegio partían los jesuitas a las misiones apostólicas para la instrucción y conversión de los indígenas en las tierras más alejadas de la capital virreinal. Estas empezaron casi desde la llegada de los primeros, el Padre Alonso de Barzana fue el pionero al realizar las misiones temporales por los pueblos del valle de Lima. Entre otras actividades, los jesuitas también alentaron la formación de cofradías, estas eran “asociaciones laicas constituidas para el desarrollo religioso de sus miembros y para la realización de obras de caridad” (Martin 2001: 158, 159). Una de las más importantes debido a la cantidad de sus miembros y al poder económico que alcanzó fue La Congregación de Nuestra Señora de la O, para caballeros españoles y existían otras para estudiantes, negros e indios.

Los jesuitas con un estilo diferente de ejercicio religioso comprometidos con la vida sacerdotal, docente y las actividades sociales, habían sorprendido a la ciudad acostumbrada a “las órdenes religiosas tradicionales que eran más contemplativas y se mantenían encerradas en sus claustros” (2001: 32).

CAPÍTULO DOS

La Coronación de la Virgen María por la Trinidad de Bernardo Bitti

Se conocen cuatro lienzos con este tema ejecutados por Bitti. Dos se encuentran en la iglesia para la cual se realizaron aunque no precisamente en el sitio o retablo original. El de la sacristía de la Iglesia de San Pedro de Lima data aproximadamente de 1575-1582, se trata de la primera obra de envergadura en el Perú. Aunque no está firmada, pues no era muy frecuente en la época que los pintores firmaran sus obras y menos tratándose de un religioso, no existen dudas sobre su autor. Se cree que formó parte del retablo mayor de la iglesia que fuera remozada y destruida para levantar la actual (Vargas 1963b:43; Mesa y Gisbert 2005: 57). La segunda pintura formó parte de un retablo realizado entre los años 1585 - 1591 para la Iglesia de la Asunción de Juli-Chucuito, donde aún se encuentra.

Las otras dos obras fueron trasladadas de su ubicación original, luego de la expulsión de la Orden y vendidas a otras congregaciones religiosas como ya se ha mencionado. La que se hiciera para la iglesia de la Compañía de Cusco hacia 1596-1599, fue comprada por los mercedarios y hoy se encuentra en el museo del convento de La Merced de esa ciudad; según crónicas de la época fue colgada en la portería del templo (Mesa y Gisbert 2005: 67). Semejante desventura sufrió la pintura que se

encuentra en la sala capitular del Convento de las Mónicas de la ciudad boliviana de Potosí, que fue comprada por las monjas de esa congregación. Los bienes de las iglesias mayores no fueron rematados después de la expulsión de la Orden sino que éstas pasaron intactas a los nuevos moradores (Ruiz 2005: 505). El hecho de que estas dos últimas pinturas hoy se encuentren fuera de su ubicación original responde a que, probablemente, los mismos jesuitas las destinaron a nuevos sitios o iglesias menores cuyos bienes si resultaron rematados cuando la expulsión (2005:515). El lienzo potosino que Mario Chacón encontró hace varias décadas fue muy repintado y lleva la firma del pintor que la retocó en 1879. Según el historiador boliviano es una obra de grandes dimensiones que guarda relación con la versión limeña. Se trataría de la última versión ejecutada, probablemente, entre 1599 y 1604¹⁷.

2.1. Descripción de las obras

María preside la composición, en todas las versiones, se ubica de pie exactamente al centro del cuadro a los pies de la Santísima Trinidad, representada en tres personas distintas, Dios Padre, Jesucristo y la paloma del Espíritu Santo. La corte de ángeles en sus diferentes órdenes y los músicos con sus instrumentos acompañan a los personajes e inundan el espacio. Existen muchas semejanzas más que diferencias entre las tres versiones donde los mismos personajes se ubican en igual esquema de composición.

Aunque los lienzos han sido denominados simplemente Coronación de la Virgen, cabe precisar que se trata en realidad de dos momentos de la vida celestial de

¹⁷ Según los Mesa y Gisbert, el lienzo potosino es muy parecido a la versión limeña.

Nuestra Señora donde la Coronación es precedida de la Asunción. Sin embargo, se ha considerado mejor denominarlas Coronación de la Virgen por la Trinidad, debido a que existen versiones en las que la Virgen es coronada por Dios Padre, o Jesús y hasta por ángeles, como se verá más adelante.

En las tres pinturas (Figs. 1, 2 y 3) la Virgen María luce muy joven, no como una mujer de más de sesenta años que se supone debió tener cuando falleció, resucitó y fue llevada a los cielos. La cabellera rizada oscura contribuye con el aspecto juvenil, viste túnica de color rosa y manto azul que lleva cruzado en la versión de Juli y en la de Lima se suspende a la altura de sus rodillas. La posición de sus manos, aunque varía en cada lienzo, denota una actitud orante. En dos se encuentra suspendida entre nubes y ángeles, sólo en la versión de Juli los ángeles la sostienen directamente. En todas las versiones María eleva la mirada e inclina el rostro en dirección a su hijo haciendo contacto visual con él. Jesús lleva solamente manto de color rosa con el torso descubierto, en la versión de Lima se observan las heridas del costado y del pie. Dios Padre, a la derecha del cuadro, es representado como un anciano de barba y cabellos blancos y crecidos, viste túnica blanca, y manto de distinto color en cada una de las versiones. Tanto Jesús como Dios Padre se ubican sentados en tronos de nubes, llevan cetro en una mano y con la otra suspenden la corona a cierta distancia de la cabeza de María. En la parte superior la paloma del Espíritu Santo despliega sus alas justo en el centro. Un sinnúmero de ángeles y nubes inundan tanto el espacio cercano así como el fondo difuminado en perspectiva; algunos ángeles semidesnudos están cubiertos con mantos de diferentes colores, otros se encuentran en actitud orante y de alabanza; también varios músicos, con diferentes instrumentos de cuerda como violas, laúd, violín, arpas y hasta un órgano, se integran en la celebración del acto de la coronación.



Fig. 1 *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, 1575-1582. Bernardo Bitti. Óleo sobre lienzo. Sacristía Iglesia de San Pedro de Lima.



Fig. 2 *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. 1585-1591. Bernardo Bitti. Óleo sobre lienzo. Iglesia de la Asunción, Juli-Chucuito.



Fig. 3 *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. 1596-1599. Bernardo Bitti. Óleo sobre lienzo. Iglesia de La Merced, Cusco.

Esta representación de los ángeles pareciera corresponder a cierta descripción de origen medieval sobre la Asunción:

Tal día como hoy los cortesanos del cielo dispensaron a María un grandioso recibimiento: los ángeles se alegraron, los arcángeles se regocijaron, los tronos la aclamaron, las dominaciones cantaron salmos en su honor, los principados armonizaron la salmodia, las potestades acompañaron el canto con sus cítaras, y los querubines y serafines, uniendo sus voces al coro general, la condujeron hasta el altísimo trono de la majestad divina. (Vorágine 1990: 482, 483)

Solamente Santa Bárbara, ubicada en la parte inferior izquierda de la versión limeña, permanece ajena a la escena de la Coronación, observa hacia afuera del cuadro y porta los atributos de su martirio, la torre y la palma. Bárbara es una santa mártir que vivió en el siglo III en Nicomedia (hoy Turquía), fue confinada a vivir en una torre y luego cruelmente torturada y decapitada por su conversión al cristianismo (Monreal 2000: 200, 201; Schauber y Schindler 2001: 54; Schenone 1992: 171-173). También se le vincula con el rayo y es patrona de la artillería. Para Luis Eduardo Wuffarden¹⁸ la efigie de esta santa, a modo de donante en el cuadro, tiene que ver con Bárbara Ramírez de Cartagena esposa de Juan Martínez Rengifo. Ambos fueron los fundadores del Colegio de San Pablo y principales benefactores de la Orden (Rodríguez 2005: 263-298). Este dato nos lleva a suponer que efectivamente esta obra fue la primera que ejecutó el jesuita en Lima, pues la construcción y el sustento del Colegio de San Pablo se debieron prácticamente a los bienes donados por la pareja al instituto religioso de San Ignacio de Loyola en esta ciudad.

En los tres ejemplos resalta una estructura compositiva simétrica donde la figura de la Virgen es el eje vertical que divide el espacio en dos partes iguales. El conjunto de personajes de cada lado se corresponde con el otro lado confiriendo así estricto orden a la composición. Equilibrio y armonía son característicos del Renacimiento, movimiento que revaloró los conceptos artísticos del mundo clásico. No

¹⁸ Comunicación personal marzo 2012.

es extraño encontrarlos en la obra de Bitti, pues, debido a su origen debió conocer muy bien los planteamientos de esa tendencia artística-cultural. Son muchos los detalles en los que se observan influencias renacentistas por ejemplo, el uso de escorzos pronunciados en las posturas que adoptan los ángeles, el empleo de la perspectiva, la multitud de personajes en actitudes dinámicas que recuerdan a los frescos de Miguel Ángel (1475-1564) de la Capilla Sixtina. El coro de ángeles músicos fue plasmado también por Fra Angélico, el pintor dominico de inicios del Renacimiento, en casi todas sus versiones de la Coronación.

Una particularidad en la obra de Bitti son las figuras humanas alargadas debido al uso de un canon de representación de nueve y hasta diez cabezas, típicas en la obra de pintores y escultores manieristas. Los ejemplos más importantes e iniciales de esa tendencia son las esculturas de Miguel Ángel de los últimos años como *La Piedad* del Duomo de Florencia y *La Piedad Rondanini*; como se sabe, el escultor, arquitecto y pintor florentino es considerado uno de los mayores representantes del arte renacentista e iniciador de la corriente manierista precisamente con las mencionadas obras. Otro aspecto peculiar en la obra de Bitti es el modo irreal de elaborar las vestiduras con plegados angulosos y algunos, como el de la Virgen en el lienzo de Lima, es suspendido en el aire sin ningún soporte. Por estas características es considerado pintor manierista; como se sabe esta tendencia, surgida en Italia en las primeras décadas del siglo XVI, se caracteriza por una mayor libertad creativa. Lejos de la racionalidad renacentista se buscaba resaltar inquietudes personales llegando hasta lo extravagante y lo irracional entre otras búsquedas. También existe un contraste de movimiento entre el grupo principal formado por la Virgen y la Trinidad y el compuesto por los ángeles en general, mientras que el primero expresa calma y tranquilidad el segundo es más dinámico debido a las distintas posturas que adoptan los numerosos personajes.

Es una característica de la obra de Bitti su preferencia por los tonos pálidos o pasteles, en el grupo de pinturas descrito resalta el constante uso del color rosa persistente en la túnica de la Virgen y en el manto de Jesús. Llama la atención que prefiera ese tono para esas prendas y no el rojo cuyo uso era frecuente para la túnica de la Virgen desde la pintura gótica como en *Virgen en Majestad*, de Cimabue (c. 1240-1302) del Museo del Louvre, Paris o la tabla de *Anunciación* (1333) de Simone Martini. El color rojo asociado a la feminidad se vincula con la fecundidad y además se percibe como portador de fuerza y está íntimamente relacionado con la sangre de la vida y con la muerte (Varichon 2009:86). Tampoco emplea el rojo para el manto en ninguna de las representaciones del Cristo resucitado, color usado frecuentemente en obras del mismo tema por pintores anteriores y posteriores. Además de que el rosa pálido se adecua mejor que el rojo intenso a la diáfana y clara paleta de Bitti, cabe mencionar que los tonos rosas se pusieron de moda en los ropajes principescos masculinos y femeninos de los siglos XIV y XV (Cfr. Varichon 2009: 126) costumbre que, probablemente, le llevó a Bitti a vestir a los personajes divinos del mismo color. Seguramente por la misma razón el pintor dominico Fra Angélico uso ese tono, más de cien años antes que el jesuita, tanto para las túnicas de la Virgen como para la de Jesucristo (Figs. 4 y 5). Bitti vuelve a usar ese color para las vestiduras de Jesús en otros dos casos como son el *Cristo resucitado* de Arequipa y en *la Oración en el Huerto del Mali*. También utiliza ese tono cuando del manto de la Virgen se trata en todas las representaciones que de ella realiza excepto en la *Inmaculada* del Convento de la Merced de Cusco y de la *Virgen de la O* de la capilla de esa advocación en Lima en las que prefiere el blanco. El blanco en María se asocia a la pureza virginal, a lo inmaculado: “El color blanco es la luminosidad por excelencia, asociada desde el nacimiento de la aventura humana a los poderes divinos” (2009: 16). El azul, considerado desde la antigüedad como uno de los colores más preciados por ser el

único que requiere de una preparación para ser usado como pigmento, fue utilizado para el manto de Nuestra Señora desde la Edad Media, es decir desde las primeras pinturas que de ella se hicieron. A propósito de los materiales empleados por Bitti en sus obras se sabe que éstos fueron siempre de procedencia europea y que no se atrevió a usar pigmentos y telas locales ni siquiera en obras tardías ejecutadas para la zona andina. Usó tela de lino fino para el soporte con aparejo o base de gesso (yeso), pigmentos de azurita y esmalte para el azul, bermellón y laca granza para los rojos y derivados, malaquita para el verde y masicote en los amarillos (Stastny y Chirinos 2000: 19, 28).

¿Cuáles pudieron ser las fuentes que inspiraron estos lienzos? Veámoslo en las siguientes páginas donde se plantearán los antecedentes del tema en Europa, cuáles fueron las posibles fuentes que recogió el autor, y cuál fue el uso que se dio a estas obras dentro de las necesidades y los propósitos de la Orden.

2.2 Orígenes del tema en la literatura eclesial

El tema iconográfico que se ha descrito presenta elementos de fundamental importancia para el mundo católico. Uno de ellos es el de la Virgen María en dos momentos de su vida celestial, la Asunción y la Coronación sucedidos después de su muerte corporal. Para los católicos contemporáneos es una verdad de fe que María murió, resucitó y subió a los cielos en cuerpo y alma; sin embargo, tales acontecimientos no figuran explícitamente en la Biblia sino que aparecieron en textos apócrifos que se remontan a tiempos medievales. El otro concepto presente es el de la Santísima Trinidad, el misterio inefable de la religión cristiana que explica la naturaleza

de Dios, tres personas divinas en una sola y única esencia y constituye el dogma central de la fe y de la vida cristiana. El desarrollo y progresiva aparición y aceptación en el arte de ambos conceptos representados en conjunto, se verá más adelante. Las narraciones sobre la muerte, resurrección, ascensión a los cielos y coronación de María aparecieron mucho antes que en la plástica, en la literatura y en la tradición oral. Veamos las referencias más antiguas:

Antes que los teóricos de la Iglesia cristiana se ocuparan de los asuntos relativos a la Virgen María el desarrollo mariológico tuvo sus inicios en el culto, en la celebración de los misterios cristianos y en la piedad popular. Las primeras descripciones sobre la muerte de la Virgen, “tránsito” o “dormición” y la Ascensión de María se encuentran en los evangelios apócrifos de finales del siglo IV hasta el siglo VI y probablemente algunos de ellos sean anteriores al siglo IV (García 1995: 278). Al respecto, San Epifanio, patriarca de la Iglesia, escribió entre los años 374-377 que “no había información válida ni en la Escritura o los apócrifos ni en los escritos eclesiásticos”; sin embargo, “advertía en la piedad popular una tendencia a venerarla [Virgen María] como si de una diosa se tratase...” (1995:265). También afirmaba que María vivió veinticuatro años después de que Cristo ascendiera a la gloria. Según otros relatos la madre sobrevivió a su hijo solamente doce años; y, considerando que contaba con quince años al momento del alumbramiento se deduce que fue llevada al cielo cuando contaba sesenta años de edad (Vorágine 1989: 477).

Según el texto apócrifo atribuido a San Juan Evangelista y difundido en *La Leyenda Dorada*, la muerte de María y los otros momentos se dieron en el siguiente orden: un día se presentó un ángel quien le anunció que dentro de tres días se reuniría con su Hijo quien estaba esperando por ella. En el momento señalado fue Juan quien llegó primero, transportado desde Éfeso en una nube, luego aparecieron los demás

apóstoles quienes se sorprendieron al encontrarse de pronto todos juntos ante María, después llegó Jesús acompañado de los “diferentes órdenes de ángeles, de los grupos de los profetas, de los ejércitos de los mártires, de las legiones de los confesores y de los coros de las vírgenes” todos ellos empezaron a cantar himnos. Luego Jesús dijo: “Ven querida Madre mía; ven conmigo a compartir mi trono...”. Después quien dirigía el coro dijo esta antifona: “Ven desde el Líbano, esposa mía; ven desde el Líbano, que vas a ser coronada.” Luego de eso el alma de María se retiró de su cuerpo y voló en brazos de su Hijo. Su muerte se produjo sin dolor, sin agonía, y “sin nada de cuanto hace penoso y triste el morir”. Luego Jesús, después de ordenar a sus apóstoles para que se encargaran del cuerpo y lo colocaran en un sepulcro ubicado en el valle de Josafat, subió a los cielos con el alma de su madre en sus brazos. Después de tres días volvió Jesús al sepulcro de su madre y en presencia de sus apóstoles, quienes habían estado ahí todo ese tiempo, tomó el alma de María de las manos del arcángel Miguel y dijo: “¡Levántate, Madre mía, paloma mía, tabernáculo de la gloria, vaso de mi vida, templo celestial, levántate! ¡Levántate, porque ese santísimo cuerpo tuyo que sin cópula carnal y sin mancha de cualquier tipo de concupiscencia concibió el mío, merece quedar inmune de la desintegración que se produce en el sepulcro! En aquel instante el alma de María se aproximó a su cuerpo y este, vivificado nuevamente, se alzó glorioso, salió de la tumba y entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles, subió a los eternos tálamos” (Vorágine 1990: 477-498).

La versión conocida como Transito R, en lo que respecta al traslado del cuerpo de María, señala: “María fue sepultada. Llegó Jesús con sus ángeles y mandó a Miguel que llevara al cielo el cuerpo de María en una nube” (García 1995: 268). El texto denominado Tránsito B del Pseudo Melitón refiere:

El Señor dijo: “Sal, amiga mía; tú que no aceptaste la corrupción del coito, no sufrirás la disolución del cuerpo en el sepulcro”. Y al instante resucitó María y se postró a los pies de Jesús adorándolo. El Señor la besó y se retiró, entregándola a los ángeles para que la llevaran al cielo. A sus apóstoles también los besó y se elevó en una nube y entró en el cielo, y con él los ángeles que llevaban a María al Paraíso de Dios. (García 1995: 271)

Otra versión señala:

[...] los apóstoles colocaron el cuerpo [de María] en la tumba, llorando y cantando llenos de amor y ternura cuando una repentina luz celestial los inundó y cayeron al suelo mientras el cuerpo santificado fue elevado por los ángeles hacia el cielo. (Verdón 2005: 174)

Las reflexiones teológico-pastorales se dieron después de la aparición de los textos apócrifos; entre los pensadores eclesiásticos que se dedicaron a temas marianos cabe resaltar al obispo Teotecno de Livia quien afirmó la ascunción en cuerpo y alma en un sermón datado entre los años 550 y 650, también en un sermón esta vez del patriarca Modesto de Jerusalén (+634) se afirmaba la ascunción al cielo de la madre de Jesús. Germán de Constantinopla (+733), Andrés de Creta (+740) y Juan Damasceno fueron predicadores de la Ascunción de María. De *Assumptione Beatae Mariae Virginis*, obra atribuida a Agustín, puso los cimientos de la teología de la Ascunción en Occidente (García 1995: 272). La cuestión de la Ascunción de la Virgen convertido en debate teológico finalmente fue aceptado como dogma de fe el 1 de noviembre de 1950 cuando el papa Pío XII proclamó la definición de la ascunción de María en la Bula *Munificentissimus Deus*, afirmando que: “La Inmaculada siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrena, fue asunta a la gloria celestial en alma y cuerpo” (1995: 278).

Varios autores señalan que la creencia en la coronación, cercanamente relacionado al de la muerte, tránsito o dormición, tiene sus orígenes en *Transitus Beatae Mariac* texto atribuido a San Melitón (s. II ó s. IV), obispo de Sardes (Asia),

recogido por San Gregorio de Tours (s. VI) y difundido por la *Leyenda Dorada*¹⁹ de Santiago de la Vorágine en el siglo XIII y por V. de Beauvais en su *Speculum Historiale* (Monreal 2000: 154)²⁰.

Otro punto a tomar en cuenta al respecto de los orígenes de este tema es la difusión que alcanzó la devoción del Santo Rosario pues la escena de la coronación es la última de los quince misterios principales de la vida de Jesucristo y de la Virgen divididos en Gozosos, Dolorosos y Gloriosos. La configuración actual de esta oración se ha mantenido desde que el Papa Pio V, de la Orden de los Predicadores Dominicos, fijó su forma en la bula *Consueverunt* el año 1569²¹. Las letanías que acompañan esta oración también aluden muchas veces al estatus de reina de la Virgen (Barrera; Sebastián 1981: 196)²². Nótese que la fecha de la bula corresponde a la de las sesiones del Concilio de Trento cuando se regulan varios aspectos concernientes al culto de los santos.

El episodio de la Coronación de la Virgen y el de la Asunción, son hechos que, aunque no figuran explícitamente en la Biblia, como se ha visto, forman parte de la tradición cristiana desde los primeros siglos y han sido representados muchas veces en el arte juntos o por separado ¿Cómo eran esas representaciones y cómo se plasmó el misterio de la Trinidad? Veámoslo a continuación.

¹⁹ “La *Leyenda Dorada*, recoge las leyendas, tradiciones, historias y doctrina sobre las principales fiestas del año litúrgico y el santoral más extendido en su época. Es una obra cargada de detalles y que demuestra grandes conocimientos bíblicos, litúrgicos y populares, un verdadero devocionario. Aportó importantes detalles a la representación iconográfica de los misterios de la Salvación”(Pallás 2010).

²⁰ También Azcárate de Luxan cita a L. Reau *L'iconographie de l'art chretien* en “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles” *Anales de la Historia del Arte*. No. 4. Madrid: Universidad Complutense, p.354.

²¹ Ver: VE MULTIMEDIOS - VIDA Y ESPIRITUALIDAD. “Historia del Rosario”.

²² “Una letanía es una plegaria formada por una serie de cortas invocaciones, que los fieles rezan o cantan en honor a Dios, de la Virgen o de los santos. Tiene un origen muy antiguo, se encuentran vestigios de ellas en los textos de los padres apostólicos del siglo II. La colección más famosa de estas letanías de la Virgen María es conocida como “lauretana”, por proceder del Santuario de la Virgen de Loreto en Italia. Procede de los siglos XVI y XVII (...) con el tiempo esta letanía fue enriqueciéndose”. Tomado de BARRERA, Daniel, msp. “Explicación de las letanías lauretanas”.

2.3 La Coronación de la Virgen en la plástica

En las artes plásticas el tema “nace y se desarrolla con el estilo gótico”, es decir en la Baja Edad Media, por influencia de los textos apócrifos difundidos en la *Leyenda Dorada* del siglo XIII y otros. Su aparición con el gótico, que sustituyó al románico, fue una señal de “una nueva cultura y de una nueva sociedad, en la que las cuestiones teológicas adquieren una dimensión más humana al tiempo que racional” (Azcárate 1994: 353). También se ha identificado la aparición del tema durante el siglo XII dentro del círculo del Abad Suger de la abadía de Saint Denis en Paris (New Catholic Encyclopedia 2003: 281). En todo caso y al parecer, el surgimiento del tema en la plástica se dio en Francia hacia el último tramo de la Edad Media en los relieves escultóricos de las fachadas de las catedrales góticas.

La variante que presenta a María coronada por la Santísima Trinidad aparece en los tímpanos de las iglesias europeas hacia fines del siglo XV (Azcárate 1994: 358, 359). Algunos ejemplos españoles se pueden encontrar en la iglesia de Santa María de Deva (Guipúzcoa) y en la fachada de la iglesia de San Pablo en Valladolid, entre otros.

Las diferentes variantes del tema han sido recogidas por la plástica. El esquema más simple presenta a Jesucristo y a la Virgen, ambos sentados en tronos uno al lado del otro y él con el brazo extendido ciñe la corona sobre la frente de María; en otros casos es el Padre Eterno quien realiza tal acto. A ese tipo corresponden las primeras representaciones que aparecen en los tímpanos de las iglesias góticas en Francia (como el modelo de la catedral de Senlis, h, 1170) y España (1994) y fue uno de los más desarrollados por Fra Angélico (1390-1455), el pintor italiano de la orden

de Santo Domingo. La tabla del Museo del Louvre es considerada la de mayor calidad de todas las que ejecutó. Se observa en la parte alta del retablo, en un trono profusamente decorado y estructura gótica a modo de dosel, a Jesús colocando la corona a su madre quien se inclina en actitud de reverencia. Rodean la escena multitud de personajes: a los lados del trono, ángeles músicos con trompetas y, en la parte inferior, Santa Catalina de Alejandría y Santa Margarita, entre otros santos de su Orden y mártires de la Iglesia.



Fig. 3 *La Coronación de la Virgen*, 1430-1435, Fra Angélico. Témpera sobre madera. Galleria degli Uffizi, Florencia.



Fig. 4 *Coronación de la Virgen*, 1450-1453, Fra Angélico. Tabla Musée du Louvre, París.

La fórmula más completa y a partir del siglo XV la más difundida y convertida en versión “oficial” es la que presenta a la Virgen en el centro, a sus lados el Padre y el Hijo sosteniendo ambos la corona y en lo alto la paloma del Espíritu Santo. Esta versión es conocida como la coronación por la Santísima Trinidad (Monreal y Tejada 2000: 155) y apareció en los tímpanos góticos hacia fines del siglo. También se ha señalado que este modelo refleja el incremento de “la dignidad iconográfica de María,

siendo primero coronada por un ángel, después por su Hijo y finalmente por la Santísima Trinidad” (Azcárate 1994: 359). En ello seguramente tienen mucho que ver los postulados contra reformistas, que promovían el culto a María, como se verá más adelante.

La Santísima Trinidad es el más importante misterio de la fe católica y también es el que “más ha hecho pensar a los teólogos y ofrece mayor dificultad a nuestra mente” (Monreal y Tejada 2000: 38), su representación plástica ha ido evolucionando con el correr del tiempo. Una de las más antiguas y simple es la del triángulo equilátero, que se usó con el vértice hacia abajo primero y hacia arriba después, y es además un símbolo esquemático de representación. La conocida como “antropomorfa” o de “los tres varones” presenta tres hombres de apariencia análoga y pueden diferenciarse llevando tiara el Padre, mostrando sus llagas Cristo y dotado de alas el Espíritu Santo. La “Trinidad dolorosa” es aquella en la que el Padre acoge en su regazo a Cristo muerto desnudo descendido de la Cruz con la paloma sobrevolando la escena. Otra variante es conocida como “El rostro triple”, considerada como extravagante y hasta monstruosa, consiste en la representación de un hombre o de un rostro con cuatro ojos, tres narices y tres bocas²³. Esta fue prohibida en 1628 por Urbano VIII por prestarse a confusiones e interpretaciones erróneas (2000: 42). La Trinidad que corona a la Virgen en la composición que estudiamos ha sido denominada “Trinidad Clásica” por Consuelo Maquívar (2006: 65) y fue la más común especialmente después del Concilio de Trento difundida gracias a las recomendaciones de los tratadistas y a través de las obras de los mismos pintores. Las versiones que preludian este tipo de representación se hallan en la pintura

²³ Los modos de representación de la Santísima Trinidad han sido estudiados por: MONREAL, Luis (2000) y MAQUIVAR, María del Consuelo (2006).

medieval europea “miniaturas anglosajonas de Salterios y biblias de los siglos XII y XIII”²⁴.

La Trinidad coronando a la Virgen, que también prelude la versión clásica, aparece en la gran tabla de Enguerrand Quarton, pintor francés activo de 1444-1466, de la última fase del gótico, del Museo de Villeneuve-lès-Avignon que data de 1454. En ella se observa a María de rodillas entre Dios Padre y Jesucristo, ambos de apariencia análoga con cabellos y barba oscuros, sujetan la corona ya sobre la cabeza de María donde la paloma blanca con las alas desplegadas se posa. La escena se ubica en la parte alta del cuadro y los personajes principales están rodeados por nubes y a los lados un sinnúmero de figuras bíblicas, santos, obispos arcángeles y ángeles, entre otros. Es considerada una de las obras maestras de la pintura francesa del siglo XV.



Fig. 6 *La Coronación de la Virgen*, 1453-1454, Quarton, Enguerrand. Pintura sobre tabla. Musée de l'Hospice, Villeneuve-lès-Avignon

²⁴ Maquívar cita a Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, p. 8. ob. cit. pp. 65, 66.

La que ejecutó Alberto Durero (Nuremberg, 1471-1528) entre 1507-1509 para un convento dominico en Frankfurt, resulta también sumamente interesante por acercarse más al modelo propuesto por Bitti en Lima. Aunque el original se perdió debido a un incendio, sobrevive una copia idéntica ejecutada en 1615 por Jobst Harrich. Se trata de la tabla central del llamado Altar Heller que se encuentra en el Historisches Museum de Frankfurt. La Virgen, con las manos juntas sobre el pecho, y la Trinidad, se ubican en la parte alta del cuadro en un rompimiento de gloria formando un círculo y rodeados por querubines, en la misma disposición que los lienzos de Bitti. La línea del horizonte que se observa a lo lejos divide el plano en dos, en la parte de abajo se ubican los apóstoles junto a la tumba vacía de la Virgen. Durero fusiona tres tipos iconográficos diferentes, el de los apóstoles alrededor del sepulcro, la Asunción y la Coronación de Nuestra Señora.

Según Panofsky, quien ha estudiado su obra ha profundidad²⁵, la composición es resultado de varias influencias, de los pintores góticos que trabajaban en Nuremberg en el siglo XV como el Maestro del Retablo Imhof de 1456 y Michael Wolgemut (retablo de la “Jacobskirche” de Straubing) en cuyas obras, aunque la Virgen no aparece coronada por la Trinidad, aparecen los apóstoles agrupados alrededor del sepulcro vacío y María aparece arrodillada en oración. Según el mismo autor, la Coronación por la Trinidad tiene sus mejores representaciones en la obra de Dirk Bouts (Holanda 1415-1475), (Viena, Kunstakademie) y Michael Pacher (Munich, Alte Pinakothek). “La Virgen se arrodilla ante Dios Padre y Jesucristo, quienes llevan a cabo la ceremonia conjuntamente, mientras la paloma del Espíritu Santo planea sobre la corona” (Panofsky 1989: 142).

²⁵ Ver: PANOFSKY, Erwin (1989).



-1509.
m de



Virgen.
abinetto
a.



Fig. 10 *Coronación de la Virgen*. Dieric Bouts El Viejo. Viena, Kunstakademie



Fig. 9 *Coronación de la Virgen (Retablo Oddi)*, 1502-03. Rafael de Sanzio. Pinacoteca, El Vaticano

La dignidad de la Reina del Cielo es otorgada así por la Trinidad entera “concepto que estaba presupuesto pero no expresado en las representaciones anteriores a 1400 aproximadamente [...]” (Panofsky 1989: 142). Esta coronación por la Trinidad combinada con la escena del sepulcro, al parecer creación de Durero, no se habría atrevido a realizar si no hubiera ido a Italia por segunda vez en 1505, según el mismo Panofski. Pues pocos años antes Rafael de Sanzio (1483-1520), había ejecutado algo parecido en la Coronación del Vaticano, en la que aparecen los apóstoles alrededor del sepulcro y la Virgen coronada no por la Trinidad sino por Jesucristo solo, según el mismo autor, este tipo de composición prevaleció en Italia y

tenía su origen en las catedrales góticas de Francia, dato que ya se ha comentado. El mismo autor señala que sería difícil poner en duda que Durero conociera tal obra.

En 1510, un año después de la ejecución de la pintura, el maestro alemán realiza un grabado con el mismo tema y planteamiento estructural; un ejemplar se conserva en la colección del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi en Florencia. La composición difundida así sobre papel sirvió como fuente de inspiración a varios pintores italianos como el Veronese y Guido Reni entre otros (Fara 2007: 327).

Giorgio Vasari (1511- 1574), pintor italiano de una generación posterior, también ejecutó un dibujo conservado en el Museo de Louvre, en el cual se observan a los mismos personajes en la misma posición, la diferencia mayor con respecto al ejemplo anterior es que el grupo de personajes de la parte baja se reduce solo a la representación en medio cuerpo de dos santos uno a cada lado del cuadro (Mesa y Gisbert 1974: 28).



En España, una de las primeras composiciones sobre el tema es la de Juan Vicente Masip (Macip) Navarro (1523-1579), conocido como Juan de Juanes. Se trata de la *Inmaculada Concepción* c. 1570 (Óleo sobre tabla) de la iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia en la que se mezclan dos iconografías: el de la Inmaculada (acompañada de los símbolos de las letanías marianas) y el de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. Se trata de la más famosa de todas las *Inmaculadas* pintadas por el artista valenciano y según cuenta una leyenda fue hecha siguiendo las instrucciones que su confesor el jesuita Martín Alberro, profeso del Colegio de San Pablo de Valencia, le fuera dictando paso a paso tras una aparición que tuvo de la Virgen en la cual ella le pide mande ejecutar una pintura según se mostraba en ese momento. La Virgen aparece al centro de la composición de pie sobre la media luna y con las manos en actitud de oración, acompañada de los símbolos de las letanías lauretanas. En la parte alta Jesucristo y Dios Padre sostienen la corona sobre su cabeza mientras que la paloma del Espíritu Santo planea con las alas desplegadas.

Considerada una de las obras más bellas del citado conjunto fue venerada en ubicación principal en aquel templo jesuita. Esta versión tiene un antecedente que data de 1536, muchas veces atribuido al padre de Juanes, aunque últimamente existen más posibilidades de que se trate obra del hijo, el mismo planteamiento compositivo para los mismos personajes. Juanes es también considerado el difusor del tema de la Inmaculada Concepción en la que no aparece la Trinidad (Franco 2005-2007: 554-560; Igual 1943: 17-32).



Fig. 12. *Inmaculada Concepción*. 1570. Juan de Juanes. Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia.



Fig. 13. Juan de Juanes-Vicente Macip. *Inmaculada Concepción*. 1536. Óleo sobre tabla. Colección Central Hispano. Madrid.

Hasta aquí se han mencionado ejemplos del tema pintados antes que la versión limeña de Bitti (1575-1582) y por lo tanto, cabe la posibilidad de que podrían haber inspirado al hermano jesuita. De fines del siglo XVI datan otros ejemplos que muestran la progresiva aceptación y difusión del tema. Uno de los más importantes es, sin duda, el grabado que ilustra el libro *Evangelicae historiae imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, cuya primera edición apareció en Flandes en 1593. En una iconografía distinta a lo antes mencionado, aparecen en la zona inferior los apóstoles en semicírculo observando a la Virgen quien se ubica en lo alto y apoyada en el hombro de su hijo se elevan a los cielos inscritos en mandorla de nubes y ángeles. En la parte alta y en menores proporciones se observa la Trinidad coronando a la Virgen

quien se encuentra de rodillas y con las manos en el pecho en actitud orante. Dios Padre y Jesucristo tienen la misma fisonomía.



Fig. 14 Asunción de María al cielo y coronación por la Trinidad. Hieronymus Wiericx. Grabado

El libro de Nadal es un compendio de evangelios acompañados de ricas ilustraciones. Los dibujos se hicieron en Roma por Bernardino Passeri y el jesuita Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, hay también nueve debidos a los flamencos Martin de Vos y uno a Hieronymus Wiericx. Cristóbal Plantin en calidad de Typographus Regius se encargó de buscar grabadores en Flandes, pero luego de dos años pidió que se le excusase del cargo por no encontrar grabadores para plasmar los diseños. Finalmente en 1593 apareció la primera edición a cargo de la imprenta Nutius (Fiocco 2009: 40), los hermanos Wiericx asumieron la mayor parte del trabajo y entre

los tres hermanos se dividieron el trabajo por temas. Hieronymus se ocupó de la vida oculta de Jesús, Transfiguración, Pasión, apariciones tras la Resurrección y de las cuatros escenas finales dedicadas a la Virgen desde la Dormición hasta la Coronación. Otros ejemplares se publicaron en años consecutivos y en otros, que se difundieron hasta el siglo XIX entre el círculo católico, se continuo repitiendo la misma iconografía.

Al respecto de la obra de Nadal se comenta:

Las estampas deben excitar la devoción de quien contempla esas escenas evangélicas. Se componen mediante secuencias temporales y símbolos parlantes que evocan el arte medieval, y que supeditan el valor estético de la imagen a la catequesis y a la devoción.

La obra fue de gran originalidad en su tiempo con la unión de texto e imagen, y contribuyó a la difusión de la doctrina conforme al espíritu del Concilio de Trento. El libro llegó tempranamente a los continentes más lejanos de la mano de misioneros jesuitas. Y como es bien conocido las estampas tuvieron una notable incidencia entre grabadores y pintores²⁶.

El pintor español de origen griego, conocido como El Greco (1540-1614) ejecutó el tema en más de una ocasión. El lienzo que data de 1591 donde resalta la Virgen coronada por la Trinidad, suspendidos en lo alto mientras que varios personajes como San Juan, San Antón, San Sebastián y Santo Domingo se ubican en la parte baja; junto con un retablo, fue un encargo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para la iglesia parroquial de San Andrés de la provincia de Cáceres²⁷. El diseño del cuadro fue establecido en el contrato. También de fines del siglo XVI data la *Coronación de la Virgen* del italiano Guido Reni (1575-1642) ubicada en la Pinacoteca Nacional de Bologna, con el mismo planteamiento estructural. En la parte inferior resalta Santa Catalina de Alejandría con sus atributos respectivos, la rueda, símbolo de su martirio, y la palma símbolo de todos los mártires.

²⁶ UNIVERSIDAD DE NAVARRA. Biblioteca. “Génesis del libro *Evangelicae historiae imagines*”. *Exposición virtual: Evangelicae historiae imagines*.

²⁷ ARTEHISTORIA REVISTA DIGITAL. Junta de Castilla y León. Consulta: viernes 3 de febrero de 2012. <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1745.htm>



Fig. 15. *Coronación de la Virgen*. 1591-1592. El Greco. Monasterio de Guadalupe, Cáceres.



Fig. 16. *Coronación de la Virgen*. 1595-1598. Guido Reni. Pinacoteca Nacional, Bologna.

Es durante el siglo XVII que la representación de la Virgen María coronada por la Trinidad alcanza amplia difusión y se convierte en el prototipo ideal. De este período resaltan las obras de los más destacados pintores del Barroco, Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y Diego Velázquez (1599-1660), hoy en los Museos de Bellas Artes de Bruselas y en el Museo del Prado respectivamente. Como se sabe, la segunda, fue pintada para el oratorio del cuarto de la reina Isabel de Borbón en el alcázar madrileño. La de Rubens fue pintada para la iglesia de los recoletas de Amberes hacia las primeras décadas del siglo²⁸. Ambas composiciones eliminan completamente a los personajes de la parte inferior que solían aparecer en las representaciones del siglo anterior y resaltan a María en el centro coronada por la Trinidad clásica con ángeles niños y querubines.

²⁸ Catálogo de los Museos reales de Bellas artes de Bélgica. http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm Consulta: 3 de febrero de 2012.



Fig. 17. *Coronación de la Virgen*. 1635.
Diego Velázquez. Museo del Prado



Fig. 18. *Coronación de la Virgen*.
Taller de Pedro Pablo Rubens Museo
de Bellas Artes de Bruselas.

Cabe resaltar que en la difusión y aceptación de la iconografía oficial del tema entre los artistas, los tratados de pintura tuvieron un rol importante, pues se recurría a ellos en busca de modelos a seguir. Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* (1649), considerado como manual en la formación de los jóvenes y principal fuente de los tratadistas españoles, en cuanto a la representación de los temas religiosos recomienda seguir las sagradas escrituras y detalla las características que debían tener los principales temas. Sobre la representación de la Santísima Trinidad manifiesta:

[...]pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, (...) con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre, y, a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro Señor [...] Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma [...] Acompañase

(sic) este misterio con resplandores, ángeles y serafines que asisten con admiración y respeto.” (Pacheco 1990 [1649]: 565)

Si bien es cierto que el autor no menciona las características que debía tener la Coronación, si detalla cómo debía ser la figura de María en otros momentos de su vida. Sobre el rostro y facciones de la Virgen comenta cuando se refiere a la Purísima Concepción de Nuestra Señora: “hace de pintar, pues, en este aseadísimo (sic) misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel”, y sobre el modo de vestir señala “Hase de pintar con túnica blanca y manto azul” (Pacheco1648: 576). Cuando detalla las características de la pintura de la Asunción de nuestra Señora comenta: “...que se pinte muy hermosa y de mucho menos edad que tenía; por cuanto la virginidad conserva la belleza y frescura exterior (...) Además que, esta soberana Señora careció de toda enfermedad y de accidentes que pudiesen marchitar su hermosura y, así se debe pintar como de treinta años...” (Pacheco: 658)

Al respecto de los ángeles el mismo autor refiere:

Débense (sic) pintar, pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba [...] de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros. (...)

Puédese usar, también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados antiguos de coturnos y también descalzos, y, generalmente, en las túnicas talares de los pacíficos de sedas, o linos, de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza; apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad. (Pacheco1990 [1649]: 567, 569).

Llama la atención en la obra ejecutada por Velázquez, hijo político de Pacheco, el poco caso que hace de estas pautas, principalmente en las vestiduras de los personajes, Dios Padre no presenta alba ni capa brocada sino túnica marrón y manto rojo y lo representa calvo; Jesucristo no luce como el Cristo Redentor con las heridas de la crucifixión, la Virgen tampoco viste túnica blanca como lo sugería Pacheco. Probablemente se debe a que Velázquez en lugar de seguir lo recomendado por el suegro tuvo que ejecutar la pintura de acuerdo a las características del contrato pactado con el comitente de la obra. En cambio Rubens es quien más sigue las recomendaciones del sevillano.

Estos ejemplos contribuyeron en la difusión de la iconografía oficial tanto en Europa como en el Nuevo Mundo pues serían fuentes de inspiración para otros pintores más jóvenes. Los distintos usos que tuvieron estas imágenes se verán en el siguiente acápite.

2.4 La Compañía de Jesús y la versión oficial del tema. Significado y usos

Las pinturas ejecutadas por el hermano Bitti, para cada una de las ciudades más importantes del virreinato peruano, corresponden al modelo ideal de representación del tema. El conjunto formado por la Virgen joven elevada al cielo por coros de ángeles y coronada por la Trinidad clásica con Dios Padre a la derecha en la figura de un anciano sabio, Jesucristo a la izquierda, adulto barbado con los símbolos y estigmas de su pasión, acompañados del Espíritu Santo en forma de paloma con las alas desplegadas, fue la más ortodoxa representación que se convertiría en el prototipo a seguir. Incluso varios tratadistas españoles siguiendo a Francisco Pacheco,

en el siglo XVII, proponen y sugieren formas semejantes al modelo de Bitti. La amplia aceptación que logró el tema en el Nuevo Mundo se relaciona con el impulso dado por la Orden jesuita. Para comenzar la reflexión histórica sobre la relación de los jesuitas con la Coronación por la Trinidad conviene mencionar, a manera de referencia, la devoción que el mismo San Ignacio de Loyola tenía a la Virgen. Por ejemplo, en los Ejercicios Espirituales él propone como la primera meditación después de la Resurrección un encuentro entre Cristo y su madre.

Para los jesuitas las imágenes servían a múltiples propósitos, a veces simultáneamente (Alcalá 2003: 259). Aunque las pinturas del hermano Bitti hoy han perdido su ubicación original, negándonos la posibilidad de conocer el conjunto del cual formaron parte, se puede deducir que son imágenes de ilustración y también de culto²⁹. Es decir, el uso principal fue el de servir de apoyo visual en los sermones, ayudando a explicar y entender mejor la última etapa en la vida de María, su glorificación como Reina de los Cielos. Por otro lado, la obra también exalta la pureza y virtud de la Virgen y la grandiosidad del poder de Dios. Además, las obras no solo ilustran uno de los puntos más importantes de la tradición católica sino que también se orientan a impulsar el despertar de la fe que se estaba implantando. Así las imágenes cumplen con una función didáctica acorde con las necesidades de la misión evangelizadora que había asumido la Orden de San Ignacio de Loyola y también de culto.

La Iglesia empleó y reguló el uso del arte como elemento de apoyo para la difusión de su credo mucho antes del siglo XVI. Desde la Edad Media el uso de la imagen como recurso pedagógico tuvo un papel importante en la evangelización. Desde las primeras grandes iglesias católicas construidas en el siglo VI en Europa y,

²⁹ Para Monreal y Tejada las imágenes se dividen en imágenes de culto e imágenes de ilustración. ob. cit., p. 10.

aun en periodos paleocristianos, pinturas y esculturas de santos personajes y pasajes bíblicos cubrían paredes, altares, pórticos, bóvedas y columnas. Después del siglo XV, aunque la manera de ejecutar estas imágenes cambiaría, por influencia de nuevos estilos y nuevas preocupaciones estéticas, el fin u objetivo primordial siguió siendo la enseñanza y la difusión del evangelio. Luego, en el siglo XVI, su uso pedagógico se fortaleció por lo dispuesto en el Concilio de Trento (1545- 1563) la solemne asamblea de la Iglesia, surgida a raíz de las críticas y la formación del protestantismo. Al respecto de la pertinencia de las imágenes en los templos en la sesión XV se señala:

[...]que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes,...; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen[...]

Sobre el uso pedagógico de las imágenes agrega:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad ³⁰.

Incluso se llegó a plasmar sobre el papel el uso dado a las imágenes en el interior de una iglesia durante el oficio religioso. En un grabado impreso por primera vez en 1579 en Italia, se observa a un fraile franciscano quien desde el púlpito, señala

³⁰ Ambos párrafos han sido tomados de MERCABA. Web Católica de Formación e Información “Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento. “Sesión XXV. Invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes”. Consulta: 18/09/2011 <http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento13.htm#LA>

y explica sobre las pinturas referidas a la Pasión de Cristo, ubicadas en la parte alta de la nave del templo³¹.

La Compañía de Jesús junto con las otras órdenes se incorporó a la campaña por “la recuperación espiritual de Europa” (Sebastián 1981: 145) y, como impulsores de los cambios planteados en el Concilio de Trento, al respecto de las imágenes y del arte en general fueron los primeros en adecuarse a las nuevas medidas. Aunque la Virgen María ha sido parte de la iconografía cristiana prácticamente desde los primeros siglos de la historia de la Iglesia, es a partir del siglo XVI que se enaltece su imagen y el tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad contribuyó con la nueva dimensión que iría adquiriendo su figura. Se fortalece su imagen en oposición al protestantismo que cuestionaba su culto. El nuevo status dado a la Virgen María se reflejaría además en una campaña por su defensa en la que participan teólogos, otras órdenes religiosas y hasta “toda la sociedad católica participó con un fervor creciente para honrar a María” (Sebastián 1981: 195).

Entre los principales fundadores de la Compañía de Jesús existió una preocupación temprana al respecto del uso de las imágenes. Para San Ignacio de Loyola, el fundador de la Orden, “[...] el Arte debía servir para elevar las almas a Dios y mucho más el Arte Religioso y la música y la pintura, la arquitectura y la escultura, debían contribuir como todo lo creado a la gloria de Dios” (Vargas 1963b: 7). Se sabe también que San Ignacio intuyó un método eficaz para la sensibilización de la imagen para la parte previa de las meditaciones y se dio cuenta de que no era suficiente la imagen “mental” de lo que se iba a meditar, había que ponerle la apoyatura visual de la imagen gráfica por medio del cuadro o estampa (Sebastián 1981: 62, 63). Así, fue el impulsor del proyecto que resultó en *Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo

³¹ La imagen se encuentra en MUJICA, Ramón. “El arte y los sermones”, *El barroco peruano*. p. 239.

Nadal, un compendio de evangelios con ilustraciones, sobre el cual ya se ha comentado, cuya primera edición salió el año 1593, poco tiempo después de la última sesión del Concilio de Trento en la que trataron lo relacionado con la imagen como recurso pedagógico. Otro fundador de la Orden jesuita, Francisco de Borja, empleó imágenes en sus prédicas y Francisco Javier llevó una maleta con libros ilustrados a la India, sureste de Asia y Japón para enfrentar mejor las limitaciones idiomáticas. También Nadal empleó imágenes con propósitos educativos en Alemania hacia 1570 (Bailey 1999: 38). San Ignacio de Loyola es considerado uno de los precursores y defensores de la reforma que supuso el Concilio de Trento (Sebastián1981). Lo más importante de su método por su trascendencia en las artes plásticas fue la contemplación imaginativa del lugar, que le llevó a impulsar el libro de Nadal considerado “una de las contribuciones más decisivas al arte y al espíritu de la Contrarreforma”(1981).

Pero el uso de las imágenes estuvo sujeto a cierto control. Tanto en México como en Perú la Iglesia supervisa la producción artística religiosa. En la promulgación de los decretos trentinos del Segundo Concilio Limense (1567-1568) existe un capítulo dedicado a la *propiedad y reverencia* con la que debían pintarse las imágenes religiosas y se recomienda la supervisión eclesiástica (Mujica 2002b: 13).

Las primeras iglesias levantadas por dominicos y franciscanos en Lima fueron decoradas con pinturas y esculturas pero fueron los jesuitas quienes mayor preocupación tuvieron por ornamentar sus casas e iglesias con obras de arte de la mejor calidad. Luego de la llegada al Perú de los primeros jesuitas, la primera cosa que hicieron fue la iglesia. Aunque, a la que conocemos hoy le precedieron dos más antiguas, se sabe que esas también estaban muy bien construidas y decoradas. Siguiendo lo dictado en el Concilio de Trento, decoraron sus iglesias con imágenes,

pinturas, esculturas relieves, frescos y elementos ornamentales, todo de la mejor factura con temas sobre la vida de Jesucristo, la Virgen María, santos, etc. La Orden de Santo Domingo, “junto con la Compañía de Jesús, fueron las dos congregaciones que más hicieron por establecer las pautas del lenguaje del arte virreinal peruano. Los jesuitas, [...] dejaron una estela de influencia preponderante en el Sur; los hijos de Santo Domingo guiaron [...] el gusto de la sociedad limeña y de las ciudades de la costa” (Stastny 1998: 56). El uso de imágenes en la evangelización peruana tuvo un rol muy importante. Ello ha sido estudiado, prácticamente, a través de la documentación que los jesuitas elaboraron a partir de las últimas décadas del siglo XVI (Estenssoro 2003: 286). Y según Valenzuela Márquez “la imagen formó parte esencial de su actividad cristianizadora entre los indígenas” y durante la época de la extirpación de idolatrías su uso se incrementó como parte de la intensificación de los métodos persuasivos (Valenzuela 2006: 43).

Un aspecto que sería interesante saber es el programa iconográfico completo, si es que existió, del cual las pinturas que analizamos formaron parte. Conocer los temas de los otros lienzos, esculturas y relieves del retablo o capilla en la que se encontraban y de todo el conjunto de la iglesia, se hace complicado debido al tiempo transcurrido y a los cambios de ubicación que sufrieron los lienzos pero, es posible que existiera un orden en cuanto a los temas que irían en cada sector del templo y un concepto general a transmitir en el conjunto. Ello se dio por ejemplo en las iglesias románicas y góticas. También se sabe que el Gesù, la iglesia sede de los jesuitas en Roma, construida hacia fines del siglo XVI, desarrolló en su conjunto un programa con el esquema de un sermón (Sebastián 1981: 275). La elaboración de un programa iconográfico estaría a cargo de uno o varios autores. Seguramente, los teólogos más destacados de cada provincia tuvieron que ver en los temas que irían sino en cada capilla y retablo, por lo menos en los sitios más importantes del templo. La posible

existencia de un programa iconográfico para cada iglesia con temas específicos para cada lugar lleva a deducir que probablemente Bitti tuvo un guía no solo para la selección de los temas a desarrollar sino también para la composición de cada una de sus obras y ese guía bien pudo ser José de Acosta el teólogo más destacado de la casa jesuita peruana de su tiempo.

Un aspecto que ha sido poco comentado es la relación que pudo existir entre la obra de Bitti con las meditaciones. Al parecer, habría una relación entre, específicamente, la Coronación y los Ejercicios espirituales ignacianos. Como se sabe, estas reflexiones y oraciones que se realizan en cuatro semanas orientadas a contribuir con la elevación espiritual de los practicantes y fortalecer la fe en Dios, constituyen la base de la espiritualidad jesuita. En el desarrollo de los Ejercicios y desde la primera semana existe un preámbulo llamado “composición viendo el lugar” en el que el ejercitante deberá imaginar lo más fielmente posible la realidad, todo un escenario en el cual situar su meditación; al respecto el mismo san Ignacio comenta: “[...] la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar.” Varios autores ya han señalado la influencia de los Ejercicios espirituales en la obra de jesuitas pintores como es el caso del hermano coadjutor Andrea Pozzo que fue el “más importante artista que ha sido miembro de la Compañía de Jesús” (Pfeiffer 2001: 37-48). En nuestro medio el padre José Navarro ha resaltado la vinculación de la Coronación de Bitti con la segunda semana de los Ejercicios que está dedicada a la contemplación del misterio de la Santísima Trinidad. Esta observación nos lleva a inferir que la pintura pudo concebirse para contribuir a que otros ejercitantes participen de esa experiencia mística.

La relación de las imágenes bidimensionales con las meditaciones ignacianas ha sido comentada también por Ramón Mujica quien observa que en las ilustraciones

del *Evangelicae Historiae Imagines*, se marcan con letras los pasos de las meditaciones. También detalla como la primera Casa de Ejercicios en Lima, conocida como el Noviciado de San Antonio Abad que fuera destruido por el sismo de 1746 tuvo paredes cubiertas con lienzos y pinturas y que la que se construyó después tuvo también gran cantidad de lienzos y pinturas cubriendo paredes de aposentos, patios, capillas, cocina y otros (2002: 246-258).

Para los jesuitas del siglo XVI, siguiendo los principios sentados por Ignacio, el arte fue un medio para obtener un objetivo específico, la evangelización, y los pintores fueron solamente meros instrumentos. “Los jesuitas son hombres que renuncian a múltiples gozos de su propia vida en aras de la evangelización. Por eso, ellos no pueden ser verdaderos artistas en el sentido que hoy suele darse a esa palabra.” (Pfeiffer 2001: 37). Bitti desarrolló su actividad apostólica y misionera a través de su arte y para el servicio y la alabanza a Dios.

El resultado de la campaña a favor del culto a María, promovido por la Iglesia de la Contrarreforma que se reflejó en la multiplicación de advocaciones, elevación de templos y cofradías tanto en Europa como en América supuso también la difusión en el Perú del tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad que fuera introducido por Bitti como modelo ideal y ortodoxo que pintores locales continuarían desarrollando en los siglos XVII y XVIII; algunos de ellos sin embargo, se atrevieron a ensayar distintas soluciones plásticas como se verá en el siguiente capítulo.

CAPITULO TRES

Toda la producción artística es hija de su tiempo [es decir] está íntimamente relacionada e influenciada por su contexto, cultural, geográfico, social, histórico [...], ha planteado Winckleman en el siglo XVIII (Peláez 2004:3).

La Coronación de la Virgen por la Trinidad en el arte virreinal

La Coronación de la Virgen por la Trinidad “clásica” convertida en versión “oficial”, fue incorporándose en el repertorio iconográfico religioso virreinal en el siglo XVII hasta alcanzar amplia difusión en el siglo XVIII llegando a ser uno de los temas favoritos de la expresión plástica (Mesa y Gisbert 1982: 304). Con el transcurrir del tiempo y de las necesidades del culto, la iconografía propuesta en el siglo XVI fue modificándose hasta llegar a transformarse en un tema nuevo en la iconografía andina. Los primeros ejemplos ejecutados en nuestro medio así como los que muestran las variaciones del mismo (que incluyen grabados y pinturas en mayor medida), se analizan en orden cronológico y por técnica; muestran también el proceso de surgimiento de la pintura peruana virreinal hasta su periodo de mayor apogeo.

La amplia difusión que llegó a tener el tema tuvo que ver con el impulso dado desde la Iglesia, así lo demuestra el grabado que ilustra la *Doctrina Cristiana*, ejemplo que inicia el recorrido por diferentes versiones del tema tratados por distintos artistas desde fines del siglo XVI hasta el siglo XVIII.

3.1 *La Doctrina Cristiana* y el grabado en los siglos XVI y XVII

El grabado que ilustra la parte final de la sección “Catecismo breve” que forma parte de la *Doctrina Cristiana* (1584) es una Coronación de la Virgen por la Trinidad y muestra la iconografía “oficial”, es decir, Virgen María coronada por la Trinidad clásica. Aunque las figuras de las dos primeras personas del misterio divino aparecen en distinto lado, debido a la naturaleza de la técnica en la que la disposición de la composición sobre el papel aparece invertida en relación a la plancha y al modelo que se usó para el grabado.

La *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los Indios, y de las demás personas, que han de ser enseñadas en nuestra santa fe*, fue el primer libro impreso en Lima por la recién llegada imprenta del italiano Antonio Ricardo, instalada para los efectos en los claustros del colegio de la Compañía de Jesús. El padre José de Acosta se encargó de la elaboración del texto con autoridad del Concilio Provincial celebrado en Lima el año 1582-1583³². Consta de varias secciones, la primera de ellas contiene la Doctrina Cristiana o Cartilla con las oraciones más importantes, artículos de fe, mandamientos, sacramentos, virtudes y pecados; también el Catecismo breve para los rudos y ocupados, Catecismo mayor para los que son más capaces y exposición de la Doctrina por sermones, entre otros; en la segunda parte Exhortación para ayudar a bien morir, confesionario, facultades y privilegios concedidos por los Summos Pontífices a los indios, entre otros. La tercera parte está dedicada a los sacramentos, la cuarta, al catecismo mayor de los mandamientos, la

³² El P. José de Acosta no solo fue encargado de la elaboración del texto de la Doctrina sino que fue el “alma del III concilio”, el teólogo más activo del III Concilio provincial celebrado en Lima (15 de agosto 1582-18 de octubre 83); “...predicador solemne en dos de las cinco sesiones públicas, redactor personal de las actas, director de las publicaciones de los otros documentos conciliares publicados en Lima y su defensor contra los contrarios en Madrid y Roma” (Pino 2008: XXII).

quinta al catecismo mayor de la oración del Padre Nuestro y al final un vocabulario. Todo el texto aparece en español, quechua y aymara. Se halla decorado con viñetas, cenefas de formas vegetales y rocalla y también con representaciones como la *Última cena*, un retrato de perfil en ovalo de Jesús, La Trinidad, la Coronación por la Trinidad y un escudo de armas del rey de España.

La técnica usada fue la xilografía y se cree que los autores de las estampas, podrían haber sido los mismos grabadores e impresores, es decir, Ricardo o uno de sus dos oficiales Pareja o Almanzón (Estabridis 1984: 254, 255). Sobre este punto habría que tener en cuenta que habiendo los jesuitas considerado de suma importancia el uso de las imágenes en la difusión del credo católico, también se preocuparían de las imágenes que ilustraría el que sería el primer libro publicado en el Perú. No es tan errado suponer que José de Acosta no sólo elaboró el texto sino que también cuidó de la selección de las imágenes. También es posible que el mismo Bitti pudiera ser el autor de la pintura o dibujo que sirvió de modelo a los grabadores de la *Doctrina Cristiana*. Como ya se ha mencionado, Bitti era el pintor más importante del momento y del entorno jesuita y se encontraba en Lima hasta 1583 o tal vez mediados de 1584 tiempos en los que se realiza la impresión del texto. Aunque las características formales de las imágenes grabadas difieren de las características más resaltantes de la obra de Bitti.

A pesar de que la coronación de María sólo fue descrita y narrada en los evangelios apócrifos, como ya se ha visto, la iglesia difundió así esta iconografía como estrategia de defensa y lucha contra la iglesia protestante que para entonces había ganado muchos adeptos en Europa. Mientras ellos cuestionaban el culto a la Virgen y a las imágenes los católicos responden con más imágenes. Éste grabado así como la obra de Bitti siguen las normas planteadas por el Concilio de Trento, es decir, se trata

de imágenes correctas de ejecución donde los personajes son tratados de un modo fácil de interpretar que no llevara al error. Recordemos que otras representaciones de la Trinidad serían prohibidas durante el siglo XVII para evitar confusión en la transmisión de los conceptos y significados.



Con este grabado la Iglesia local posterior al III Concilio Limense se aseguraba la difusión del tema en su versión más ortodoxa a través de un medio que llegaría a los estratos más amplios de la población mestiza e indígena, inculcando la nueva religión e inspirando a artistas quienes tomarían grabados y estampas como fuentes para la composición de sus obras. El papel decisivo que jugó el grabado y la estampa en la pintura virreinal ha sido estudiado ampliamente³³. Estos junto con la labor de los primeros pintores de oficio establecidos en el Perú y las obras importadas de Europa,

³³ Martin Soria fue el primero en señalar el enorme papel del grabado como fuente de la pintura virreinal; le siguieron Cornejo Bouroncle así como Stastny y los Mesa y Gisbert quienes han estudiado el papel del grabado en la pintura virreinal. Mayores detalles sobre el tema y últimos trabajos ver en Michaud y Torres (2009).

son considerados las fuentes principales de inspiración del arte peruano virreinal. Desde el siglo XVI y durante el siglo XVII circulan abundantemente grabados y estampas, sueltos o como parte de libros, entre los pintores del virreinato quienes los usaban como modelos de composición; esta era también una práctica común en Europa. “Producido a bajo costo, reproducido en grandes cantidades, transportado con ligereza, resistente a los trajines de viaje y almacenado con facilidad, el grabado europeo fue usado como estímulo de invención, asistente de composición, repertorio de poses, y garante de ortodoxia iconográfica” (Ojeda 2009: 15).

Los grabados procedían de Italia, Alemania y principalmente de Amberes, Flandes. La mayor parte era del taller de Cristóbal Plantin, quien desde la segunda mitad del siglo XVI como *Typographus Regius* elaboraba todos los libros religiosos destinados a España y América. Biblias, misales, breviarios, antifonarios, rituales, etc., ilustrados con grabados sobre las fiestas del año litúrgico, el ciclo mariano, etc., salieron por miles de la casa Plantin hasta el siglo XVII. “La Plantiniana envió a la corona española, tan sólo entre 1571 y 1576, nada menos que 19,000 breviarios, 17,000 misales, 9,000 horas, 3,200 himnarios, 1800 oficios de San Jerónimo, 1500 oficios de Santiago y 1250 santorales...”³⁴Elaboraban también grabados independientes y series sobre la vida de los santos apóstoles, mártires, doctores, evangelistas, fundadores de órdenes religiosas, etc. Según los Mesa y Gisbert eran “verdaderas enciclopedias visuales de los dogmas de la fe cristiana y ordenados expositivos gráficos de la Cristología, Mariología y Hagiografía católicas” según los mismos “Los grabadores de la escuela de Amberes y otras deberán figurar en el arte universal como los verdaderos inspiradores de la pintura americana” (Mesa y Gisbert 1956: 68, Ojeda 2009: 19).

³⁴Citado por OJEDA, Almerindo en “El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión” En Michaud y Torres de la Pina (2009), quien a su vez cita a Soria (1956), p.17.

La monumental *Evangelicae Historiae Imágenes*, obra del jesuita Jerónimo Nadal, comentada en el capítulo anterior, fue una de las más importantes y de la cual se harían varias ediciones hacia fines del siglo XVI y posteriormente. Muchas de las composiciones de Martin de Vos, uno de los dibujantes, tuvieron fortuna en la pintura virreinal, “Su estilo a través de los grabados pasó a muchos pintores americanos que se pueden considerar seguidores suyos” (Mesa y Gisbert 1982: 103).

La familia de grabadores flamencos Sadeler, Aegidius, Raphael y Justus, fue la que mayor influencia ejerció en los pintores cusqueños, según Mesa y Gisbert. Obras del pintor y grabador Hans Bol sirvieron de modelo a Diego Quispe Tito, uno de los pintores indígenas más importantes del siglo XVII; quien las empleó para su *Serie del zodiaco* de la catedral del Cusco. También se ha observado la influencia, en la zona andina, del maestro Pedro Pablo Rubens, debido a que varios grabados fueron realizados en base a sus composiciones pictóricas.

Según Stastny, “la llegada masiva de estampas y la desaparición de los pintores italianos del horizonte artístico traerá por consecuencia, a comienzos del siglo XVII, un momentáneo desapego de los modelos manieristas y una aceptación sin límites de las enseñanzas que traen consigo los grabados flamencos” (1967: 39). Siendo el grabado una fuente de inspiración necesaria y bastante frecuente en las composiciones pictóricas el grabado de la página 19 de la *Doctrina Cristiana*, que seguramente fue difundido ampliamente en toda el área andina, sin duda cumplió una labor fundamental en la fijación y difusión del tema.

3.2 Pinturas importadas en Lima

La labor de los primeros pintores italianos afincados en Lima y los grabados, no fueron los únicos elementos forjadores de la pintura virreinal. A ellos se suma la pintura europea traída al Nuevo Mundo. Ésta llegó a través de diferentes formas: la gran mayoría fue comercializada, como cualquier otro producto, en los barcos que arriban a América con diferentes y codiciados productos. Otro grupo es traído como parte del equipaje de los que venían a establecerse por diferentes motivos y; un gran porcentaje fue enviado, principalmente, a pedido de las Órdenes religiosas. El mayor apogeo que tuvo la importación de pintura europea se dio, aproximadamente, desde 1608 cuando los dominicos contratan con los sevillanos Miguel Güelles y Domingo Carro una serie sobre la vida de Santo Domingo de Guzmán estudiada por Stastny (1998), hasta alrededor de 1670 cuando llega a la ciudad la serie dedicada a la vida de san Ignacio de Loyola, encargada a Juan de Valdés Leal (Wuffarden 2004: 246). La importación de pinturas decae en el siguiente siglo debido al auge de los talleres regionales de pintura (Bernales 1989: 48).

De procedencia europea, probablemente, es el óleo sobre cobre de pequeño formato perteneciente a una colección privada y exhibida en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima el año anterior. Aunque la estructura de la composición es semejante a lo ya estudiado presenta considerables diferencias. La Virgen con custodia de la Eucaristía y los personajes de la Trinidad, esta vez en su versión antropomorfa, sujetan la corona y visten hábito y capa pluvial de forro rojo y tiara.



Fig. 20 *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. S. XVI. Anónimo. Óleo/cobre. Colección privada



Fig. 21 *Trinidad y Virgen María*. S. XVI. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Colección Privada.

Otra pintura presenta a los personajes de la Trinidad antropomorfa, portando atributos y símbolos que los identifica: paloma para el Espíritu Santo, cetro y sol para Dios Padre y cordero para Jesús. Por la forma en que se representa a la Trinidad es posible de que ambas obras sean de la primera mitad del siglo XVI, es decir antes del Concilio de Trento y antes de la fijación del modelo oficial. Pero, aunque este tipo de representaciones fueron cuestionadas y prohibidas por el papa durante el siglo XVII, estos ejemplos muestran que formas heterodoxas de representación de la Trinidad se continuaron ejecutando y llegaron hasta el virreinato peruano.

Del grupo de personas que trajeron pinturas al Perú, resalta Manuel de Mollinedo y Angulo nombrado obispo del Cusco en 1670 quien llevó a su diócesis “obras de los más renombrados artistas de su tiempo” (Bernaes 1989) y se convertiría en gran propulsor de las artes en esa ciudad. Se sabe también que Mateo Pérez de Alesio arribo a Lima por lo menos con dos interesantes volúmenes que contenían

dibujos y grabados de Durero y otros autores y después en Lima, adquirió de Francisco López un “grupo de cincuenta retablos de figuras y personas que trajo de España” (Mesa y Gisbert 1972: 76; 2005: 24).

Durante el siglo XVII llegan obras de los más importantes talleres de pintores españoles como Francisco de Zurbarán, entre otros. Como se sabe este último contribuyó mucho en la marcada tendencia por el realismo y el claroscuro de la pintura limeña del siglo XVIII. Del taller de este maestro sevillano habrían salido siete grupos de pinturas destinadas a América, de los cuales tres llegaron a Lima. La *serie del apostolado* del Convento de San Francisco que data de 1630-1640, comprende a los apóstoles, san Pablo, el Salvador y la Virgen, de muy buena calidad aunque no todos eran del pincel del maestro sino de sus discípulos (Bernaes 1989: 81). Sin embargo, en la serie de fundadores de Ordenes del Convento de la Buena Muerte (aprox. 1640) conformada por trece lienzos, *San Bernardo de Claraval* pertenece, probablemente en su totalidad, al pincel del maestro. También se dice que “La serie debió tener admiración en el Perú desde los tiempos virreinales, pues algunos de estos santos se hicieron copias para diferentes localidades del interior del país, de lo que restan ejemplos en Cusco, Arequipa y en Sucre (Bolivia)”. La *serie de Arcángeles* del Monasterio de la Concepción (1645), según Stasny, fue realizada por colaboradores del taller de Zurbarán y, según Bernales, se conocen copias antiguas de algunos de estos Arcángeles en Perú y Bolivia de la mano de pintores locales. Además, se tienen importantes lienzos de diferentes maestros españoles como *San José y el Niño*, atribuida a Bartolomé Esteban Murillo ubicado en el Convento de los Descalzos del cual se habrían realizado muchas copias hoy, probablemente, en colecciones particulares limeñas. En los claustros del Convento Jesuita de Lima se encuentra la *Serie de la vida de San Ignacio de Loyola* atribuida al pintor sevillano Juan de Valdés

Leal y también habría servido como modelo a varios lienzos con la misma temática según el historiador Bernales Ballesteros.

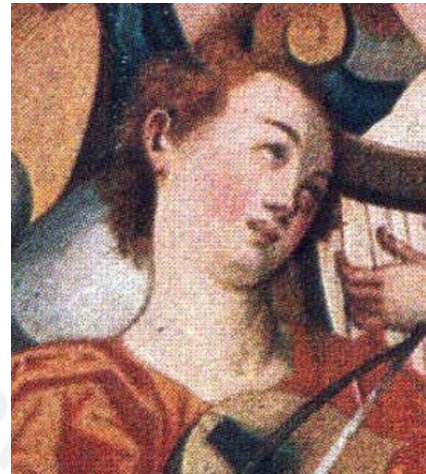
3.3 Siglo XVII: Obras de pintores europeos y primeros pintores locales

La presencia de pintores y artistas europeos en el Perú continuó siendo muy importante, principalmente, hacia la primera mitad del siglo XVII. De los tres grandes pintores italianos que habían residido en Lima Angelino Medoro fue el último en llegar y, aunque fue el que menos tiempo estuvo (18 años aproximadamente), dejó una huella importante. Se le atribuye la obra ubicada en la ante portería del Convento de San Pedro de Lima que dataría de principios del siglo XVII. Nuevamente, se trata del mismo planteamiento compositivo para los mismos personajes aunque presenta otros más en la parte inferior, a modo de donantes, San Pedro, San Juan Evangelista, un Rey y San Pablo cada uno representado con su respectivo atributo; según Estabridis: “La virgen responde a la tipología de otras realizadas por Medoro tanto por la pincelada como por la gama cromática, podría ser uno de los buenos lienzos del maestro” (Estabridis 1989: 156). El mismo autor señala también que la composición simétrica de esta y otras obras es de origen renacentista, sin dejar de lado la artificiosa delicadeza de las manos que proviene del manierismo, ni la volumetría de la figura que prelude el naturalismo del barroco temprano.



os s.
tela.

Ciertos detalles la emparentan con los lienzos del maestro jesuita. Por ejemplo la Virgen cruza las manos junto a su pecho como en la versión de la Sacristía del mismo Convento de San Pedro. Pero lo que más llama la atención es el ángel que toca el laúd, de la parte superior izquierda del cuadro, con el cuello largo y la cabeza inclinada hacia un lado recuerda a los ángeles de las versiones bittescas. Quien haya sido el autor de la obra tuvo que ver la *Coronación* de Bitti que por entonces estaba en el altar mayor de la iglesia. La característica que más la distancia de los lienzos de Bitti es que todos los personajes dirigen la mirada hacia fuera del cuadro, como si posaran para un retrato. En cambio, en las obras de Bitti todas las miradas y actitudes de los personajes se centran en la Virgen como ya se ha señalado.



v. Detalle.
tribución).
de Lima.

Un aspecto a considerar es que la obra seguramente fue realizada por encargo, es decir, a pedido. Como se estilaba entonces, el artista debía seguir las características y requisitos planteados por el comitente de la obra. Así se estipula en un contrato firmado por el mismo Medoro con los representantes del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes para la ejecución de “...las pinturas de la santísima Trinidad de Nuestra Señora de las Mercedes y santos e santas...” las que debían ser “...conforme a la trasa [sic] y modelo que de la dicha pintura esta hecha y [firmada] del dicho padre provincial y de mi el presente [escribano]...”³⁵

De la misma época es el medio relieve que se exhibió en la exposición del Museo del Palacio Arzobispal de Lima. Jesús y Dios Padre coronan a María que se encuentra de rodillas y entrecruza las manos, a sus pies tres cabezas de ángeles niños entre nubes. Llama la atención el dorado de las vestiduras que contrasta con el

³⁵ Documento manuscrito incluido en Anexos: GÓMEZ DE BAEZA, Rodrigo, escribano. Protocolo No. 918, folio 491. Lima, 17 de mayo de 1600. Archivo General de la Nación.

tono claro del encarnado de rostros y manos. Un poco mutilado pues se han perdido la paloma y la corona, formó parte del altar mayor de la iglesia de la Concepción que fuera desarmado. El Monasterio de la Concepción fue uno de los más importantes dedicados a la Virgen María en Lima. El retablo fue encargado en 1618 al sevillano Martin Alonso de Mesa (1576-Lima 1626) “uno de los mejores entalladores que había entonces en Lima”, a decir de Vargas Ugarte. Del grupo de artistas sevillanos que trabajaron en Lima durante la primera mitad del siglo resalta Alonso de Mesa quien fue uno de los primeros en llegar y tuvo notable éxito. Formó un importante taller, a juzgar por los múltiples encargos y la envergadura de los mismos, donde contaba con varios aprendices y oficiales. Es considerado el mejor escultor de Lima en las dos primeras décadas del siglo. Ejecutó retablos y esculturas (Ramos 2000: 45,46; 2003: 181-206)³⁶. Mientras trabajaba en el retablo le sobrevino la muerte y le sucedió en la tarea, entre otros, el mejicano Juan García Salguero quien culminó la obra en 1628 y es el autor de los relieves de la Asunción y de la Coronación. Aunque, quizá, Alonso de Mesa no haya ejecutado el relieve no queda descartada su influencia. El retablo se encontraba, según fotografías tomadas antes de su desaparición, en la parte más alta por encima del relieve de la Asunción que a su vez se encontraba en lo alto de la escultura de la Purísima. Después de resistir los embates de los sismos de 1687 y 1746, fue remozado hacia 1783 y, finalmente, desarmado hacia mediados del siglo XX; cuando el ensanche de la Av. Abancay urgió la reducción de los linderos de la iglesia y del monasterio y fue a dar a la Catedral donde hoy se encuentra.

³⁶ La vida y obra de Martin Alonso de Mesa ha sido estudiada por Rafael Ramos Sosa. Sobre la fecha del nacimiento señala el año de 1573 aunque en una segunda publicación corrige esa fecha por el año 1576 y es el que hemos considerado. Sobre el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de la Concepción ver: Vargas (1960).



Relieve en

Se distancia del planteamiento de Bitti al presentar a Jesús vestido con túnica y manto y tanto él como Dios Padre no portan cetros; además, el número de personajes es reducido, solamente los más importantes. Esta obra es solo un ejemplo de otra corriente que circulará en la Lima virreinal y que marcará mucho el arte en adelante. Como vemos, la influencia sevillana se hace presente en Lima no solo por las obras enviadas desde sus talleres sino también por sevillanos asentados en esta ciudad. A ello habría que sumar la posible influencia del *Arte de la Pintura* (1649), tratado escrito por el español Francisco Pacheco que seguramente fue leído en Lima y donde se especifica el modo en que deben ser representados los temas religiosos más importantes como la Trinidad o la Virgen. Sin duda era mucho más fácil para los sevillanos el contacto con las colonias americanas debido a la ubicación de Cádiz que era el puerto desde donde partían los navíos hacia el Nuevo Mundo.

Se sabe también que Alonso de Mesa firmó un contrato en 1615 para la ejecución de otro retablo, esta vez, para la iglesia de la Santísima Trinidad donde el medio relieve de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, hoy perdido, iría sobre el sagrario, flanqueado por esculturas de San Benito y San Bernardo y los arcángeles Miguel y Rafael (Ramos 2000: 54).

Una de las características más importantes de esta etapa es la aparición de la primera generación de maestros locales con talleres de pintura en Lima, tal es así que el año 1649 se establecen las Ordenanzas y Constituciones de su gremio³⁷. Firmaban el documento los maestros Domingo Gil, Juan Luis Nuñez, Gregorio de la Roca, D. Alonso de la Torre Guejamo, Clemente Gil, Juan López Bueno, Francisco de Escobar, Joseph de Aguilar, Francisco Serrano en otros treinta y dos firmantes. Varios contratos se pueden encontrar en los archivos como el firmado por Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega, Diego de Aguilera y Andrés de Liébana con el Sindico General de la Orden de San Francisco para pintar en los cuatro ángulos del claustro grande de ese convento en Lima la vida de dicho santo fundador. Se especifican con detalles las características de las obras a ejecutar y las condiciones de las mismas³⁸.

Los pintores locales nutridos de los ejemplos europeos y de un lenguaje plástico occidental irían aportando lo propio de manera paulatina. A inicios del siglo destacan en el Cusco, Gregorio Gamarra (activo 1601-1609) y Lázaro Pardo Lagos (activo 1630-1660) quienes “seguirán de cerca el ejemplo de los maestros italianos, aunque adoptando sus creaciones a un estilo más primitivo, menos sofisticado en el diseño y que trasluce su falta de preparación académica” (Stastny 1967: 39). Otro grupo en cambio tomara como fuente principal de inspiración los grabados flamencos

³⁷ Documento notarial transcrito en MESA, José de y Teresa GISBERT. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. (1982). Lima, Banco Wiese, p. 309.

³⁸ Documento manuscrito transcrito en Anexos: PÉREZ LANDERO, Pedro, escribano. Protocolo No. 1455, folio 741. 27 de octubre de 1671. Archivo General de la Nación.

como es el caso de Diego Quispe Tito (¿1611-1681?) y Juan Espinoza de los Monteros quienes inician el desarrollo del paisaje en la pintura colonial y un estilo regional definido. Para el mismo historiador: “La acción creadora de estos artistas, y sobre todo la del pintor indígena Quispe Tito con su prolongada y fecunda actividad, fue decisiva en la evolución de la pintura colonial. Son ellos quienes habiendo asimilado y elaborado las influencias anteriores plasmarán por primera vez el auténtico estilo cusqueño” (1967: 39, 40, 41)

En este grupo incluimos a Felipe Guamán Poma de Ayala, quien aunque no fue propiamente un artista, elaboró su obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1613-1615), manuscrito de 1179 páginas ilustrado con cerca de 400 dibujos sumamente ricos. En la segunda página aparece una *Coronación* de acuerdo al modelo oficial, lo que muestra la asimilación de la iconografía ortodoxa en los sectores indígenas de la población. Como se sabe Guamán Poma fue un indígena yarovilca de origen noble, muy religioso, que escribió el documento para el rey de España con la intención de hacerle saber sobre la historia y descendencia de los primeros Incas, los sucesos de los primeros años de la conquista y distintos aspectos del gobierno de los virreyes hasta Juan de Mendoza y de la Luna, proponiendo acciones para un buen gobierno. Por las características de su pluma, se deduce tuvo formación en algún colegio para nobles indígenas. Como buen cristiano, antes de iniciar su relato el autor se encomienda y exhorta a la Santísima Trinidad, a la Virgen, santos y ángeles la gracia para escribir su crónica e incluye, después del dibujo de la carátula, en página completa, a la Virgen coronada por la Trinidad clásica que lleva a modo de título “Coronica”. La Virgen orante se ubica al centro de rodillas mientras Dios Padre y Jesucristo sujetan la corona sobre su cabeza y la paloma despliega sus alas en lo alto. Las características de los personajes responden a la iconografía oficial: Dios Padre es representado como un anciano de cabellos y barba crecidos con indumentaria

pontifical mientras Jesucristo muestra los estigmas de su Pasión; en cambio llama la atención la túnica corta que luce la Virgen que deja ver sus piernas, sin referentes en la iconografía mariana. Salvo este detalle, que se pudo identificar con lo indígena pues el *unku*, principal atavío inca, es una túnica corta representado repetidamente en la misma *Nueva Coronica*; y el de la paloma que representa al Espíritu Santo que no parece ser una paloma sino un águila andino por sus garras exageradas (Adorno 2004: 2); todo lo demás demuestra que el autor estuvo bien informado sobre lo permitido en cuanto a iconografía religiosa.

Cabe resaltar que el autor de la obra conocía el efecto que causaba las imágenes en la comprensión de una narración, y por ese motivo ilustra su obra con muchos dibujos. Así, sobre su crónica afirma: “...escrito y dibujado de mi mano e ingenio para que la variedad de ellas [dibujos], [...] haga fácil aquel paso y molestia de una lectura falta de invención y de aquel ornamento y pulido estilo que en los grandes ingenios se hallan” (Poma de Ayala 1615: 17).

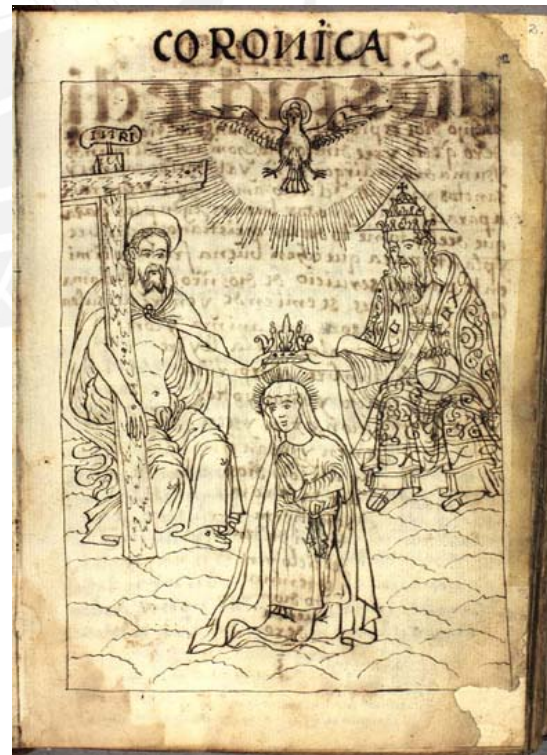


Fig. 26 *La coronación de la Virgen María como Reina de los Cielos*. 1615. Guamán Poma de Ayala. Dibujo. Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

Pierre Duviols comenta sobre Guamán Poma de Ayala, cuando analiza otros dibujos de la *Coronica*, que el autor manifiesta una “sincera y fervorosa dedicación a los valores, criterios y tradiciones de la Iglesia”; y que los dibujos por él examinados, “no parecen contradecir en nada [...] los decretos de Trento ni tampoco las constituciones del Tercer Concilio de Lima” (2002: 95), comentario que suscribimos para el dibujo que analizamos aquí.



Fig. 27 *Coronación de la Virgen de la Merced con San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco*, 1678-1687. Melchor Pérez Holguín. Óleo/tabla. Museo Nacional de Arte, La Paz.

Una pintura sobre tabla de singular importancia es la del Museo Nacional de Arte de La Paz. Se trata de una *Coronación de la Virgen de la Merced con San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco* (1678-1687), obra del pintor potosino más importante del siglo XVII Melchor Pérez Holguín (Cochabamba 1655-60?, Potosí 1732). Es una de sus primeras obras y la única dedicada a ese tema. No obstante no haber nacido en Potosí, se trasladó a esa muy joven. Fue ahí donde aprendió la técnica, se desarrolló como pintor y habitó en los años más prósperos de la urbe considerada, por entonces,

la más importante del virreinato debido a las explotaciones mineras. La fama que Holguín gozó como “brocha de oro”, permaneció hasta fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Su producción pictórica es abundante, dedicada principalmente al tema religioso.

A ese respecto se comenta:

En el conjunto de la obra de Holguín, lo que llama la atención es su composición y el achatamiento de su mundo y sus figuras. Es ese achatamiento, ese enanismo, a veces llevado, como en los grandes cuadros, hasta lo inverosímil lo que da fuerza a su pintura y a su afirmación plástica. En sus cuadros predominan claramente rostros y manos, las partes más nobles y expresivas del hombre, y es en esas partes donde Holguín ha volcado todo el vigor de su pintura andina³⁹.

Si la *Coronación* del Convento de las Mónicas es efectivamente del pincel de Bitti, Holguín tuvo que haberla observado indiscutiblemente, ya que en su tiempo la fama de Bitti aun era conocida. Hay elementos similares en ambas como los detalles generales y otros más específicos como los cetros que portan las dos primeras personas de la Trinidad, el modo de sujetar la corona de los personajes con la mano derecha; María además es el centro de las miradas de todos los personajes, lo que la hace resaltar en la composición. Los Mesa y Gisbert describen así la obra:

Muy luminosa de colorido, toda ella tratada en tonos cálidos, [...]. La Virgen es la misma que en la “Siembra Divina” y san Ramón Nonato es el similar de los netos de la Merced de Sucre. La calidad general de la obra es buena aunque no llega a la de los lienzos de Chuquisaca, seguramente es una obra de los primeros años del pintor [...] Vivo de color, la composición se realza con el de la bandera de San Pedro y la esclavina de San Ramón. Las figuras de los santos están fuertemente caracterizadas, no así las del Dios Padre y Cristo un tanto débiles (Mesa y Gisbert 1977: 170).

Aunque el artista potosino resuelve la obra siguiendo la iconografía oficial, la altera un poco al incluir algunos cambios. La Virgen con el emblema mercedario en el pecho, escapulario y rosario en las manos se convierte en la Virgen de la Merced, coronada por la Trinidad clásica, que esta vez es tratada, plásticamente, con menos prolijidad que los demás personajes, detalle advertido por los historiadores bolivianos

³⁹Ver: MESA José y Teresa GISBERT. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, p. 133.

citados. El estilo personal del artista se caracteriza por el especial tratamiento volumétrico de las figuras, que en la obra estudiada se observa en la figura de Jesús que muestra una anatomía esquemática.

Este siglo, además de la aparición de los primeros pintores mestizos e indígenas resalta también debido a la “cristalización” de la religión andina. Estudios antropológicos lo explican del siguiente modo: “La población andina termina por aceptar el sistema religioso católico, pero haciendo una serie de reinterpretaciones de los elementos cristianos desde la matriz cultural indígena e incluso incrustando en el nuevo sistema religioso muchos elementos indígenas” (Marzal 1988: 61). Según el mismo autor el surgimiento del “nuevo sistema religioso” se debe a varios factores, que se dieron no solo con el terreno religioso sino también con el terreno socio-político. Alguno de ellos es:

a) en el terreno religioso, la iglesia institucional acaba de consolidarse con sus cuadros provistos y sus líneas pastorales definitivamente establecidas; además hacia 1660 disminuyen mucho las campañas de extirpación de la idolatría debido a que los “idólatras” se refugian cada vez más en la clandestinidad y a la dificultad de implementar nuevas campañas de extirpación, pero también al éxito relativo de las mismas; (Marzal 1988: 62).

Estos cambios dados en el campo religioso se refleja en el arte de los primeros pintores andinos quienes no solo mostraran influencias occidentales, con las cuales se formaron, sino que irán modificando sus ejemplos iniciales hasta llegar a producir temas nuevos y con ellos un arte propiamente andino.

Resumiendo lo hasta aquí expuesto se deduce lo siguiente: la composición ejecutada por Bitti hacia el último cuarto del siglo XVI, inició la difusión del tema que se dio durante el siglo XVII y se expresó no solamente en pintura sino también en relieves escultóricos y en grabado. La composición con los personajes principales se mantuvo variando solo detalles y estilos debido a las influencias de las escuelas romanista, sevillana o flamenca. También resaltan los primeros mestizos como Holguín cuya obra

se caracteriza por un estilo personal en el tratamiento volumétrico y por la incorporación de nuevos elementos que irán transformando la composición. Como veremos más adelante el tema alcanzará desarrollos inusitados en el siguiente siglo.

3.4 Siglo XVIII: Amplia aceptación de la iconografía oficial y aparición de nuevos temas

El XVIII es el siglo de oro de la pintura virreinal debido al apogeo de los talleres regionales que consolidan un estilo y producen en grandes cantidades. Es en la obra de los pintores cusqueños y limeños que el tema que analizamos alcanzará su máxima aceptación llegando a convertirse en uno de los favoritos de la pintura cusqueña a decir de los Mesa y Gisbert (1982: 304). No sería exagerado afirmar que existe un ejemplo del tema en cuestión en la mayoría de las iglesias y conventos del Perú.

En esta época crece el número de talleres y pintores dedicados a la producción de lienzos religiosos, principalmente, y los clientes en mayor escala son las diferentes órdenes religiosas. La producción es abundante y existen contratos por grandes cantidades de lienzos en periodos muy cortos de tiempo, (Stastny 1967: 41) sin embargo, en muchos casos disminuye la calidad en aras de una ejecución rápida. Los temas, mayormente, se repiten en cuanto a composición, personajes y estilo. La amplia aceptación y difusión de la pintura cusqueña incluso en la capital del virreinato ha sido estudiada por Teresa Gisbert quien señala varios casos de contratos y envíos masivos de pintura a la capital (2002: 133, 134), aunque desde mediados del siglo anterior existían en Lima talleres bien organizados y “personalidades artísticas definidas” que “situaban a la ciudad como un centro pictórico de primera importancia en el continente” (Wuffarden 2004: 274).

Los artistas limeños tenían más cerca las fuentes occidentales: la mayor parte de la obra de los principales pintores europeos se encontraba en Lima tanto en iglesias como en poder de particulares, así como las obras importadas; ello contribuyó a que las obras de los talleres en la capital reflejaran mucho más que las andinas el influjo occidental. Uno de los mejores ejemplos de la época fue realizado por Cristóbal Lozano (Lima, 1705?-1776), el más destacado pintor limeño del barroco peruano; “maestro clásico” de la época, acaso el más importante de su tiempo y “punto de referencia fundamental para artistas de su generación y posteriores”. Su producción se desarrolla entre 1730 y 1771. Aunque la formación inicial, recibida en algún taller local, fue bajo la influencia de la escuela cusqueña, posteriormente, se acercó a los modelos sevillanos específicamente a la obra de José de Ribera y Bartolomé E. Murillo (Estabridis 2003: 101-102). Llegó a realizar hasta tres retratos del virrey José Antonio Manso de Velasco de cuyo gobierno fue pintor oficial. Su obra se caracteriza por el respeto de las formas académicas, de hecho es con quien “resurge la tradición europeizante de Lima” (Wuffarden 2004: 285) después de un periodo en el cual la pintura cusqueña colmara la capital. El gran lienzo de la *Asunción y Coronación de la Virgen* es el de mayor formato de todos los que se conocen de él y también es el más importante. Estabridis lo describe así:

La Virgen Inmaculada –indudablemente inspirada en las de Murillo- vestida de blanco y azul, de pie sobre la media luna, con querubines y angelitos que portan rosas, azucenas, palmas y revolotean en variados escorzos, es recibida en el cielo por la Santísima Trinidad. Dios Padre con el globo terráqueo, y Jesús con la cruz, sostienen sobre su cabeza la corona imperial bajo la luz del Espíritu Santo en forma de paloma, rodeados de una corte de numerosos ángeles. Ambos, con ampuloso manto rojo agitado al viento, acentúan aún más la atención sobre la figura de la Virgen. En los ángulos inferiores, cuatro figuras de rodillas a cada lado: a la derecha del lienzo, el Patriarca San José, seguido por San Ignacio y otros dos santos jesuitas, mientras que al otro extremo del lienzo, figura en primer plano San Antonio Abad, el santo titular del noviciado y, detrás de él, San Francisco Javier y otros dos jóvenes jesuitas. (2003: 113)

Aunque hoy en día forma parte de la colección de la Iglesia de San Marcelo, fue ejecutada para el noviciado jesuita de San Antonio Abad⁴⁰ después del terremoto de 1746 que destruyó el edificio y las obras que albergaba; allí se encontraba en el año 1765 cuando una nota en *La Gaceta de Lima* daba cuenta de su ubicación en el muro testero o principal de la Sacristía y resaltaba la presencia de los santos jesuitas de la parte inferior. Allí se ubicaba, seguramente, hasta la expulsión de los jesuitas. La composición muestra cercanía con la iconografía oficial aunque el artista se toma cierta libertad al incluir los personajes de la zona inferior, seguramente a petición de los comitentes.



⁴⁰ Edificio que después ocupó el Convictorio de San Carlos, y actualmente el Centro Cultural de La Universidad de San Marcos.

Otros dos ejemplos, esta vez de anónimos pintores limeños, se ubican en la iglesia de la Merced y en colección privada; muestran cercanía con el modelo oficial de representación del tema. Mientras que en la primera resalta influencia de Rubens (Fig. 18), pues los cambios son mínimos en relación a la versión del maestro flamenco, donde los personajes adoptan las mismas posturas así como los pliegues de las vestiduras y la gama cromática también es parecida; en la segunda pintura, el tema se combina con el de la Inmaculada y las fuentes de inspiración son modelos españoles e italianos. Un aspecto a resaltar es la diferencia de las proporciones de la figura de María con respecto a la Trinidad, aparecen las tres personas del misterio divino de menor tamaño y en segundo plano logrando que sobresalga la Virgen rodeada por los símbolos de sus letanías de manera semejante a la *Inmaculada* de Medoro de la Iglesia de San Agustín.



es s.
sia y



I. Anónimo.

La Trinidad clásica se ha vuelto tan frecuente, que empieza a ser representada con menos detalle cuando acompaña a la Virgen; caso semejante se ha observado también en la obra del pintor potosino Holguín, varias décadas antes (Fig. 26). Se observa además que los personajes visten y portan atributos según lo propuesto por los tratadistas españoles del siglo XVI. La Virgen viste de blanco y azul y la Trinidad también luce como lo propone Pacheco, Jesucristo como resucitado con manto rojo y cruz mostrando la heridas y Dios Padre como un anciano de barba y cabellos largos sujetando el orbe y/o el cetro tal y como lo sugería Pacheco.

En la pintura cusqueña el tema alcanza dimensiones inusitadas. Por reflejar la fusión de dos tradiciones culturales y religiosas las obras tendrán características singulares. Según Stastny es a mediados del siglo cuando se definen las características que identifican la obra de los pintores cusqueños, como resultado de una mayor “atención al rumor de su propia interioridad” (1967: 42). Son abundantes los ejemplos que se ubican en Lima y en la zona andina. Solo en el Monasterio de Santa Catalina de Arequipa se encuentran por lo menos tres, en ellas se observan las típicas características de la escuela cusqueña: el dibujo plano e impreciso por lo que las figuras resultan esquemáticas, reducido número de personajes, plegado esquemático de ropajes y mantos, aplicaciones en pan de oro y paleta de colores restringida. De la influencia occidental conservan los personajes la fisonomía de tez clara y cabellos castaños. En dos de los lienzos del convento arequipeño la figura de la Virgen es acompañada de elementos vinculados a la Inmaculada, semejante a lo observado en casos anteriores; todos los demás elementos siguen las características del modelo ideal.



Fig. 31 *Coronación de la Virgen*. S. XVIII. Anónimo, Escuela cusqueña. Óleo/tela. Pinacoteca Monasterio de Santa Catalina, Arequipa



Fig. 32 *Coronación de la Virgen*. S. XVIII. Anónimo, Escuela cusqueña. Óleo/tela. Pinacoteca Monasterio de Santa Catalina, Arequipa

Sobre un fondo neutro y plano, donde apenas se esbozan nubes, se ubican los personajes, respetando el modelo oficial del tema, aunque María pisa la luna como es frecuente en la iconografía de la Inmaculada de los maestros españoles; dos santos doctores de la Iglesia aparecen como donantes en las esquinas inferiores del cuadro. En el segundo caso, nuevamente sobre fondo neutro con nubes, aparecen solamente los personajes principales del tema cuyas vestiduras esta vez están decoradas en dorado. También resalta filacteria en zona inferior con la inscripción: “TOTA PULCRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST INTE”, “Eres toda hermosa, amada mía, en ti

no hay ningún defecto”, antífona cantada o rezada en las celebraciones por el día de la Inmaculada Concepción y frecuente en la iconografía de ese tema.



Fig. 33. *Coronación de la Virgen*. S. XVIII. Anónimo, Escuela cusqueña. Óleo/tela. Pinacoteca Monasterio de Santa Catalina, Arequipa

La última del grupo de pinturas del Monasterio de Santa Catalina de Arequipa ofrece una solución en la que los personajes se reducen estrictamente a la Trinidad y la Virgen María sobre un fondo de nubes en el que sobresalen a los lados detalles de un paisaje de frondosa vegetación con flores y pajarillos, característica frecuente en la pintura cusqueña.

La gran mayoría de la pintura cusqueña es de autores anónimos, no obstante alguno se atrevió a firmar una obra como es el caso de Sebastián de Torres quien en una inscripción en cartela ubicada en la zona inferior coloca su nombre y la fecha “21

de julio de 1790” y recuerda que el lienzo se hizo a devoción de José Escalera. La obra se ubica en el Convento de Santo Domingo de Arequipa y guarda relación con los otros ejemplos mencionados en la misma ciudad, especialmente con el primero de ellos. Los santos Joaquín y Ana aparecen en las esquinas inferiores. Lo novedoso también es la inclusión del donante en zona inferior junto a cartela, muy deteriorado⁴¹.



Fig. 34. *Coronación de la Virgen*. Sebastián Torres. Siglo XVIII. Convento de Santo Domingo, Arequipa.

⁴¹ La obra ha sido estudiada por ESTABRIDIS Cárdenas, Ricardo (1990) *La Imagen de María en el arte del Perú*, p. 69. La imagen se ha tomado del mismo texto.



Fig. 35. *Coronación de la Virgen*. Anónimo. Escuela Cusqueña. Siglo XVIII. Iglesia de Jesús María y José, Lima.

Otro ejemplo interesante es el que forma parte de la serie de la vida de la Virgen de la iglesia limeña de Jesús María y José. El lienzo es muy semejante al de la iglesia limeña de la Merced (Fig. 28) pues ambos han seguido el modelo “rubeniano” (Fig. 18) reproducido en grabado y que tuvo que haber circulado por estas tierras. Las composiciones son muy semejantes, fieles al modelo, salvo pequeños cambios como el tipo de corona. Por ejemplo, Rubens pinta solo una corona de laureles. El historiador del arte Ricardo Estabridis considera que el de la iglesia de Jesús María y José proviene de un taller cusqueño aunque resalta el dominio técnico: “En este lienzo el pintor cusqueño se aleja, más que en los lienzos anteriores [de la misma serie], de la tendencia de la pintura cusqueña de su época donde predomina el esquematismo de las figuras, planificando las formas. El pintor de esta serie, a pesar de su arcaísmo, es en buena cuenta un pintor plenamente barroco”. También agrega el mismo autor:

La Virgen responde a una bella madona cusqueña de largos cabellos que le caen sobre los hombros. Su túnica rosa y manto azul de explayado movimiento son un alarde de virtuosismo del oficio del autor; en ellos el pintor ha diferenciado la calidad de las telas a base de luces y sombras y efectos lumínicos de gran soltura, dignos de un pintor de temperamento. (1990: 60)

En la mayor parte de los ejemplos citados, los pintores cusqueños, en lugar del claroscuro de Caravaggio y Zurbarán prefieren personajes y escenarios planos sin pronunciar profundidad, en lugar de rostros que exaltan la piedad de las tallas de Montañez, eligen rostros serenos, impávidos de fisonomía occidental, es decir idealizados. A la calidad y precisión del dibujo de los ejemplos europeos se prefiere un dibujo plano casi esquemático. Sin embargo no dejan de “mostrar una fidelidad asombrosa con los primeros orígenes, tanto italianos (en la dulzura de los rostros, el trazo estilizado y lineal) como flamencos (en los paisajes de perspectivas fabulosas) (Stastny: 1967: 42).

Como ya se ha visto el tema iconográfico en cuestión convertido en uno de los favoritos alcanzó amplia difusión junto con el apogeo de los talleres regionales que inundaron todo el Perú y cruzaron las fronteras. En Lima la mayor parte de iglesias y conventos hoy conservan pinturas con el tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad como son las iglesias de San Pedro, La Merced, Jesús María y José, San Marcelo y el Convento de los Descalzos. Otras en cambio se guardan en museos como: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Museo del Banco Central de Reserva entre otros, y sin duda proceden de recintos religiosos. Cabe agregar que existen varios conjuntos escultóricos y relieves en retablos de iglesias tanto en Lima como en provincias.

Aunque la *Coronación* “oficial” fue la más difundida y aceptada no dejaron de realizarse variantes como aquellas en las que la Trinidad antropomorfa, representada por tres figuras idénticas, corona a la Virgen.



Fig. 36 *Coronación de la Virgen*. S. XVIII. Anónimo. Museo del Banco Central de Reserva.



Fig. 37 *Coronación de la Virgen*. S. XVIII. Anónimo. Colección Privada.

En los dos ejemplos que incluimos la Trinidad antropomorfa (que lleva ese nombre debido a que el Espíritu Santo se representa en forma humana y no de paloma) corona a Nuestra Señora, las tres personas del misterio Divino tienen idéntica forma de representación en la imagen de Cristo adulto con cabello y barba oscuros y crecidos y de idénticas vestiduras. En la obra del BCR el personaje de la derecha porta orbe y representa a Dios Padre; el del centro al Espíritu Santo y a la izquierda, portando cetro, se encuentra el que representa a Jesús. En el ejemplo de la colección privada tanto Dios Padre como Jesús portan cetros. Resaltan en la zona inferior los arcángeles Miguel y Gabriel quienes se relacionan con distintos episodios de la vida

de la Virgen. Como ya se ha mencionado esta manera de representar la Santísima Trinidad estuvo considerada como herética desde el Concilio de Trento y rechazada también por tratadistas como Pacheco; sin embargo, en los Andes alcanzó amplia aceptación. La persistencia de la Trinidad antropomorfa dentro del repertorio iconográfico dedicado a este misterio divino responde a distintas razones: primero que la distancia comprendida entre el virreinato con respecto a la metrópoli europea permitió que los pintores pudieran liberarse de las normas que regían la pintura religiosa; segundo, el uso de este tipo de representación fue permitido debido a que proporcionaba una mejor comprensión del dogma al evitar mostrar al Espíritu Santo como Paloma que pudiera llevar a otro tipo de interpretaciones idolátricas (Sartor 2007: 15).

Uno de los aspectos que más se ha resaltado en la pintura virreinal de este siglo es la aparición de temas nuevos en el repertorio iconográfico religioso. Como resultado del proceso iniciado con la introducción de la técnica y los modelos europeos en el virreinato, el artista local fue aprendiendo y dominando la técnica hasta llegar a ejecutar pinturas con temas extraídos de su propia inventiva y de la fusión de elementos, creencias y costumbres de su propia herencia cultural. Así aparece en la ciudad de Potosí la *Virgen-Cerro* resultado de una variante del modelo ortodoxo planteado por los jesuitas en el Perú más de un siglo atrás.

La *Virgen-Cerro* tema símbolo del sincretismo religioso y cultural andino (Gisbert 1980: 17-29; 2003: 62,63; Querejazu 2001: 366, 367; Flores 1993), aparece vinculado al cerro de la ciudad de Potosí de donde se extrajeron minerales desde épocas prehispánicas y constituyó en la época virreinal uno de los yacimientos auríferos más importantes. Se cree que este tema o el “proceso de sincretismo” tiene su origen en la vinculación del culto a la Virgen María con el de la *Pachamama* o

Madre Tierra, deidad andina tradicional, que ha sido comentada por antropólogos e historiadores. Asimismo se ha señalado que ésta identificación del culto católico con el andino tradicional surge de la búsqueda de equivalencias entre los antiguos dioses prehispánicos con santos de la Iglesia católica (Gisbert 2002: 62). También se ha comentado que:

Nada parece más claro que existiendo en el mundo sobrenatural de los incas la concepción mental de una importante deidad femenina, y otra del mundo católico prácticamente con las mismas características, como es la Virgen María, ésta fuera fácilmente aceptada e incorporada a la cosmovisión andina, con características propias. (Flores 1993:120)

Además se cree que se trata del “ejemplo sintetizador más interesante de aculturación religiosa en la colonia” (Flores 1993:120). Aunque existen de tres a cinco versiones de la Virgen-Cerro, sólo dos de ellas presentan a la Trinidad coronando a la Virgen. El esquema compositivo es similar a casi todos los ejemplos de *Coronaciones* mencionados hasta aquí. El cambio sustancial es que esta vez la Virgen María es el cerro y sobresalen de él rostro y manos. El cuerpo es el cerro captado de manera frontal donde se aprecia la elevación menor, que forma parte de la montaña. En el lienzo de la Casa de la Moneda de Potosí la Trinidad se ubica también en la parte alta y las dos primeras personas del misterio divino sostienen la corona. Esta vez Jesús porta el cáliz, en vez de la cruz, y lleva casulla adornada, es decir lleva los elementos de un sacerdote en la celebración del oficio religioso. A sus espaldas los arcángeles Miguel y Gabriel. La paloma del Espíritu Santo otra vez despliega sus alas sobre sus cabezas mientras todos los personajes observan a la Virgen. Un espacio horizontal abierto separa la escena celestial de la terrenal, en el que resaltan el sol y la luna. Al respecto se ha señalado que se trata de “símbolos ambivalentes” pues forman parte tanto de la iconografía cristiana como del panteón andino ancestral (Gisbert 1980:17), sin embargo como se ha visto, son elementos que no forman parte de la versión

“oficial” del tema. En la sección inferior, flanqueando una esfera que simboliza el mundo, se ubican el Papa Paulo III, un obispo, el emperador Carlos V y un indígena probablemente donante de la obra. Un sinnúmero de pequeñas figuras cubren las faldas de la montaña, detalles minuciosos que indican fallas geológicas, bocaminas y caminos, además de los personajes del mito del descubrimiento del yacimiento como el Inca Túpac Yupanqui y el indio Huallpa. Aunque los arcángeles Miguel y Gabriel no son parte de la corte de ángeles en los modelos ortodoxos de representación de la Coronación, vemos que empiezan a ser recurrentes durante el siglo XVIII, seguramente como resultado de la campaña contrarreformista que impulsó su culto (Mujica 2004: 39). Como se sabe “La iconografía angélica se convirtió en uno de los temas favoritos desarrollados e incluso modificados por los artífices andinos” (2004: 35) en los llamados arcángeles arcabuceros. Ésta iconografía fue representada a partir de 1680 como resultado del impulso dado por los adoctrinadores jesuitas quienes reinterpretaron cultos y mitos precolombinos con el afán de buscar cercanías y equivalencias con el culto católico (Mujica 1996).

También se ha mencionado que ésta representación fue aceptada sin objeciones por la Iglesia debido a que la identificación de María con una montaña fue señalada por teólogos agustinos como Antonio de la Calancha y Alonso Ramos Gavilán quien vivió en Potosí (Gisbert 1980: 20). Éste último afirma: “María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo”, y sobre Cristo agrega: “[...] es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María” (Gisbert 2002: 62). Otro aspecto que contribuyó en el proceso de sincretismo y en la aparición de este nuevo tema iconográfico es la adoración de que era objeto el Cerro de Potosí desde épocas muy antiguas; así lo comenta el jesuita José de Arriaga al General de la Orden en 1599: “[...] que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios” (2002:62).

La versión que incluimos procede de 1720-1730 aunque según Teresa Gisbert el origen del tema debe remontarse a los años 1580 y 1620 (1980: 17-22), período que coincide con la etapa de consolidación del cristianismo en el virreinato peruano, llamado también por Manuel Marzal época de la “cristalización de la religión andina”, sucedida hacia mediados del siglo XVII (Marzal 1988). Además cabe resaltar que éste tema surge en Potosí, zona por aquel entonces con mayor población andina autóctona. A los factores de orden religioso y social que contribuyeron con la aparición del tema habría que sumar el aporte iconográfico anterior como la *Coronación de Bitti* que por entonces se ubicaba en la iglesia de la Compañía que tuvo que ser un referente para la que ejecutó Holguín en la misma ciudad algunas décadas atrás, y no es difícil suponer que ambas pudieran inspirar al anónimo y seguramente indígena pintor potosino autor de la *Virgen-Cerro*.



Fig. 38. *Virgen-Cerro*, 1720. Anónimo. Museo Casa de la Moneda, Potosí

Aunque el desarrollo del tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad en la pintura mural excede los límites planteados en el presente estudio, no se puede dejar de mencionar que también en esa técnica existen ejemplos importantes desde épocas tempranas hasta por lo menos inicios del período republicano.

Uno de los más antiguos existentes en la Iglesia de la Asunción de Juli, Chucuito forma parte de uno de los programas marianos más completos de la pintura mural del sur andino. En el muro testero de la capilla del Justo Juez se encuentra el programa del Santo Rosario, “único en la pintura mural de esta primera época de la evangelización. Esta devoción tradicional se inició alrededor de 1470, a raíz de la organización de las cofradías de la Virgen del Rosario por Alamo de Rupe, y la estableció el Papa Pío V de la Orden de los Predicadores Dominicos (Flores 1993: 109). Como se sabe la doctrina de Juli fue encargada originalmente a esa Orden religiosa quienes iniciaron la construcción de la iglesia después culminada por los jesuitas. La pintura está organizada en tres paños a manera de tríptico y ocupa todo el largo del muro testero de la capilla ubicada en el transepto. Cada paño, dividido por una línea delgada, comprende un árbol de cuyas ramas salen, a manera de frutos, cinco medallones y un sexto que se encuentra en medio del tronco. Cada árbol representa, de izquierda a derecha, la primavera y los cinco Misterios Gozosos del Santo Rosario, el segundo, el invierno con los cinco Misterios Dolorosos o de la Pasión de Cristo y el árbol del verano presenta los Misterios Gloriosos en cuyo último medallón se ubica la escena de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* (Flores 1993: 109, 110.) con las características correspondiente al modelo oficial descrito antes.

Otro ejemplo se encuentra en el actual salón de grados de la Casona de San Marcos que fuera la capilla de Nuestra Señora de Loreto del noviciado jesuita de San Antonio Abad⁴². Cubriendo la bóveda levantada y decorada después del terremoto de 1746, se encuentra un extenso programa iconográfico en cuyo paño central se halla una *Asunción y Coronación de la Virgen por la Trinidad*. La Virgen María sale de su sepulcro y con los brazos abiertos se dirige hacia la Trinidad ubicado en lo alto mientras Dios Padre y Jesús sujetan la corona y multitud de ángeles los rodean. En los paños contiguos se ubican los símbolos y atributos de las letanías de la Virgen y en los laterales Padres y santos de la iglesia.

En la pintura mural andina existen también varios ejemplos. De principios del siglo XVII data la decoración de la iglesia de Chinchero en cuyo arco triunfal se ubica una *Coronación* ejecutada por Diego Cusi Huamán que guarda relación con la iconografía “oficial”. También es necesario mencionar, aunque sea de manera muy breve, que hasta el siglo XIX el tema continuó plasmándose en los muros de los recintos religiosos como es el caso de Tadeo Escalante (c. 1779-1840) quien, como parte de la decoración, pintó una *Coronación* en el arco toral de la iglesia de Huaro, Quispicanchis, Cusco y por ese conjunto, Escalante es considerado uno de los mejores muralistas andinos⁴³.

⁴² La ex capilla de Loreto del noviciado jesuita actualmente Salón de Grados del Centro Cultural de San Marcos del Parque Universitario sufrió refacciones luego de la expulsión de la Orden por lo que hoy se puede observar sólo una parte de la bóveda pintada. Ver: BURNEO, Reinhard Augustin (2002) *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la casona de San Marcos*. Lima: Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural, pp, 68-73.

⁴³ Sobre la autoría de esta obra existen opiniones diversas. Flores Ochoa afirma que corresponde a la primera mitad del siglo XVII, en cambio Macera afirma que la obra es de Escalante. Se ha considerado esta segunda opinión debido a la envergadura e importancia del estudio de ese autor. Ver MACERA, Pablo. *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*. Lima: Editorial Milla Batres, p.73; FLORES, Jorge y otros. ob. cit., p.116.

CONCLUSIONES

La *Coronación de la Virgen María por la Santísima Trinidad*, que ejecuta Bernardo Bitti en el Perú en cuatro versiones similares entre el último cuarto del siglo XVI y principios del XVII, surge por la necesidad de resaltar la figura de la Virgen María. Las críticas de las Iglesias protestantes obliga a aceptar y difundir una iconografía no expuesta en los santos evangelios sino en la tradición popular y en los evangelios apócrifos. La importancia concedida al tema por la Compañía de Jesús se refleja en la realización de una pintura para cada una de sus iglesias en las ciudades más importantes del virreinato: Lima, Juli, Cusco y Potosí.

La figura de la Virgen María como reina de los cielos, coronada por la Trinidad clásica se convirtió en los siglos XVII y XVIII en la iconografía convencional y modelo ortodoxo a seguir, gracias al impulso de la Iglesia quien a su vez seguía lo dictado en las últimas sesiones del Concilio de Trento sobre el uso de las imágenes para la evangelización. La versión oficial cumplía cabalmente con dos propósitos de la Iglesia de entonces: proporcionaba una interpretación clara del misterio divino y al mismo tiempo dignificaba y revaloraba la figura de la Virgen María tan criticada y rechazada por las Iglesias protestantes.

Al respecto de las fuentes que inspiraron la ejecución del tema debe tenerse en cuenta en primer lugar la tradición religiosa popular y los evangelios apócrifos, que

narran la muerte, ascensión y coronación de Nuestra Señora. La ruta probable que siguió esta creencia hasta su aparición en la pintura es la siguiente: De la tradición oral pasó a los evangelios apócrifos, a la par que crecía la devoción popular; después, fue tema de debate entre los padres y teólogos de la Iglesia. Luego la fuerza de la devoción llevó a que se representara en los frontones de las iglesias, de ahí pasó al lienzo o al soporte plano en los siglos XV y XVI.

En cuanto a las fuentes gráficas que inspiraron a Bitti, un papel sin duda importante y especial debe haber jugado la obra impresa de Durero, que circuló en Italia a partir de 1510, que influyó en pintores del siglo XVII y que también pudo tener a la mano Bitti. Otra fuente importante, ya señalada antes por los historiadores bolivianos, es la obra de Vasari. Cabe aclarar por tanto que la creación del jesuita es una variación de un tema propuesto antes por Durero quien a su vez se remite a composiciones precedentes.

Un aspecto novedoso en la vida del jesuita italiano, es el papel que debe haber jugado en su pintura la figura de un guía u orientador. Creemos que el guía que tuvo Bitti en Lima pudo ser José de Acosta quien, como se ha visto, era el teólogo más importante del momento y hay quienes lo consideran uno de los intelectuales más brillantes de la Compañía de Jesús en el Perú. Él debe haber orientado a Bitti en la selección de los temas a ejecutar y en la forma de las composiciones y de los personajes.

Aunque el tema iconográfico de la Coronación de la Virgen María por la Santísima Trinidad se encuentra vinculado con la devoción del Santo Rosario que fue difundida por la orden de Santo Domingo y de cuya iconografía es parte, su propagación en el Perú se relaciona con la Compañía de Jesús. Ninguna congregación en Lima está ligada a tantos ejemplos como la jesuita, muchos de los

cuales aún se conservan en su ubicación inicial. Tal hecho no es extraño pues como se ha visto fueron los propulsores del uso de la imagen en la evangelización, defendieron y promovieron el culto a María y propusieron algunos de los temas que se convertirían en modelos a seguir.

Durante el siglo XVII el tema es ejecutado por los primeros pintores y artistas locales como Felipe Guamán Poma de Ayala, Melchor Pérez Holguín y Diego Cusi Guamán. En estos pioneros de la pintura andina se refleja la asimilación de la iconografía convencional en los sectores mestizos e indígenas de la población y además se observa el inicio de los cambios que iría adquiriendo en manos con menos tradición técnica que las europeas. Con ellos la composición fue modificándose paulatinamente e incorporando nuevos elementos.

La amplia difusión y máxima aceptación de esta iconografía se da en el siglo XVIII con el apogeo de los talleres regionales de pintura. La mayor parte de ejemplos pertenecen a este período. Notables diferencias se observan entre los que proceden de Lima y Cusco. En la capital los pintores se mantienen más influenciados por los estilos europeos como es el caso de la obra de Lozano, mientras que en la zona andina predomina una factura de tipo provincial y primitiva en la que el dibujo preciso y los efectos de tipo naturalista no son lo más importante. Sin embargo, existen coincidencias en la producción de ambas regiones. Varios ejemplos muestran que los pintores, aunque siguen el modelo convencional, incluyen nuevos elementos y personajes.

Si bien es cierto que la iconografía “oficial” con ligeras variantes tuvo amplia acogida, no fue la única que tuvo aceptación durante el mismo siglo XVIII. La coronación de la Virgen por la Trinidad antropomorfa fue también representada y aunque estuvo censurada, tanto por la Iglesia como por las normas de representación

de la pintura religiosa, fue aceptada en el Nuevo Mundo en aras de una mejor interpretación del misterio divino.

Luego de un proceso de aprendizaje y dominio técnico surge entre los pintores andinos una temática religiosa nueva, producto de la fusión de la tradición religiosa andina y occidental. Hemos visto que *La Virgen Cerro*, pintura “símbolo del sincretismo religioso y cultural andino”, es una reinterpretación del tema iconográfico oficial de la *Coronación de la Virgen María por la Trinidad* desde una perspectiva andina. Como se ha señalado la pintura conserva la estructura compositiva y los personajes del modelo oficial; sin embargo, la diferencia sustancial con aquel modelo del siglo XVI es la figura de Nuestra Señora que se ha transformado en un cerro. No es coincidencia que el tema nuevo surgido también de una sociedad nueva, formada de la herencia de dos tradiciones culturales y religiosas milenarias, se dé en el “período de cristalización de la religión andina”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Luisa Elena.
2003 "Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas." En *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz: Vice Ministerio de Cultura de Bolivia, Unión Latina, pp. 259-266.
- AZCÁRATE DE LUXÁN, Matilde.
1994 "La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles". *Anales de la Historia del Arte*. No. 4. Madrid: Universidad Complutense.
- BAILEY, Gauvin A.
1999 "Le style jésuite n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts" En O'Malley y Bailey, *The Jesuits. Cultures, Sciences and The Arts. 1540-1773*. Universidad de Toronto. Pp.
- BARAHONA QUINTANA, Nuria
2001 "Funciones de la iconografía ignaciana en el colegio-noviciado de San Francisco Xavier de Tepetzotlán. La casa profesa de la ciudad de México". En *Actas. III Congreso Internacional del barroco americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 231-240.
- BARRERA, Daniel msp.
"Explicación de las letanías lauretanas". En *Devocionario Católico*. Madrid. Consulta: 08 de septiembre de 2010.
<http://www.devocionario.com/maria/lauretanas_2.html>
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura y Lourdes CIRLOT.
1986 *El Gran Arte en la Pintura. El Renacimiento*. Barcelona: Salvat Editores. Vol. 2.
- BENAVENTE V. Teófilo.
1995 *Pintores cusqueños de la colonia*. Cusco: Municipalidad.

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge.
1989 "La Pintura en Lima durante el Virreinato". En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Colección arte y tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito
- 1987 *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XVI a XVIII*. España: Edit. Alhambra.
- BURNEO, Reinhard Augustin.
2002 *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la casona de San Marcos*. Lima: Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural.
- CASTELLI GONZALES, Amalia.
1976 *La Inmaculada en la pintura cusqueña*. Tesis (Br.) PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- CHACÓN TORRES, Mario.
1973 *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- CHICHIZOLA D., José.
1983 *El manierismo en Lima*. Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- DURANT, Will
1962 *El renacimiento. Historia de la civilización en Italia de 1304 a 1576*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires.
- DUVIOLS, Pierre
2002 "Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala". En DUVIOLS y otros 2002: 59-97.
- DUVIOLS, Pierre y otros
2002 *El barroco peruano*. Vo. I. Lima: Banco de Crédito.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
2003 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII. En *Patio de Letras*. Vol. 1 No. 1, pp. 99-120.
- 1990 "La vida de la Virgen en la iglesia de Jesús María y José" En Estabridis y Ugarte 1990: 27-60.
- 1989 "Influencia italiana en la pintura virreinal". En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito, pp. 109-164.
- 1984 "El Grabado Colonial en Lima". En *Anuario de Estudios Americanos*. Separata del tomo XLI. Sevilla, pp. 253-289.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo y Juan Manuel UGARTE ELÉSPURU

- 1990 *La Imagen de María en el arte del Perú.* Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos.
2003 *Del Paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1759.* Lima: PUCP/Instituto Riva-Agüero/IFEA.
- FARA, Giovanni Maria
2007 *Albrech Dürer. Originali, copie, derivazioni.* Firenze: Leo Olschki.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Enrique, S.J:
2000 *Perú Cristiano: primitiva evangelización de Iberoamérica y Filipinas, 1492-1660, e historia de la Iglesia en el Perú, 1532-1900.* Lima: PUCP.
- FIOCCO BLOISA, Luisa
2009 “El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal”. En Michaud y Torres de la Pina 2009: 37-46.
- FLORES OCHOA, Jorge y otros.,
1993 *Pintura mural en el sur andino.* Lima: Banco de Crédito del Perú.
- FRANCO LLOPIS, Francisco de Borja.
2005-2007 *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609).* Tesis de Doctorado. Departamento de Historia del arte. Universidad de Barcelona.
- FREEDBERG, S.J.
1970 *Pintura en Italia. 1500-1600.* Madrid. 2a. Edición.
- GÁLLEGO, Julián.
1972 *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro.* Madrid: Editorial Aguilar.
- GANTIER y BAPTISTA.
2001 Bernardo Bitti. En O'Neill y Domínguez 2001.
- GARCÍA PAREDES, José Cristo R.
1995 *Mariología.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- GISBERT, Teresa.
2002 “Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino” En Mujica y otros 2003: 61-99. Vol. II.
2002 “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en Duviols y otros 2002: 99-143.
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte.* La Paz.

- GUTIERREZ, Ramón
2001 "Repensando el barroco americano". *Actas. III Congreso Internacional del barroco americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 46-54
- HOLWECK, Frederick G.
1999 (1907) "Fiesta de la Asunción". En *Enciclopedia Católica*. Traducido por Ángel Nadales. Consulta: 07 de agosto de 2010. <http://ec.aciprensa.com/a/asuncion.htm>
- IGUAL UBEDA, Antonio
1943 *Juan de Juanes (Vicente Macip Navarro)*. Barcelona: Eds. Selectas.
- KLAIBER L., Jeffrey.
2007 *Los jesuitas en América Latina. 1549-2000*. Lima: Fondo Editorial U. Antonio Ruiz de Montoya.
- LAVALLE VARGAS, José Antonio de
1991 *La Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- LAVALLE VARGAS, José Antonio de y Werner LANG
1973 *Pintura virreinal*. Lima: Banco del Crédito del Perú.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo
1941 "Noticias Inéditas para Ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato II". En *Revista Histórica*. Tomo XIV, pp. 345-375.
1940 "Noticias Inéditas para Ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII". En *Revista Histórica*. Tomo XIII, pp. 5-30.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo y otros
2004 *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MACERA, Pablo
1993 *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*. Lima: Editorial Milla Batres.
- MAQUIVAR, María del Consuelo
2006 *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Conaculta-INAH/Miguel Ángel Porrúa.
- MARTIN, Luis.
2001 *La conquista intelectual del Perú. El Colegio Jesuita de San Pablo, 1568-1767*. España: Editorial Casiopea.
- MARZAL, Manuel

- 1988 *La transformación religiosa peruana*. 2da edición. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MESA, José y Teresa GISBERT.
2005 *El manierismo en los Andes. Memoria del III encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina.
- 1982 *Historia de la pintura cusqueña*. Tomo I y II. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- 1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería editorial "Juventud". 2da Edición.
- 1974 *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- 1972 *El Pintor Mateo Pérez de Alesio*. Cuadernos de Arte y Arqueología. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Boliviana Mayor de San Andrés.
- MICHAUD, Cécile y José TORRES DE LA PINA (editores)
2009 *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso Empresa de Servicios SAC.
- MONREAL Y TEJADA, Luis.
2000 *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado.
- MUJICA PINILLA, Ramón.
2002a "El arte y los sermones". En Duviols y otros 2002: 219-313.
2002b "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano". En Duviols y otros 2002: 8-57.
2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, FCE, BCRP.
1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- MUJICA PINILLA, Ramón y otros
2003 *El barroco peruano*. Vol. II. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MUSEOS REALES DE BELLAS ARTES DE BÉLGICA
Catálogo de los Museos reales de Bellas artes de Bélgica.
Consulta: 3 de febrero de 2012
<http://www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm>
- NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA
2003 Washington, D.C.: Gale Group. Tomo 9.
- NIETO VÉLEZ, Armando
1992 *La primera evangelización en el Perú. Hechos y personajes*. Lima: Vida y Espiritualidad.
- O'NEILL, Charles E. S.J. y Joaquín Ma. DOMINGUEZ
2001 *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico Temático*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Roma: Institutum Historicum.

- OJEDA, Almerindo
2009 "El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión"
En Michaud y Torres de la Pina 2009: 15-21.
- PALLÁS, Joaquín.
2010 "La Asunción de la Virgen en la pintura occidental". En *Forum Libertas.com*. Diario digital. Consulta: 08 de setiembre de 2010.
<<http://www.forumlibertas.com/>>
- PANOFSKY, Erwin
1989 *Vida y obra de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma. Reimpresión
- PELÁEZ MALAGÓN, Enrique
2004 "Historia y métodos en la historiografía del arte occidental". *Proyecto Clío* No. 30. Consulta: 02 de setiembre de 2010.
<<http://clio.rediris.es/n30/artehistoriografia.htm>>
- PFEIFFER, Heinrich S.J.
2001 "Los jesuitas y espiritualidad". *Artes de México Colegios Jesuitas*. (Revista Libro) No. 58(2001). pp 37-48.
- PINO DÍAZ, Fermín
2008 "Estudio Introdutorio" En ACOSTA, José. *Historia natural y moral de las indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. XX-XXIV.
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro
2001 "Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la audiencia de charcas." *ACTAS III Congreso Internacional del BARROCO AMERICANO Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. Pp. 359-370.
- RAMOS SOSA, Rafael
2003 "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias. *Histórica*. XXVII. 1 Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 181-206.
2000 "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626)". En *Anales del Museo de América*. 8, pp. 45-63. Madrid. Consulta: 05 de octubre de 2010.
<dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1455962...0>
- RODRIGUEZ, David
2005 "Juan Martínez Rengifo y los jesuitas: formación de la hacienda Santa María de Puquio (La Huaca) 1560-1594. En NEGRO Sandra y Manuel MARZAL (compiladores). *Esclavitud, Economía y Evangelización. Las haciendas jesuitas en la América Virreinal*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 263-298.

- RUIZ DE PARDO, Carmen
2005 “Aportes de una iglesia de evangelización del Cusco”. En NEGRO Sandra y Manuel MARZAL (compiladores). *Esclavitud, Economía y Evangelización. Las haciendas jesuitas en la América Virreinal* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 505-518.
- SAN CRISTOBAL SEBASTIÁN, Antonio
1988 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Librería Studium.
- SANGUINO ARIAS, Luis
2005 “El Greco” En *Artehistoria Revista Digital*. “El Greco”. Junta de Castilla y León.
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1745.htm>
- SARTOR, Mario
2007 “La Trinidad heterodoxa en América Latina” En *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. 25, I semestre 2007. Quito, pp. 9-43.
- SEBASTIAN, Santiago
1981 *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- SIRACUSANO, Gabriela
2005 *El poder de los colores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
2005 *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*. Exposición virtual. Consulta: 15/03/2012
<http://nuevomundo.revues.org/optika/6/index.html>
2005 “Para copiar las «buenas pinturas». Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”. En *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina. Pp. 131-139.
- SCHAUBER, Vera y Hans M. SCHINDLER.
2001 *Diccionario ilustrado de los santos*. Barcelona: Grijalbo.
- SCHENONE, Héctor
2008 *Santa María: Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa.
1992 *Los Santos: Iconografía del arte colonial*. Vol. I, II. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- SORIA, Martin
1969 “Painting in Spanish America” En *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions. 1500-1800*. Maryland.
- STASTNY, Francisco

- 1998 *Redescubramos Lima...Conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima: Banco de Crédito.
- 1981 *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1967 *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Universo.
- STASTNY, Francisco y Noemí Rosario CHIRINOS
2000-2002 "Perfil tecnológico de las escuelas de pintura Limeña y Cuzqueña". *Iconos. Revista peruana de conservación, arte y arquitectura*. No. 4.
- TORD, Luis Enrique.
1989 "La Pintura virreinal en el Cusco" En *Pintura en el virreinato del Perú*. Colección arte y tesoros del Perú. Banco de Crédito.
- 1980 "Historia de las artes plásticas del Perú" En *Historia del Perú*. Tomo IX. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, pp. 167-360.
- TUCHLE, Hermann
1977 "Reforma y Contrarreforma". En Rogier, L.J. *Nueva Historia de la Iglesia*. Tomo III. Madrid: Cristiandad.
- UNIVERSIDAD DE NAVARRA, Biblioteca.
"Génesis del libro *Evangelicae historiae imagines*". *Exposición virtual: Evangelicae historiae imagines*. Consulta: 20/08/11
<<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp03/hufaexp03p04.html>>
- VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime.
2006 "Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú (1569-1649)" *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. No. 43, pp.41-65.
- VARGAS UGARTE, Rubén S.J.
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos. 2ª Edic.
- 1963b *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima
- 1963a *Historia General de la Compañía de Jesús en el Perú*. España
- 1960 *Un monasterio limeño*. Lima: Sanmarti
- 1956 *La Iglesia de San Pedro de Lima*. Lima. (s.n)
- VARICHON, Anne
2009 *Colores: Historia de su significado y fabricación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- VERDON, Timothy
2005 *María en el arte europeo*. Barcelona: Electa.
- VILA DA VILA, Margarita
2005 "El manierismo y sus maneras" En *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III encuentro internacional*. Bolivia: Unión Latina. Centro de Estudios Andinos, pp. 23-35.

VE MULTIMEDIOS - VIDA Y ESPIRITUALIDAD.

2001 "Historia del Rosario". *Biblioteca electrónica cristiana (Bec) y Ve multimedia*. Consulta: 8 de Septiembre de 2010.
<<http://multimedios.org/docs/d001031/>>

VORÁGINE, Santiago de la, fray

1989 *La leyenda dorada*. Traducción del latín Fray José Macías. Madrid: Alianza Editorial.

VILLEGAS, Juan S.J.

1993 *El indio y su evangelización de acuerdo a los lineamientos del P. José de Acosta S.J.* Córdoba: Congreso Internacional de Historia.

1975 *Aplicación de Trento en Hispanoamérica 1564-1600*. Montevideo: Cuadernos del Instituto Teológico del Uruguay.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2004 "La Catedral de Lima y el «triunfo de la pintura»" En LOHMANN Villena, Guillermo. *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, pp. 241-317.

ZAMPA, Giorgio y Angela OTTINO DELLA CHIESA

1988 *La obra pictórica de Durero*. Barcelona: Planeta.

- Fuentes primarias impresas:

ACOSTA, Josef de (1540-1600)

2008 [1590] *Historia natural y moral de las indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DOCTRINA CRISTIANA Y CATECISMO PARA INSTRUCCIÓN DE LOS INDIOS (...)

1584 Autoridad del Concilio Provincial de Lima. Lima: Antonio Ricardo. Documento en PDF. Consulta: 2 de setiembre de 2010
<http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0014753>

EGAÑA, Antonio de

1954 *Monumenta Peruana I (1565-1575)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu.

1958 *Monumenta Peruana II*. Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu.

SESIÓN XXV. INVOCACIÓN, VENERACIÓN Y RELIQUIAS DE LOS SANTOS, Y DE LAS SAGRADAS IMÁGENES

[1563] *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. Consulta:
18/09/2011
<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/trento13.htm#LA>

PACHECO, Francisco
1990[1649] *Arte de la pintura*. España: Cátedra.

- Fuentes primarias manuscritas:

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1615-1616 [2004] *El primer Nueva corónica y buen gobierno*. Transcripción y comentarios en versión digitalizada de Rolena Adorno, John Murra y Jorge Urioste. Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague. Facsímil del manuscrito autógrafo. Edición online. Consulta: 10 de setiembre de 2011.
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=id3083608>

GÓMEZ DE BAEZA, Rodrigo, escribano
1600 Contrato entre el “romano pintor” Angelino Medoro y representantes del Monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes para la ejecución de pinturas al oleo. Protocolo N° 918. 17 de Mayo de 1600. Folios 491, 492. Archivo General de la Nación.

BELLO, Juan, escribano.
1600 Contrato entre Domingo Gil y el pintor Matheo de Alecio. Protocolo N° 217. 08 de octubre de 1600. Folio 906. Archivo General de la Nación.

PÉREZ LANDERO, Pedro, escribano
1671 Concierto de obra entre Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega, Diego de Aguilera y Andrés de Liebana con el síndico del Convento de San Francisco para la ejecución de lienzos con la vida del santo fundador de la orden. Protocolo N° 1455. 27 de Octubre de 1671. Folios 741 al 744. Archivo General de la Nación.

ANEXOS

ANEXO 1

Contrato entre Domingo Gil y el pintor Matheo de Alecio por el cual el primero se compromete a renovar su permanencia como aprendiz en el taller del segundo por tres años más. Protocolo N° 217. Escribano Joan Bello. 08 de octubre de 1600. Folio 906. Archivo General de la Nación.

[Folio 906]

[Crismón]

Señan quantos esta carta vieren como yo Domingo Gil residente en esta ciudad de los Reyes del Piru digo que por quanto yo e estado en casa de Matheo de Alecio pintor de ymagineria tiempo de tres años para efeto [sic] de deprender el dicho oficio y arte de pintar y en el dicho tiempo e [sic] començado [comenzado] a entender algo dello e porque quiero acabar de deprender el dicho oficio y para ello tengo necesidad de señalar tiempo competente otorgo e conozco que asiento a servicio con el dicho matheo de alecio por tiempo y espacio de tres años cumplidos primeros siguientes que comienzan a correr desde hoy dia de la fecha hasta ser cumplidos para que en el dicho tiempo me acabase de enseñar el dicho oficio y arte según y como el lo sabe y en todo lo demás que se le ofreciere e por ello me a de dar de comer e beber e casa en queste de vestir lo necessario y justo sin otra cosa alguna como hasta aquí lo a hecho reste [quemado] del pro que se me sigue en que me a de acabar de enseñar el oficio sin quel suso dicho sea obligado a me dar otro salario por el dicho tiempo que le e servido ny el que agora le e de servir mas de lo de suso por las cusas dichas y cunpliere el suso dicho lo referido me obligo de le servir el dicho tiempo e de no me ausentar ni salir afuera del dicho su servicio durante quel dicho tiempo no se cumpla

[Folio 906v]

Y si lo hiziere e yntentare quiero ser apremiado a ello por todo rigor de derecho e justicia e yo el dicho don Matheo de Alecio que soy presente confieso como confieso ser cierta la relación de arriba cierta esta escritura e por ella recibo a el dicho servicie por aprendiz de el dicho mi oficio al de dichos Domingo Gil por el dicho tiempo de los dichos tres años en el qual tiempo me obligo de le dar de comer e beber e casa en queste e de vestir lo necesario e de le enseñar el dicho mi oficio según que yo lo se e mexor si el suso dicho lo deprendiere sin le dar otro salario alguno por el trabajo que e tenido e de tener en lo suso dicho e me obligo de no le despedir hasta que el dicho tiempo se cumpla so pena de a ello ser apremiado e para ello ambas partes nos obligamos nuestras personas e bienes ávidos e por aver le damos poder a las justicias de su magestad de cualesquier partes que sean a cuyo fuero nos sometemos e renunciamos el nuestro para que a ello nos conpelan e apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada e renunciamos las leyes de nuestro favor e la general fecha la

carta en los Reyes en ocho días del mes de octubre de mil e seiscientos años y los otrogantes a quien yo el escribano conozco lo firmaron en el registro de esta carta siendo Antonio Ginoves y Juan [Sánchez] Serrano y Antonio Ordoñez va enmedado.

Matteo Perez de Alecio [Rubricado]

Domingo Gil [Rubricado]

Ante mi Joan Bello, escribano de su magestad [Rubricado]



ANEXO 2

Contrato entre el “romano pintor” Angelino Medoro y representantes del Monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes para la ejecución de pinturas al oleo. Protocolo N° 918. Escribano Rodrigo Gómez de Baeza. 17 de Mayo de 1600. Archivo General de la Nación.

[Folio 491]

[Al margen: Consierto. En la cibdad [sic] de los Reyes a veinte e nueve días del mes de agosto de myll [sic] e seiscientos e un años ante mi el escribano e testigos pareció presente Medoro Angelino pintor al qual doy fee que conozco e dio por ninguna rota e chancelada esta escritura y por libre e quito al Convento de Nuestra Señora delas Mercedes por quanto confeso aver [sic] recibido [sic] del dicho convento y su comendador [e procurador] en su nombre los seiscientos pesos de a nueve reales en ella contenidos y cerca della renuncia la excepción de la ny [sic] numerata pecunia prueva [sic] e paga como en ello se contiene y lo firmo de su nombre testigos Alonso de Olivares y Luis [Sorío] estantes en esta cibdad]

Medoro Angelini [rubricado]**Ante mi Rodrigo Gomez de Baeza escribano [sic] de Su Magestad**

En la cibdad de los Reyes del Piru a diez y siete días del mes de mayo de myll [sic] y seiscientos años estando en el monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes redención de cautivos desta cibdad de los Reyes ante mi el escribano [sic] de Su Magestad e testigos de yuso escritos parescio [sic] presente Medoro Angelino romano pintor, [residente] en esta cibdad de la una parte e de la otra los muy reverendados padres fray Antonio de Pesquera provincial de la dicha horden [sic] desta provincia de los Reyes el presentado fray Juan de Colondres comendador en el dicho convento y fray Bartolome de Anaya y fray Alonso Diaz Arias difinidores en nombre del dicho convento y todos dixeron e otorgaron que son convenidos e concertados en quel [aquel] dicho Medoro Angelino romano se obligo de pintar al olio en el testero del refitorio [refectorio] de la mesa traviesa las pinturas de la santísima trinidad de Nuestra Señora de las Mercedes y santos e santas conforme a la trasa [sic] y modero que de la dicha pintura esta hecha y [firmada] del dicho padre provincial y de mi el presente [escribano] de que allí se hizo [demostración] la qual hara de buenas pinturas de colores en bastidor e lienso [sic] que le a dar el dicho convento a si costa y lo a de dar todo ello bien hecho y acabado y asentado e puesto y asentado en el dicho testero a vista e parecer de oficiales que lo entiendan el qual dicho bastidor a de tener nueve [varas] de ancho y cinco de alto poco mas e menos lo que tomare los dichos espaldares

[Folio 491v]

hasta el techo todo lo qual dara hecho y acabado y asentado dentro de seis meses cumplidos primeros siguientes contados desde oy [sic] dicho dia so pena de que sea apremiado a lo haser [sic] y cunplir [sic] donde no quel dicho convento o su procurador puedan igualar otro pintor que lo haga y lo acabe y asiente conforme a la dicha trasa [sic] y si mas llevara del precio en que están concertados lo pagara con las costas e

daños que sobrello se recrecieren e para ello obligo su persona e bienes avidos e por aver [sic] e los dichos padres provincial comendador e difinidores se obligaron a dar al dicho Medoro Angelino el dicho lienso [sic] y bastidor y para hacer y asentar la dicha pintura y mas de que todo el tiempo de los dichos seis meses [le an] de dar de comer a el y a dos criados sin que por ello le contar cosa alguna y mas por el dicho su trabajo se obligaron e obligaron los [bienes] e rentas deste dicho convento e provincia espirituales e temporales a que daran e pagaran al dicho Medoro Angelino o a quien su poder uviere [sic] comensado [sic] a haser la dicha obra y los quinientos pesos restantes luego de como oviere [sic] acabado la dicha obra y asentado en el dicho testero bien acabada a vista de los dichos oficiales lo qual cunpliran [sic]

[Folio 492]

y cumplirán e pagaran con las costas realmente y con efeto [sic] y a ello sean apremiados por todo rigor de [justicia] e todas las dichas partes por lo que a cada uno toca se obligaran y los dichos padres obligaron al dicho convento y bienes e rentas del de que abran por e valedero todo lo suso dicho y contra ello no yran [sic] ni vendrán ni diran ni alegaran cosa que les aproveche e renunciaron a las leyes que sobrello tratan y pueden ser en su favor e qualquier delación de engaño y para el cumplimiento dello dieron poder cumplido el dicho Medoro Angelino a las justicias de Su Magestad y los dichos padres a las justicias eclesiásticas e otras qualesquier que de lo contenido en esta escritura y execucion della pueden y deven [sic] conoser [sic] a cuyo fuero se sometieron e renunciaron el suyo propio y la ley convenerit de jurisdicciones onium iudicium para que por todos los remedios y via breve y executiva

[Folio 492v]

les conpelan [sic] y apremien al cumplimiento [sic] y guarda de todo lo contenido en esta escritura como si todo ello fuese dado e pronunciado por sentencia difinytiva de juez competente [sic] consentida e no apelada e pasada en cosa juzgada e renunciaron e parataron de su favor y ayuda todas e qualesquier leyes y derechos y esenciones [excepciones] de su favor canónicos e ceviles que no les valga en juyzio [juicio] ni fuera del con la ley e regla del derecho que proyve [prohibe] la general renunciacion de leyes en testimonio de lo qual lo otorgaron ante mi el escrivano e estigos de yuso escritos e todos e los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres a los quales yo el dicho escrivano doi fee que conozco siendo presentes [al margen 17 de mayo] por testigos Francisco de Morales e Martin de Mediano [escribano registrador] y Diego de Torres estantes en esta cibdad.

Fray Antonio de Pesquera, provincial [rubricado]

Fray Juan de Colombres, comendador [rubricado]

Fray Bartolome de Anaya [rubricado]

Medoro Angelini [rubricado]

Fray Alonso Diaz Arias [rubricado]

Ante mi Rodrigo Gomez de Baeza escrivano de Su Magestad [rubricado]

Anexo 3

Concierto de obra entre Francisco de Escobar y el síndico del Convento de San Francisco para la ejecución de lienzos con la vida del santo fundador de la orden a ser ubicados en las esquinas del claustro principal. Escribano Pedro Pérez Landero. Protocolo N° 1455. 27 de Octubre de 1671. Folios 741 al 744. Archivo General de la Nación.

[Folio 741]**[Al margen]****Concierto de obra. El Sindico de San Francisco con Francisco de Escobar y otros**

En la ciudad de los Reyes del Piru en veinte y siete dias del mes de octubre de mil seiscientos y setenta y un años ante mi el escribano y testigos parecieron el capital Phelipe de Zavala de la una parte y de la otra Francisco de Escobar, Pedro Fernandez de Noriega, Diego de Aguilera y Andres de Licbana moreno esclavo de Francisco de Licbana que esta presente el qual bajo personeria el por su dicho esclavo y todos maestros del arte de pintura = dijeron que estan combenidos [sic] y consertados con el dicho capital Phelipe de Zavala como Sindico General que es el horden de San Francisco a haser [sic] pintar en el claustro grande el convento de Nuestro Padre San Francisco y con los quatro angulos de la vida de dicho santo ystoriada [historiada] cada uno de los referidos angulos en esta forma [viñeta] el dicho Francisco de Escobar ade pintar y haser el angulo primero numero uno con los liensos necesarios en el y ade comensar con las infancia [sic] de nuestro serafico padre conforme su coronica y a disposision y arbitrio del padre predicador fray Luis de [tachado] Bernanza cura tristan mayor a que en esta cometiva la obra por nuestro muy reverendo padre fray Luis de Servela Comisario General por quanto a lo historiado y forma del trabajo ade ser a satisfasion de dicho padre sacristán mayor el qual se a de dar assi al dicho Francisco de Escobar como a los demas maestros queban referidos el lienso crudo y bastidores sobre que se ade formar el aparejo para las dichas pinturas que deben ser al olio y assi el dicho Francisco de Escobar como los demas maestros que ban referidos an de dar acabada [sic] su obra y angulo que acavados con toda perfesion los liensos que pertenesieren al angulo que le toca sepan que ban referido y por cada angulo se ade dar a cada uno de los [quemado] sobredichos con

[Folio 741v]

mil quinientos pesos de a ocho reales, un mil luego de contado para que comiensen dicha obra los que assi lo recibieren de que se ande dar por entregados en esta escritura y los quinientos restantes luego que la den acavada [sic] en ande ser para el dia fin de agosto de setenta y dos cada uno los liensos que pertenesieren quasi hisieren [viñeta] Y es condision que si antes de acabar la dicha obra y angulo que es de cada uno tocares muriere alguno de los dichos quatro maestros y tuviere

ynpedimento por donde pueda proseguirla los tres maestros que quedaron se obligan de acabarlo y partir entre ellos la obra quasi los cuales se le ade pagar en rateo [Nota: dar algo de forma proporcional] lo que les cupiere de la parte del que assi muriese o por su ynpedimento no pudiere proseguir en la dicha obra [viñeta] El dicho Francisco de Escobar no da fiador en esta escritura por quanto el suso dicho no le da aora [sic] de presente cossa ninguna sino que conforme fuere obrando se le ade ir satisfaciendo su trabajo [viñeta] el segundo angulo lo ade hacer Diego de Aguilera en la mesma forma que según queba refereido hasiendo los liensos que prosiguiesen en la vida de nuestro seráfico padre y el suso dicho no da fiador por quanto no resive cantidad alguna de presente sino que conforme fuere obrando se le ba satisfaciendo ----- [viñeta] Y el tercero angulo ade hacer Andres de Licbana y por el dicho Francisco de Licbana su amo

[Folio 742]

el qual queda obligado como su fiador a la paga de lo que se resove el suso dicho aora [sic] de contado que son 7un mil pesos de a ocho reales de los cuales se da por contento y otorgado a su boluntad [sic] sobre que renunsio la exsepcion de la no numerata pecunia leyes de entregar prueba de resivo y demás de esta casso como en ellas se contiene y demás de los dichos un mil pesos se le ande dar otros quinientos aviendo acavado la dicha obra y angulo que le tocasse según ba declarado en esta escritura -----viñeta] el quarto angulo lo ade hacer el dicho Pedro Fernandez de Noriega prosiguiendo hasta donde alcansare la vida de nuestro padres San Francisco y se da por entregado de un mil pesos de a ocho reales y es de la no numerata pecunia leyes de entregar prueba de resivo y las demás deste casso como en ellas de contienen y los quinientos restantes que se le an

[Folio 742v]

de pagar por el dicho sindico abiendo dado acavado el dicho angulo y obra que le toca y para en quanto a la dicha cantidad da por su fiador a Domingo Hurtado de Salzedo el qual con el dicho Francisco de Licbana como tales fiadores se ande obligar en esta escritura [viñeta] y es condición y consierto de todos los otorgantes juntos cada uno de por a que si no tuviera acabada la obra que a cada uno toca al plazo que ha referido en esta escritura se ponen de pena doscientos pesos de a ocho reales de los cuales desde luego se dan por condenados y se les ade rebajar al que no lo cumpliere, a dicho plazo de labor la paga que se le hubiere de hacer y de consentimiento del dicho sindico le ade entender esta pena si para el dia de nuestro padre San Francisco no dieren los liensos y pinturas que assi han de haser

[Folio 743]

en los angulos referidos en esta escritura por los quales los dichos Pedro Fernandes Noriega, Francisco de Escobar, Diego de Aguilera, Andres de Licbana se obligaron de hacer las dichas pinturas y angulos que le toca a disposición y arbitrio del dicho padre predicador fray Juan de Benavides conforme a lo ystoriado y dibujo que ade ser a satisfacion y adar lo puesto y acavado al plazo que ba referido y pudieren ser condenados en la dicha pena de doscientos pesos aquí contenidos y a dar la acabada dicha pintura a satisfacion del dicho padre fray Juan de Benavides y para el seguridad de los dichos un mil quinientos pesos que assi tocan y pertenecen a los dichos Andres de Licbana y Pedro Fernandez de Noriega, en los dichos Francisco de Licbana y Domingo Hurtado de Salzedo los suso dichos [palabra tachada] como tales fiadores principales y los dichos pagadores que se constituyen

[Folio 743v]

por los susodichos haciendo como dijeron harian deuda y negocio axeno [ajeno] y de libres deudores principales llanos pagadores y sin que contra los dichos Pedro Fernandes Noriega, Andres de Licbana [ilegible] mi escursion de fuero mi desde suyo cuyo benefisio y remedio y espensas espresamente renunciaron se obligaron en favor del dicho convento de nuestro padre San Francisco como en su nombre al dicho Capitan Phelipe de Zabala como tal su sindico general en tal manera que los dichos Pedro Fernandes, Andres de Licabna hadan la dicha pintura con toda perfesion y a su satisfacion del dicho

[Folio 744]

padre fray Juan de Benavides y dar la puesta y a la rason del plazo contenido en esta escritura y a que sea algunos de los dichos referidos muriere antes de acavar la dicha obra o tuviere ynpedimiento con donde no pueda proseguir en ella darán y pagar conforme tales fiadores los un mil pesos de a ocho reales quassi ha referido cada uno de los principales y los demás cantidad que cupiere en rateo a los demás maestros que prosiguiesen en dicha obra en caso que no lo puedan acabarlos los sobredichos y que han referido mas cantidad de la que los un mil pesos que assi se les a entregado a cada uno dellos y en todo quieren ser cunplidos y apremiados por todo rigor desde luego que bia executiva que dicha paga esta con costas de la cobranza para lo dejen diferida la prueba de todo aquello que en la liquidación en el simple juramento y declarasion del dicho sindico de quien su causa hubiere vino otro hubiere sino otro recado porque della lo relevan y a la firmesa y cunplimento de lo que dicho es todos principales fiadores juntos y de mancomún ynsilidum renunsiando las leyes de la mancomunidad como en ella se contienen debajo de la qual obligaron sus personas y bienes ávidos y por haber [viñeta] el dicho capital Phelipe de Zavala como tal sindico general del dicho convento de nuestro padre San Francisco de esta ciudad y en nombre de la silla apostólica se obligo a dar y pagar los dichos quatro maestros del arte de pintar aquí contenidos y los dichos un mil quinientos pesos de a ocho reales cada uno de los que no an resevido cosa ninguna y a los que an resevido la cantidad

que se les restan a deber conforme a esta escritura cumpliéndose por parte de los dichos con su tenor y forma

[Folio 744v]

a esta escritura la qual el dicho sindico por lo que le toca se obligo de guardar y cumplir su expresada obligacion con que hizo de los vienes que conforme a deve obligar y todas las partes dieren poder cumplido a las justisias que dichas causas devan conocer a suyo fuero se sometieron y renunciaron en el suyo y la ley que dice que la orden de seguir el fuero del reo para que se lo apremien como por sentencia pasada de cosa juzgada y renunciaron las leyes fueros y derechos de su favor ley general que lo prohíbe y assi los tengaron y firmaron a quienes doy fe que conozco y por testigos Diego de Castillo alférez Diego de la Parra Peralta y Francisco Daza presentes.

Phelipe de Zabala [rubricado].

Francisco de Escobar [rubricado].

Diego de Aguilera [rubricado].

Francisco de Licbana [rubricado].

Domingo Hurtado de Salcedo [rubricado].

Pedro Fernandes de Noriega [rubricado].

Ante mi Pedro Perez de Landero escrivano publico [rubricado].