

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



*Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás: Carmelitas  
Descalzas de Ayacucho, mujeres agentes de su propio arte  
(S.XVIII)*

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del  
Arte y Curaduría que presenta:

***Adriana Carolina Saenz Tapia***

Asesor:

***Dra. Cécile Anne Michaud de Del Valle***

Lima, 2023


## Informe de Similitud

Yo, Cécile Anne Michaud De Del Valle docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado “*Acvérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás: Carmelitas Descalzas de Ayacucho, mujeres agentes de su propio arte (S.XVIII)*” de la autora Saenz Tapia, Adriana Carolina, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16% Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 01/09/2023
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

06/09/2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Michaud De Del Valle Cécile Anne</u>	
DNI: 48937693	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-7261-1597">https://orcid.org/0000-0001-7261-1597</a>	

## RESUMEN

La presente investigación propone el estudio de caso de la obra *Acvérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás* (1704), lienzo perteneciente a la colección privada de las Carmelitas descalzas de Ayacucho. A partir de la información brindada por la misma pieza, como el nombre de la comitente la Hna. Basilia de Jesús o de la posible artista Hna. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento (dos mujeres que desde el momento de su identificación en el lienzo se convierten en sujet(o)s históric(o)s femeninos quienes representan parte de la historia del arte virreinal), proponemos un acercamiento desde distintas lecturas tanto históricas, iconográficas, matéricas, como de tópicos contemporáneos en relación a la mirada de género. Es así como nuestro análisis parte desde las particularidades que potenciaron la unicidad de la obra como, por ejemplo, la recomposición de dos iconografías de distinto origen material: la fuente grabada de la *Alegoría de la redención de la Humanidad* realizado por Hieronymus Wierix y la fuente pictórica sobre *San Jerónimo en su estudio* por Joos van Cleve. Frente a ello, podemos precisar que la pieza en conjunto se presenta como una obra nueva que toma lo mejor de dos iconografías las cuales presentan su propia línea histórica bajo una misma esencia. Sin embargo, la problemática que buscamos enfrentar radica en la posibilidad de que hayan sido un par de mujeres quienes hayan intervenido en la producción de esta obra artística. Ciertamente, queremos comenzar el debate sobre el aporte femenino al campo del arte virreinal y las reflexiones sobre el posicionamiento de la mujer en dicha sociedad colonial, donde se vio subordinada por un orden jerárquico, el cual -como planteamos en nuestro estudio- pudo quebrarse con las artes plásticas vistas como herramientas que les permitían visibilizar su voz. En ese sentido, cuando hacemos referencia a la expresión de subjetividades por parte de las carmelitas buscamos identificar la necesidad artística de representar aquello que les permitiese reflexionar sobre su vida y espiritualidad además de señalar el atrevimiento de proponer un proyecto artístico distinto bajo una autonomía inherente para realizarlo conforme a sus propios privilegios.

## AGRADECIMIENTO

Esta tesis se realizó en un contexto particular, en crisis post-pandemia, en crisis nacional, en crisis absoluta, una vez más.

A pesar de ello, fui afortunada por haber contado con el apoyo de personas increíbles que me ayudaron con este, nada fácil pero apasionado, proceso.

Ante todo, el agradecimiento va hacia mi familia, a mi madre y padre, Roxana y Carlos, quienes me apoyan afectuosamente en cada paso que doy, bajo la circunstancia y forma que sea.

De igual forma, estaré siempre agradecida por el enorme apoyo que he recibido por parte de mi asesora, Cécile Michaud, quien ha estado presente a lo largo de este camino. Ella, muy amablemente, me otorgó su atención y ayuda incondicional y profesional en todo momento.

Así también, agradezco a la comunidad de Carmelitas Descalzas de Huamanga quienes siempre mostraron una disposición a la ayuda de almas penitentes como la que escribe. Pero sobre todo le doy gracias a la Hna. Carmen Rosa quien estuvo muy dispuesta a apoyarme con mi investigación.

Igualmente, estoy muy agradecida con el Padre Martín responsable de la Comisión de Bienes Culturales de la Arquidiócesis de Ayacucho. Él, muy cortésmente, me enseñó la ciudad, converso conmigo, me presentó a la Hna. Carmen Rosa y permitió que todo el proceso de acercamiento a la pieza fuese más sencillo.

Ya casi para finalizar, cabe expresar mi gratitud hacia Fabiola Rodríguez, una joven conservadora de nuestro patrimonio, quien se tomó el tiempo de acompañarme y apoyarme con el análisis técnico de la obra.

Agradezco a profesores como Irma Barriga y Fernando Villegas por el apoyo y por haberme permitido darme cuenta, en los inicios de la maestría, el interés que tenía por el arte peruano en toda su inmensidad. También le doy las gracias a mis amigos quienes me dieron un respiro y ánimo en cada catarsis emocional por el miedo a nunca culminar.

No menos importante es el apoyo emocional que he tenido por parte de un ser tan diminuto y peludo como Egeria, quien durante varias noches se acurrucaba en mis piernas en modo de apoyo, protesta quizás.

Agradezco a mi abuelo, infinitamente.

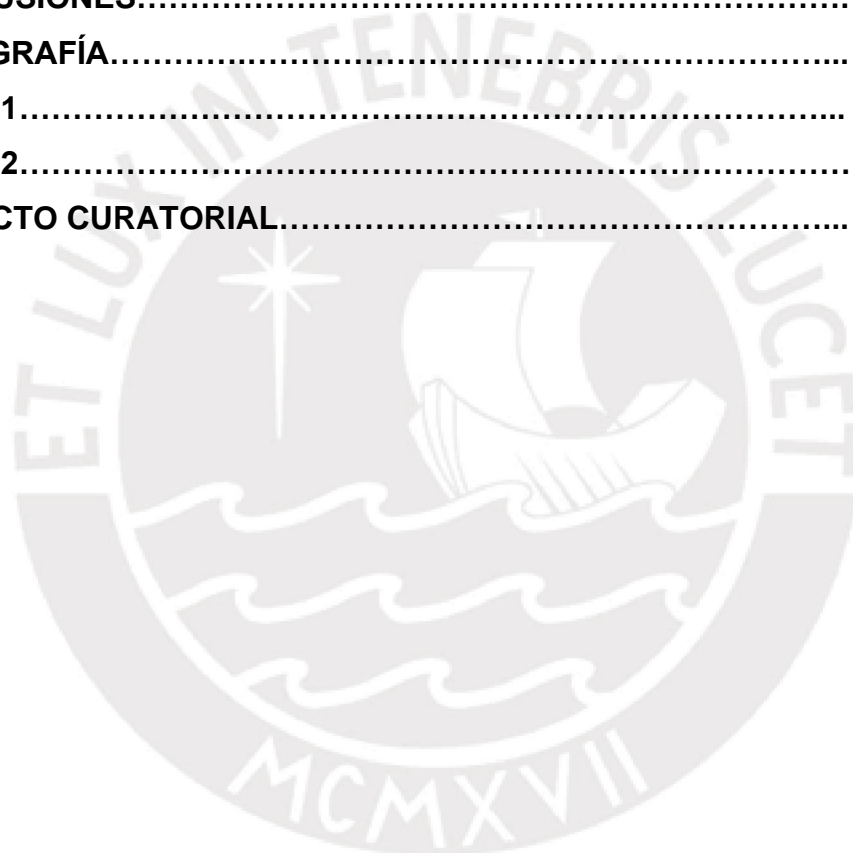
*Pero, sobre todo, agradezco a la vida misma una vez más.*



## ÍNDICE

	Pág.
<b>RESUMEN.....</b>	<b>3</b>
<b>AGRADECIMIENTO.....</b>	<b>4</b>
<b>LISTA DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA OBRA DE ARTE EN SU CONTEXTO .....</b>	<b>27</b>
1.1 Un lienzo único perteneciente al Ayacucho virreinal del siglo XVIII.....	29
1.2 Sujetos históricos: Basilia de Jesús ¿Una mujer comitente? y Magdalena V(B)entura ¿Una mujer pintora?.....	36
1.3 Verdades ocultas de las inscripciones: La obra como su propio archivo.....	45
<b>CAPÍTULO 2. USOS Y DESUSOS DE LA IMAGEN. LAS POSTRIMERÍAS Y SAN JERÓNIMO: “ACVÉRDATE DE ESTA COMPOSICIÓN” .....</b>	<b>48</b>
2.1 Independencia interpretativa: Fuentes primarias y el grabado original.....	52
2.2 Economía de la imagen: Las Postrimerías.....	76
2.3 Autonomía carmelita: Incorporación de la iconografía de San Jerónimo.....	104
2.4 Imágenes que reflejan el contexto artístico: la escuela flamenca y su influencia	125
2.5 Realidades enunciadas desde la paleta, la factura y la composición.....	138
<b>CAPÍTULO 3. MUJER COMITENTE – MUJER PRODUCTORA – MUJER RECEPTORA: UN ARTE FEMENINO DE SOCIEDADES COLONIALES.....</b>	<b>153</b>

<b>3.1</b> Repensando las relaciones de género en el espacio conventual de mujeres: efectos en la producción artística.....	<b>161</b>
<b>3.2</b> Expresión de subjetividades: El arte como lugar de enunciación para las Carmelitas.....	<b>170</b>
<b>3.3</b> Escatología Carmelita: importancia de la <i>Meditatio Mortis</i> para la salvación del alma.....	<b>182</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>193</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>199</b>
<b>ANEXO 1</b> .....	<b>224</b>
<b>ANEXO 2</b> .....	<b>236</b>
<b>PROYECTO CURATORIAL</b> .....	<b>242</b>



## LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, 191 x 134 cm, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	16
Ilustración 2. Vista panorámica de la ciudad de Ayacucho del año 1943, fotografía, Perú, (Gonzales et al. 1997: 118). _____	30
Ilustración 3. Detalle de las inscripciones del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás (estado actual), óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	36
Ilustración 4. Delamare, F., Plano topográfico de la ciudad de Ayacucho y detalle de la calle 28 de Julio, 1865, litografía sobre papel, The David Rumsey Map Center, California, Estados Unidos. _____	38
Ilustración 5. Archivo de Bautizos de los años 1671 y 1683, Archivo Arzobispal de Ayacucho, Ayacucho, Perú. _____	40
Ilustración 6. Detalle de las inscripciones del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	45
Ilustración 7. Detalle de las inscripciones del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	46
Ilustración 8. Detalle de los parches de la parte posterior del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	47
Ilustración 9. Hieronymus Wierix, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	57
Ilustración 10. Raphael y Johannes Sadeler, «Consideratio Octava», página 136, De aeternitate considerationes (Jeremías Drexel, Colonia, 1631), grabado sobre papel, Colección Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles. _____	58
Ilustración 11. Juan de Juanes. Calavera: Memento mori. 1530 – 1540, 35 x 24 cm, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes, Valencia. _____	59
Ilustración 12. Jerónimo Bosch, Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías, 1505 – 1510, 119,5 x 139,5 cm, óleo sobre madera, Museo del Prado, Madrid. _____	60
Ilustración 13. Hugo da Folieto, De rota verae et falsae religionis, (Gibson 1973), tinta sobre papel, Biblioteca de la abadía de Heiligenkreuz, Austria. _____	62
Ilustración 14. Portada de Quattuor novissima, Gerardus de Vliederveen, Deventer, 1502, xilografía sobre papel, Colección privada. _____	63
Ilustración 15. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón de la Gloria, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	64



Ilustración 16. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Juicio Final, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	64
Ilustración 17. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Arma Christi, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	65
Ilustración 18. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Muerte, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	65
Ilustración 19. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Infierno, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	66
Ilustración 20. Hieronymus Wierix, Detalle del Purgatorio, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	66
Ilustración 21. Hieronymus Wierix, Detalle de las filacterias, Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre), 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	67
Ilustración 22. Hieronymus Wierix, Retrato de Petrus Canisius, 1619, 10.8 x 7.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	71
Ilustración 23. Hieronymus y Anton Wierix, La Crucifixión, 1604, 15.4 x 10.3 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	72
Ilustración 24. Hieronymus y Anton Wierix, Rosario Glorioso, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	73
Ilustración 25. Hieronymus y Anton Wierix, Rosario Gaudioso, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	73
Ilustración 26. Hieronymus y Anton Wierix, Rosario Doloroso, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	73
Ilustración 27. Hieronymus Wierix, La adoración de los Pastores, 1619, 24x17.3 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	74
Ilustración 28. Hieronymus Wierix, La Virgen de la Merced, 1619, 13.6 x 8.4 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	74
Ilustración 29. Hieronymus Wierix, La Virgen con los símbolos de las letanías lauretanas, 1619, 15.4x10.5 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra. _____	75
Ilustración 30. Pedro Canisio, detalle de la portada, De Catechismus, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 1). _____	83
Ilustración 31. Pedro Canisio, detalle del Juicio Final, De Catechismus, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 122). _____	84
Ilustración 32. Pedro Canisio, detalle de la Muerte, De Catechismus, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 121). _____	84
Ilustración 33. Pedro Canisio, detalle de la Gloria, De Catechismus, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Rome, Italia (Canisius 1616: 124). _____	84

Ilustración 34. Pedro Canisio, detalle del Infierno, De Catechismus, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 123).	84
Ilustración 35. Melchor Pérez de Holguín, Juicio Final, 1708, óleo sobre tela, Iglesia de San Lorenzo, Chochabamba, Bolivia actual.	88
Ilustración 36. Anónimo, Juicio final, 1739, óleo sobre tela, Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia actual.	88
Ilustración 37. Juicio Final, 1608, pintura mural, Iglesia de Curahuara de Carangas, Bolivia.	89
Ilustración 38. Distribución de los lienzos sobre Postrimerías de José López de los Ríos, 1684, óleo sobre tela, Iglesia de Carabuco, Bolivia (Siracusano 2010: 121).	90
Ilustración 39. Creación propia a partir del esquema de Siracusano en el que presentamos la distribución de los lienzos sobre Postrimerías de Tadeo Escalante, siglo XIX, pintura mural, Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Perú.	91
Ilustración 40. Anónimo, El niño cristo pinta las postrimerías, óleo sobre tela, finales s. XVII - inicios s. XVIII, Colección Thoma, Chicago, Illinois, Estados Unidos.	92
Ilustración 41. Anónimo, Las Postrimerías, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá, Cundinamarca, Colombia.	93
Ilustración 42. Anónimo. Las Postrimerías. Óleo sobre lienzo. Mitad siglo XVII. Iglesia mayor de Krosno – Polonia	96
Ilustración 43. Detalle de las Postrimerías del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	97
Ilustración 44. Tomasz Dolabella, El Descendimiento de la Cruz, óleo sobre lienzo, 1635-1636, Monasterio de los Canónigos Regulares de Letrán, Cracovia, Polonia.	98
Ilustración 45. Detalle medallón del Juicio Final del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	100
Ilustración 46. Detalle medallón de la Gloria del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	100
Ilustración 47. Detalle medallón de la Muerte del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	101
Ilustración 48. Detalle medallón del Infierno del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	101
Ilustración 49. Detalle medallón Arma Christi del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	101
Ilustración 50. Detalle de los tres medallones de la Gloria del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.	102
Ilustración 51. Maestro Boucicault, San Jerónimo, página del Libro de horas del maestro Boucicault (folio 171), 1405 – 1408, tinta sobre papel, MJAP-Ms 1311, Museo Jacquemart-André, París, Francia.	106
Ilustración 52. Jan van Eyck, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, 1435, 20 x 12.5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.	107
Ilustración 53. Alberto Durero, San Jerónimo en su estudio, grabado, 1514, 24,6 x 18.9 cm, Museo Metropolitano de Arte, New York, Estados Unidos.	109

Ilustración 54. Alberto Durero, San Jerónimo en su estudio, grabado, 1511, 22,9 x 16 cm, Museo Metropolitano de Arte, New York, Estados Unidos. _____	109
Ilustración 55. Alberto Durero, San Jerónimo curando al león, grabado, 1492, 19.2 x 13.5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. _____	109
Ilustración 56. Alberto Durero, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, 1521, Museo Nacional de Arte antiguo, Lisboa, Portugal. _____	110
Ilustración 57. Joos van Cleve, San Jerónimo en penitencia, óleo sobre tabla, 1516 - 1518, 72 x 58,1 cm. Muskegon Museum of Art, Muskegon, Estados Unidos. _____	112
Ilustración 58. Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, 1528, 39.7 x 28.8 cm, Museo de Arte, Universidad de Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos. _____	114
Ilustración 59. Joos van Cleve, San Jerónimo meditando, óleo sobre tabla, 1521, 99.7 x 83.8 cm, Museo de Arte de Harvard, Cambridge, Estados Unidos. _____	115
Ilustración 60. Taller de Joos van Cleef, San Jerónimo meditando, óleo sobre tabla, finales del siglo XV – inicios del siglo XVI, 62 x 54 cm, Museo del Prado, Madrid, España. _____	115
Ilustración 61. Atribuido a Quentin Metsys, San Jerónimo meditando, óleo sobre tabla, inicios S. XVI, Convento de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes, Salamanca, Madrid, España. _____	116
Ilustración 62. Anónimo. San Jerónimo meditando en el Juicio Final, óleo sobre lienzo, S.XVIII, Iglesia de Belén, Cuzco, Perú. _____	118
Ilustración 63. Martino Rota, Saint Jerome Meditating on the Last Judgement, grabado, 1576, Biblioteca Nacional, Madrid, España. _____	119
Ilustración 64. Detalle de San Jerónimo meditando del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	121
Ilustración 65. Diego Quispe Tito, Parábola de la higuera (Libra), óleo sobre lienzo, 1681, 15.2 x 20.9 cm, Museo de Arte Religioso (Palacio Arzobispal), Cuzco, Perú. _____	128
Ilustración 66. Hans Bol, Septiembre: la parábola de la higuera seca, grabado, 1585, 15.2 x 20.9 cm, Museo Nacional de Ámsterdam, Países Bajos. _____	128
Ilustración 67. Anónimo, La piscina milagrosa (en los Evangelios, La curación de un lisiado en la piscina de Bézatha), siglo XVIII, pintura al óleo, 84 x 87cm, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	132
Ilustración 68. Diego Quispe Tito, San Jerónimo, óleo sobre lienzo, 1631, Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú. _____	136
Ilustración 69. Anónimo, La viña del Carmelo, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 6.00 x 4.52 m Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	142
Ilustración 70. Theodor Galle, La viña del Carmelo, 1620, grabado, (Schenone 2008: 345). _____	142
Ilustración 71. Luis de Carvajal, San Bartolomé confirma la reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús, 1707, óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	143
Ilustración 72. Anónimo, Profeta san Eliseo, s/f, óleo sobre lienzo, 87 x 35cm. Iglesia Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	146
Ilustración 73. Johann Wolfgang von Goethe, Círculo de color, párrafo 695, De Farbenlehre, 1809, acuarela sobre papel, Museo Goethe, Frankfurt, Alemania. _____	147

Ilustración 74. Lázaro Baldi, Visión de Santa rosa del Cristo cantero, 1668, óleo sobre lienzo, Iglesia de Santa María sopra Minerva, Roma. _____	177
Ilustración 75. Hna. Lazerges, Detalle Estación III, 1869, carboncillo sobre papel, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	179
Ilustración 76. Hna. Lazerges, Serie de 13 dibujos sobre los rostros de Cristo en las Estaciones del Vía Crucis: Estación III, 1869, carboncillo sobre papel, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú. _____	180
Ilustración 77. Theodoor Galle, Duodecim Specula Deum Aliquando Videre Desideranti Concinnata, (David 1610), grabado, Universidad de Illinois, Illinois, Estados Unidos. ____	190
Ilustración 78. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. 224	
Ilustración 79. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, Lado posterior del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	225
Ilustración 80. Detalle del ángel del Juicio Final del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. __	226
Ilustración 81. Detalle de la cartela superior del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	227
Ilustración 82. Detalle de la cartela inferior del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	228
Ilustración 83. Detalle de las inscripciones en el reloj del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. 229	
Ilustración 84. Detalle de las inscripciones en el libro del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	230
Ilustración 85. Detalle de las inscripciones inferiores del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. 231	
Ilustración 86. Detalle del reloj del lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	232
Ilustración 87. Detalle del desgaste de los tonos blancos en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	233
Ilustración 88. Detalle del desgaste de la parte inferior en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	233
Ilustración 89. Detalle del medallón de la Arma Cristi en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	234
Ilustración 90. Detalle del medallón de la Gloria en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. __	234
Ilustración 91. Detalle del medallón del Juicio Final en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. 234	

Ilustración 92. Detalle del medallón de la Muerte en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. __	234
Ilustración 93. Detalle de la parte inferior en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	235
Ilustración 94. Detalle del medallón de la Infierno en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. __	235
Ilustración 95. Detalle de San Jerónimo en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	235
Ilustración 96. Detalle de la parte inferior en luz UV, Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. _____	235
Ilustración 97. Marinus van Reymerswale, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, 1541, 75 x 101 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España. _____	236
Ilustración 98. Marinus van Reymerswale, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, siglo XVI, 76 x 116 cm, Colección Privada. _____	236
Ilustración 99. Pieter Coecke van Aelst, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, 1530, 81.2 x 64.1 cm, Colección Privada en New York. _____	237
Ilustración 100. Artista anónimo de la escuela alemana, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, siglo XVI, 82 x 72 cm, Colección Privada en España. _____	237
Ilustración 101. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre lienzo, 1600, 115 x 75 cm, Colección Privada. _____	238
Ilustración 102. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, siglo XVI, 68.7 x 54.2 cm, Casa de subasta, Londres, Inglaterra. _____	238
Ilustración 103. Atribuido a Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre tabla, s/f, 60 x 76 cm, Museo de Bellas Artes y Arqueología, Châlons-en-Champagne, Francia. _____	239
Ilustración 104. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre lienzo, s/f, 46 x 61.5 cm, Colección Meletta Arte e interiores, Munich, Alemania. _____	239
Ilustración 105. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre lienzo, s/f, 53.2 x 67.8 cm, Colección privada, Londres, Inglaterra. _____	240
Ilustración 106. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre lienzo, s./f. Museo de la Catedral de Burgo de Osma, Soria, España. _____	240
Ilustración 107. Seguidor de Joos van Cleve, San Jerónimo en su estudio, óleo sobre lienzo, s./f. Colección privada, Madrid, España. _____	241

*“Si el lienzo pintado por un artista pudiese pensar y hablar, ciertamente que no se quejaría de ser tocado y retocado sin cesar por el pincel; no envidiaría tampoco la suerte de este instrumento, pues sabría que no al pincel, sino al artista que lo maneja debe la belleza de que está revestido. Tampoco se glorificaría el pincel de la obra maestra ejecutada por su mediación, pues no ignoraría que nunca los artistas se hallan apurados, salvando dificultades como quien juega y sirviéndose a veces por gusto de los instrumentos más débiles y defectuosos.”*

(Teresa del Niño Jesús 1997: 152)

*Media vita in morte sumus ...*

*... Amarae morti ne tradas nos.*



*¡A las carmelitas descalzas de Huamanga, Ayacucho!*



Ilustración 1. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, 191 x 134 cm, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca ahondar en el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*<sup>1</sup> a partir de distintas lecturas, tanto históricas, iconográficas, matéricas, como desde tópicos contemporáneos -mirada de género- que nos permitan profundizar en un contexto más próximo y revelador de la obra en relación a sus creadoras. Todo esto parte, significativamente, desde los datos que el mismo lienzo nos otorga.

Por ello nuestro interés se inclinará al arte virreinal perteneciente al territorio de San Juan de la Frontera de Huamanga, conocida hoy como Ayacucho después de su nueva denominación en 1825<sup>2</sup>. Un territorio que conserva un patrimonio cultural que busca ser revalorizado y atendido como otras ciudades del centro y sur del Perú. Frente a la urgencia de revisar y profundizar en las grandes obras que se encuentran en Ayacucho, podría resultar contradictorio que nuestra investigación se enfoque en una sola. Sin embargo, consideramos que la pieza trae consigo especificidades que la vuelven única y de gran relevancia.

Buscamos presentar la obra a modo de un tronco que se bifurca en sus propias raíces. Trabajamos esta metáfora ya que la misma pieza nos permite abordar distintos enfoques gracias a sus distintas particularidades -por ejemplo, la composición, las inscripciones, la paleta de color- las cuales iremos tratando a lo largo de esta investigación. Además, tal metáfora nos permite entender que la obra fue realizada en un contexto que trae consigo sus propias peculiaridades no únicamente espirituales y sociales, sino también artísticas.

---

<sup>1</sup> Es bajo ese título que identificaremos a nuestro objeto de estudio a lo largo de la tesis. Este se diferencia del otorgado por historiadores de arte virreinal de las últimas décadas: *Las postrimerías y San Jerónimo meditando* (Mujica 2003: 336) (Kubiak 2015: 57). Hemos decidido realizar tal cambio ya que encontramos muy descriptivo el título anterior. En él se perdía el objetivo principal que motivó la creación del lienzo el cual recae en permitimos reflexionar en nuestras propias Postrimerías. Asimismo, el hecho de utilizar una frase inscrita en la obra permite una aproximación sensible que advierta al espectador de estar frente a una pieza de arte resguarda varios significados.

<sup>2</sup> Según los autores del libro *Historia y Cultura de Ayacucho* (2008), fue tras la batalla realizada en la Pampa de Ayacucho y por medio del Decreto de Bolívar del 15 de febrero de 1825, que la ciudad de Huamanga pasó a llamarse Ayacucho, estando compuesta -en ese momento- por 6 provincias: Huanta, Huamanga, Cangallo, Andahuaylas, Parinacochas y Lucanas.

Esta tesis presenta tres capítulos los cuales siguen un orden que devela las capas de la misma obra. En el primer capítulo nos centraremos en la mirada histórica y contextual de la pieza presentando a la obra y sus actores; en el segundo capítulo profundizaremos en la iconografía lo que implica la revisión de fuentes referenciales y el análisis iconológico de las mismas, la materialidad y reflexiones sobre la praxis artística regional; y por último, en el tercer capítulo veremos el problema y discusión en relación al enfoque de género.

Pero antes de comenzar considero oportuno introducir ciertas ideas que se irán desarrollando a lo largo del texto pero que, además, han sido las principales motivaciones para la realización de una investigación sobre arte virreinal. Algunos de estos puntos tratan sobre el quehacer artístico, la vinculación con la iconografía medieval y la participación femenina. Respecto al primer aspecto ha sido discutido, dentro de los primeros debates, qué implicaba el arte virreinal: ¿una reproducción automática e insensible del arte europeo sin mérito original y estético? (Mujica 2002: 4). En respuesta a ello, buscamos profundizar en la posibilidad del aporte artístico que vaya más allá de la idea de reproducción automática al considerar la autonomía que otorga el arte a modo de praxis, por ejemplo, en relación a las decisiones creativas que implicaban la intervención de iconografías establecidas por los propios grabados. Frente a esta idea son válidas las preguntas: ¿qué conlleva una recomposición de iconografías ya dadas? ¿qué implicaría una nueva reinterpretación de imágenes? ¿ello quebraría con las primeras lecturas que posicionaba al arte virreinal como aquella praxis que reproducía imágenes sistemáticamente y sin mayor variación por parte de los artistas naturales?<sup>3</sup>

En esa línea es sustancial considerar lo mencionado por Francisco Stastny quien cree que el arte de la sociedad colonial “no significa subarte o propaganda religiosa pseudoartística, como parecen creer algunos autores. Todo lo contrario,

---

<sup>3</sup> Las cuestiones estéticas partieron desde la búsqueda de una definición semántica de las artes americanas del periodo de la colonización española en la cual participaron artistas extranjeros como naturales quienes dispusieron del arte conforme a sus posibilidades. Autores como George Kubler, Martín S. Soria y Erwin W. Palm identificaron que el problema semántico dividía el sentido y la naturaleza de las artes americanas: “Donde unos se regocijaban detectando los rasgos artísticos de la sensibilidad indígena, los otros veían artífices toscos e inexpertos que por una incomprensión formal y conceptual de los modelos europeos que imitaban sólo producían copias sin mérito original o estético alguno” (Mujica 2002: 4).

quiere decir un arte genuino que ha sido creado por una sociedad colonial. Y como tal, como obras de arte cabales, es necesario reconocer y saber apreciar en toda su dimensión humana, estética e ideológica el valor que aquellas creaciones plásticas poseen” (Stastny 2013: 337). Bajo esa perspectiva la “independencia interpretativa” se presenta como una “libertad de acción como las que se atreven a ensayar las periferias creativas<sup>4</sup>” (Stastny 2013: 269) por parte de los artistas tras haber adquirido e interiorizado distintos conocimientos.

Asimismo, para seguir profundizando en dicha problemática Penhos (2009) menciona que la tendencia de haber definido la obra de artistas naturales - producción de mano indígena o mestiza- a modo de imitación o copia respondía a:

la sospecha de una constante dependencia y, consecuentemente, la asignación de un lugar subsidiario en la historia del arte occidental [...] cuando no es posible ubicarla en ningún anaquel de la historia del arte canónica. La condición indígena o mestiza de los pintores, el anonimato de una parte de su producción y ciertos rasgos formales, entre ellos la planimetría, la preferencia por una paleta simple y la esquematización, llevan a poner a ciertas obras el rótulo de populares (2009: 853).

Frente a dicha situación la misma autora propone profundizar en la información del contexto o en el aporte intelectual que la obra traiga consigo, en otras palabras “atender al aspecto sociocultural del funcionamiento de la pintura en los Andes durante la colonia -el oficio de pintor y el lugar de éste en su sociedad, el perfil de los comitentes, las relaciones entre las imágenes y los poderes civil y eclesiástico, los circuitos de circulación y consumo y el desarrollo de un comercio de imágenes” (2009: 853-854).

Como vemos, ambos autores ponen en evidencia la necesidad de continuar con el debate respecto a lograr identificar la autonomía de los artistas naturales del Perú en la época del virreinato que los sitúe en un lugar específico de la historia del arte occidental. Respecto a ello, sabemos que se han realizado numerosos estudios a favor del aporte de artistas peruanos de tal época, sin embargo,

---

<sup>4</sup> La noción de centro y periferia será tratada brevemente en el subcapítulo 2.5. No obstante, esto es objeto de otro debate. El presente estudio buscará centrarse en la independencia interpretativa de iconografías como las Postrimerías y San Jerónimo en su estudio.

podemos seguir problematizando dicho enfoque al evidenciar que son pocas las investigaciones que identifican a mujeres como las principales agentes de producción artística. En esa línea, consideramos igual de importante identificar aquellos aportes artísticos dados por aquel otro grupo invisibilizado como lo fueron las mujeres religiosas del virreinato.

Evidentemente la incorporación de mujeres al campo de las artes plásticas, como principales productoras, fue muy reducida en siglos pasados. De manera general, podemos decir que su participación se limitaba a la acción pasiva de solo mostrar sus cuerpos para representar aquello ajeno a su propia esencia. Las imágenes realizadas a partir de ellas eran indiferentes a un modo de hacer arte para ella o por ellas<sup>5</sup>. Esto ha llevado a distintos debates en donde se plantean cuestiones y razones por las que apartaron a las mujeres de la producción y la llevaron al campo de la representación. Sin embargo, poco son los casos en donde las mujeres podían hacer uso de las artes plásticas como un medio de expresión por ellas y para ellas.

En este punto podría resultar irónico hacer referencia a la Edad Media pero es ese periodo de la historia en el que nos topamos con casos sugerentes en donde las mujeres se convierten en agentes culturales distinguidas que nos permiten apreciar el medioevo con ojos sin tantos prejuicios contra ellas. Para poder entender el aporte femenino al campo del arte de esa época es importante centrarnos en las razones que impulsaron la producción de imágenes. Esta se enfocaba en “el uso antropológico de la imagen ya que tal demanda satisfizo una motivación variada que incluía desde la afición coleccionista de las clases distinguidas de la sociedad a unos asentados usos religiosos vinculados, en buena medida, a la práctica de la *devotio moderna*. Esta forma de devoción íntima y personal tuvo una notable incidencia en el universo artístico de la época” (Pérez 2012: 85-86). En otras palabras, el arte sirvió como un medio de expresión de su cotidianidad la cual estaba inmersa en una sensibilidad ligada a su espiritualidad. Esta aproximación nos permite comprender que el objeto

---

<sup>5</sup> Al respecto, ver Chadwick (1997), Nochlin (2018) y Pollock y Parker (1981).

artístico debía partir de una funcionalidad específica más que de un valor centrado en sí mismo.

Ciertamente la apreciación del arte por el arte *per se* aún no se consolidaba como tal. Sin embargo, en el periodo del medioevo existía una sustancial unidad desde su diversidad matérica (Duby 1983:15) en el que la estética se encontraba motivada por un sentido metafísico que no buscaba la naturalidad de las obras –en el sentido de imitación de lo natural- sino un sentido de belleza ideal conferido a aspectos más espirituales (Panofsky 1989: 39-40).

Asimismo, entendemos que para llegar al reconocimiento de los artistas como agentes que producen una obra figurativa con una estética particular y reconocida por un grupo de espectadores, se tuvo que vivenciar todo un desarrollo respecto a la misma funcionalidad del arte en la sociedad, el cual no comenzó a forjarse con una individualidad reconocible, sino como producto de una comunidad. Es así que se puede ir entendiendo la colectividad detrás de la obra de arte que varias veces no solo dependía de un artista sino, también, de un taller medieval en donde participaban maestros, oficiales y aprendices. Todos ellos conservaban un conocimiento específico de acuerdo a su quehacer y respondían a normativas que permitía el trabajo colectivo.

De cara a dicha colectividad, es importante -sobre todo para nuestra investigación- no pasar por alto el trabajo colectivo que se realizaba al interior de grandes monasterios que muchas veces resultaba en significativas obras de arte tanto plásticas, musicales como escritas. Un ejemplo impresionante del periodo del medioevo son los manuscritos realizados por la artista y visionaria mística Hildegarda von Bingen<sup>6</sup> quien compuso el *Ordo virtutum* (traducido como *Orden*

---

<sup>6</sup> Religiosa y mística que nació en 1098 en Alemania. A los 15 años inició como monja en el monasterio benedictino de Disibodenberg. Hildegarda se hizo abadesa de su comunidad a los 38 años. Esta mística fue una mujer que desde muy temprana edad comenzó a tener visiones que la seguirían hasta el final de sus días. Fue el monje Godfrey -su confesor- quien lo comunicó a su abad y este mismo al arzobispo de Maguncia, posteriormente serían informados San Bernardo de Claraval y el Papa Eugenio III. Sus visiones fueron examinadas por teólogos quienes le permitieron continuar con la escritura de estas ya que fueron determinadas como inspiración divina. Es así que para 1141 escribió su obra *Scivias*. Seis años más tarde fundó el primer monasterio de monjas -autónomo- en la ciudad de Rupertsberg, consagrado hacia 1150. Ese mismo año comenzó su obra musical *Symphonia armoniae celestium revelationum*, (*Sinfonía de la Armonía de Revelaciones Divinas*). En esa misma década en adelante escribirá textos como *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, *Liber Vitae Meritorum*, *Liber Divinorum Operum*, entre muchas otras obras. Lo resaltante de la faceta de escritora de la mística es que

de las virtudes) o la religiosa Ende<sup>7</sup> quien realizó las ilustraciones del *Beato de Gerona*. Por otro lado, hacia finales de esta época las mujeres también fueron agentes culturales como el caso de María de Borgoña (1457-1482) quien muy posiblemente comisionó el *Libro de Horas de María de Borgoña*<sup>8</sup> del año 1477. Ciertamente existen más casos que demuestran el aporte femenino al campo artístico, no obstante, consideramos que estas tres mujeres guardan una relación con nuestro caso de estudio ya que utilizaron el arte como un medio de expresión sin limitarse por su género y en relación al contexto al que pertenecían, el cual muy posiblemente las marginó o invisibilizó en su momento. Sin duda sus aportes permitieron conservar su memoria.

Por ello nos es oportuno identificar la contribución de mujeres al arte como una similitud entre el medioevo y el virreinato peruano especialmente en relación a los límites impuestos sobre ellas, los cuales podían ser pasados por alto dependiendo del contexto de cada mujer. Respecto a ello encontramos personalidades femeninas -como mencionamos y como veremos más adelante- que lograron aportar al campo de las artes desde sus privilegios tanto por formar parte de una familia que le otorgaba ciertas libertades como desde los conventos en donde las mujeres lograban desarrollarse de manera distinta que en los hogares tradicionales de la época.

Volviendo a nuestro campo de interés, el periodo virreinal, sabemos que Gisbert en la publicación *La huella de la Edad Media*, hace mención de la relación

---

muchos de estos venían acompañados por un gran número de ilustraciones que tienden a pasar por alto ya que no se ha confirmado que estas sean una producción gráfica auténtica por parte de la santa, sin embargo, tampoco se ha negado porque es evidente la presencia de una misma mano. Al respecto, ver Renedo (2017).

<sup>7</sup> Ende fue una religiosa del monasterio de San Salvador de Tábara en León, España. Se sabe que ella contribuyó iluminando el *Beato de Gerona* (975) junto al monje Emeterius. Su participación es considerada con plena intención artística ya que al final del manuscrito aparece su nombre como pintora principal. Sobre la artista, ver Weyl Carr (1997: 7-8) y Navas (2018: 509-510).

<sup>8</sup> Uno de los manuscritos iluminados más lujosos e importantes de su época. Se sabe que un pintor anónimo conocido como Maestro de María de Borgoña fue quien realizó las miniaturas más importantes y los decorados. Esta obra se le atribuye a María de Borgoña, hija única de los Duques de Borgoña -Carlos I de Borgoña e Isabel de Borbón-, debido a que se presentan ciertos detalles que usualmente responden a los requerimientos femeninos de la época. Además, María, aparece retratada en su cotidianidad en medio de una sesión de oraciones. Para ese momento, ella era la heredera total de los dominios de Borgoña tras la muerte de su padre en 1477, misma fecha del manuscrito. Esta herencia no solo fue económica, también fue cultural. Y ello responde al patrocinio por parte de los Duques de Borgoña, quienes permitieron el auge de los manuscritos iluminados flamencos durante el siglo XV. Al respecto, ver Kren y McKendrick (2003: 3-4).

existente entre el arte del medioevo y el arte del virreinato del Perú: “en el arte virreinal hay, junto a los elementos prehispánicos, un trasfondo humanista no totalmente liberado de los valores propios de la Edad Media [...] un arcaísmo que responde al deseo de los religiosos de retomar el cristianismo medieval que había sido herido seriamente después de la reforma protestante” (Gisbert 1999:101-114). Tales conexiones se pueden observar a partir de las iconografías difundidas en ambos periodos en donde figuran la Trinidad con triple rostro - prohibida después del Concilio de Trento<sup>9</sup>-, las series angélicas o las Postrimerías, las cuales se siguieron usando en la América Andina (Gisbert 1999: 102). La autora también precisa en la discusión entre investigadores sobre la carga medieval del arte virreinal la cual se vio minimizado frente a otros estilos que predominaron como la contra manera, el barroco, la escuela flamenca del s. XV y XVI, entre otros (1999: 101).

Asimismo, Ramón Mujica en *El Infierno en los Andes: El Juicio Final en el arte virreinal de Perú* también menciona que mientras en Europa “triunfaba el racionalismo y la Ilustración francesa en el Perú virreinal prevalecía la teología escolástica medieval y la agenda religiosa de la contrarreforma que formaba parte del discurso imperial hispano” (Mujica 2012: 180). En esa misma línea, Francisco Stastny, en *Síntomas medievales en el Barroco americano*, frente a la sobrevivencia de aspectos cruciales del medioevo formula la pregunta:

¿Debe interpretarse, entonces, esta situación como la vigencia de un peso histórico, un lastre que mantuvo a la modernidad anclada en el pasado? Sin duda que no. Los nuevos tiempos, más bien, reimplantaron las ideas

---

<sup>9</sup> Si bien hago referencia a la prohibición de dicha iconografía después del Concilio de Trento, es Francisco Stastny quien menciona que “la figura monstruosa fue combatida desde antiguo. El teólogo Jan Gerson la atacó en el siglo XIV. La prohibió el concilio tridentino y con más severidad fue condenada por bulas de Urbano VIII en 1628, quien mandó a quemar las imágenes, y otra vez en 1745 por Benito XIV” (1994: 18). Se podría cuestionar la prohibición de tal iconografía durante el Concilio de Trento si tenemos presente que en la sesión XXV de fecha 4 de diciembre de 1563 titulada como “De la invocación, veneración, y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes” (1785: 474), las discusiones giraban en torno al uso, control y supervisión de imágenes para las viejas y nuevas congregaciones (Amodio 2005: 93) en donde no se mencionaba ni se discutía explícitamente la prohibición de las diferentes representaciones de la trinidad. No obstante, el jesuita Roberto Belarmino, quien fue un participante de dicho concilio, se mostraba en contra de las imágenes trifaciales ya que hacían alusión a imágenes paganas (Ortega 2020:40). En ese sentido, por mucho que no haya habido una mención precisa sobre la prohibición durante el Concilio de Trento se puede entender que era una iconografía muy cuestionada en ese momento. Sin embargo, Stastny mencionaba que “el punto importante a señalar aquí es el alejamiento de la iglesia americana de las disposiciones adoptadas por el Vaticano” (1994: 17).

del pasado en el contexto de la Contra-Reforma [...] Los elementos que sobreviven en las corrientes artísticas de los tiempos modernos son parte integral de la cultura clásica-judeo-cristiana y su presencia no es signo de estancamiento (1994: 8).

En esa misma línea, la comparación con el periodo del medioevo también puede estar ligado a los métodos de producción artística, en este caso del tipo de praxis de lo mismo naturales, la autora Gutiérrez Haces menciona que:

podemos suponer que, debido a esto, al hacer los indígenas las primeras imágenes encargadas por los españoles, los resultados no serían tan diferentes a algunas pinturas medievales [...] cabe aclarar que debemos tener cuidado con las pinturas indígenas que se comparan, pues tendemos a considerarlas un bloque estilístico estático del cual sacamos conjeturas, en lugar de pensar que también la pintura indígena evolucionó (2009:150-153).

Sin lugar a dudas, existe una correspondencia espiritual y artística entre ambos periodos que podría ser objeto de un debate mayor, sobre todo si tenemos en consideración nuestro interés en la producción artística ayacuchana de la cual poco se ha dicho, no obstante, en nuestra investigación nos enfocaremos en el ámbito puramente iconográfico en relación a la continuidad del uso de las imágenes del medioevo como las Postrimerías y la representación de San Jerónimo.

Planteamos estas perspectivas para comenzar a reflexionar de manera positiva sobre la Edad Media y su relación directa con el arte virreinal, tanto hacia el enfoque iconográfico como en relación al proceso de producción de la imagen y su vínculo con el aporte cultural por mujeres. Ambos periodos son comparados y muchas veces minimizados o menospreciados por mucho que forjaron las bases indispensables para el desarrollo de periodos modernos. Esta mirada negativa tiende a ver sus obras artísticas como aquel estilo poco realista que guardan en sí una sensibilidad ajena a los postulados y a los cánones dados tras la incorporación de los talleres de artistas, consolidados en el periodo del renacimiento.

Por esa razón es importante permitirnos ahondar sobre el quehacer artístico y el desarrollo de las producciones de imaginerías de estos periodos para que pueda ser entendido no como una realidad que nace de la noche a la mañana, sino que



sigue un largo camino a la par del desenvolvimiento de sus técnicas y las necesidades de cada comunidad. Bajo esta misma línea, podemos precisar en la complejidad de la construcción de sus iconografías las cuales respondía a sus contextos más directos tanto espirituales, sociales como políticos. Esto les permitió generar una sensibilidad distinta al momento de plantear o disponer sus imágenes. Por ello suponer que es estéticamente menor que otras tendencias dadas a lo largo del tiempo es simplificar su verdadero valor.

En tal sentido, consideramos que pensar la historia del arte virreinal a partir de sus artistas es pensar la producción artística bajo el trabajo colectivo desde diferentes perspectivas no solo entre el vínculo del artífice y el comitente, sino, también, dentro de los talleres junto a los aprendices. Esto nos demuestra que la idea de originalidad o individualidad del artista estaba en proceso de consolidarse, lo cual no fue impedimento para que dejaran de sobresalir talentos quienes se identificaban al momento de firmar los lienzos y tampoco fue una dificultad para quienes encontraban en la praxis artística una afición lograda a partir de sus privilegios.

Asimismo, por mucho que las obras de arte del virreinato hayan sido desarrolladas bajo iconografías, estilos o escuelas europeas, ello no impidió la existencia de casos en donde la interiorización de las artes llevase a grupos ajenos a dicha actividad a promoverlas o realizarla. Además, podemos identificar un valor social y cultural en el interés que existió sobre los distintos agentes que intervinieron en las producciones artísticas, esto implicaba un conocimiento de por medio conservado en comunidad.

Frente a todo esto, queremos valorar aquellos artistas y obras que lograron sobresalir y asimilaron distintas imágenes para proponer nuevas recomposiciones. Artífices que lograron romper con dicha reproducción automática -no por eso menos significativa- para buscar nuevas imágenes bajo conceptos más desarrollados. Todo ello recae en una autonomía o independencia interpretativa lograda por medio de las praxis artísticas, la cual se potencia y se diferencia a partir de distintos factores particulares que condicionaron los discursos de cada grupo social.

En esa línea buscamos tratar nuestro objeto de estudio, el óleo *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*, bajo la hipótesis que considera esta pintura como un nexo que permite profundizar tanto en su riqueza iconográfica como en el contexto de la obra el cual plantea la participación a modo de comitente y artista de dos mujeres de vida conventual de la orden carmelita descalzas dentro del arte virreinal ayacuchano del siglo XVIII. Por ello, creemos que esta pieza representa una relación particular entre hermanas de clausura y el arte, así como entre mujeres y la muerte; ello llevará a intensificar el mensaje respecto a su propia vida espiritual y expresión de subjetividades.

Es así que plantearemos una mirada enfocada en especificidades como: la independencia interpretativa respecto a la decisión de modificar la iconografía de las *Postrimerías* -realizado a partir de un grabado original- tras haber incorporado la imagen de San Jerónimo meditando tomado de una fuente pictórica flamenca, la probabilidad de idear eventualidades ligadas al arte que otorguen autonomía, el aporte femenino basado en las inscripciones que corroboran la participación de mujeres como la Hna. Basilia de Jesús, comitente, y la Hna. Magdalena Bentura, posible artista, la consideración del contexto ayacuchano como un eje fundamental que permite generar nuevas valoraciones en relación a la autenticidad y unicidad de la obra sobre todo por ser una pieza exclusivamente para una comunidad de mujeres como las carmelitas descalzas ayacuchanas, entre otros aspectos reflejados en nuestro objeto de investigación.

Por último, es conveniente precisar que a lo largo de esta investigación ahondaremos en aspectos que trascienden el óleo al identificar las conexiones artísticas dadas entre lugares tan distantes y al compararlo con lienzos europeos de alta fama y demanda. Ello al calzar con los parámetros de la globalización de ese momento que nos permite apreciar a Ayacucho como un centro de producción artística tan importante como aquellas otras ciudades del sur del Perú.

## CAPÍTULO 1. LA OBRA DE ARTE EN SU PROPIO CONTEXTO

El presente capítulo expondrá el contexto histórico del lienzo *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* (ilustración 1) realizado en el año 1704 el cual pertenece a la colección no exhibida del Monasterio Carmelitas Descalzas de Ayacucho. Esta obra nos brinda información que sobrepasa su propio significado iconográfico y matérico, por esa razón buscaremos anexar distintos datos históricos en relación a su propio contexto los cuales han permanecido desatendidos y constituyen el trasfondo real de la obra de arte.

Sin duda, nuestra necesidad de retomar el enfoque histórico está ligada a la reducida documentación que pudiese conservar el monasterio. En otras palabras, las carmelitas descalzas de Ayacucho al haber pasado por distintas gestiones de diferente índole o tras haber vivenciado sucesos como el terremoto de 1719<sup>10</sup> descuidaron parte significativa de su propia historia: los archivos. En ese sentido nos enfrentaremos a una pieza de la que no se conserva documentación más allá de aquellos datos otorgados por la misma obra de arte.

A la vez encontramos en nuestro objeto de investigación una temática recurrente para la época, las *Postrimerías*, además de una imagen de San Jerónimo. Esta última iconografía otorga una particularidad lo suficientemente relevante como para comenzar a cuestionar las decisiones creativas que llevaron a su realización, ya que permitió diferenciarlo del grabado original. Pese a ello, la obra ha sido mencionada en pocas investigaciones. Y es muy probable que ello se deba tanto a la poca atención que ha recibido la misma ciudad de Ayacucho pese a presentar un gran patrimonio cultural -en la actualidad carente de proyectos o iniciativas de restauración y conservación- como, también, por haberse custodiado el lienzo dentro del monasterio desde su creación hasta la actualidad.

Muy por encima de todo ello consideramos que este óleo trae consigo algo mucho más esencial que escapa de su propia condición de obra de arte, aquello que indirectamente enuncia la obra en relación a sus propios artífices y espectadores quienes durante varios siglos han sido mujeres. En ese marco

---

<sup>10</sup> Sismo de carácter destructor ocurrido el 17 de junio de 1719 (Silgado 1978: 27).

entendemos que la participación femenina ha sido subestimada y minimizada aun cuando esta trae consigo un acercamiento distinto al mundo del arte.

Tiende a ser usual y forma parte de la opinión generalizada que se atribuya la realización del lienzo a un artista anónimo masculino, a pesar de la existencia de distintas inscripciones que identifican a individuos femeninos, negando o invisibilizando la posibilidad de que una mujer haya pintado el lienzo. Bajo esa mirada, proponemos un rastreo de datos para identificar a los agentes relacionados con nuestro objeto de estudio. Ciertamente, nuestra motivación es ambiciosa frente a la carente información aportada por la comunidad de carmelitas descalzas de Ayacucho y frente a la dificultad de acceder a los archivos de la ciudad de cara al contexto de crisis socio política que actualmente -inicios del dos mil veintitrés- vive el Perú<sup>11</sup>. Sin embargo, ello no ha sido impedimento para continuar con nuestra investigación.

Comprender el trasfondo de la pintura *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* tras la modificación del grabado original en relación a la incorporación de la iconografía de San Jerónimo, y el significado de las inscripciones de personajes femeninos como la Hna. Basilia de Jesús o la Hna. Magdalena Bentura, no solo nos hablaría de la importancia de la obra para el monasterio sino también podría identificar parte de la historia religiosa y artística regional de Ayacucho insertada en el virreinato del Perú.

---

<sup>11</sup> Es importante mencionar que la presente tesis tenía como objetivo principal llevar a cabo el trabajo de archivo en la ciudad de Huamanga. Si bien hemos mencionado que el monasterio de las carmelitas carecía de un biblioteca o archivo, para suerte nuestra la ciudad sí cuenta con el Archivo Arzobispal y el Regional. Frente a ello planeamos dos viajes que se realizaron en mayo y agosto del 2022 en donde realicé los primeros contactos, análisis de la obra y una primera ojeada al archivo, no obstante, quedaba pendiente un tercer viaje para febrero del 2023 el cual ha sido imposible realizar de cara a la lamentable coyuntura socio política por la que pasa el Perú y sobre todo ciudades como la misma Huamanga o Puno.

## **1.1 UN LIENZO ÚNICO PERTENECIENTE AL AYACUCHO VIRREINAL DEL SIGLO XVIII**

La llegada de los españoles al territorio ayacuchano se dio en el siglo XVI tras haberse iniciado la gran expedición al territorio peruano por parte de Francisco Pizarro y Diego de Almagro en 1530 luego de haberse firmado la Capitulación de Toledo por los reyes Carlos I y la reina Isabel de Portugal el “26 de julio de 1529, por las cuales se le concedía la conquista y descubrimiento de las tierras del Perú y Gobernación de toda la región comprendida desde el pueblo de Santiago hasta doscientas leguas al Sur en la comarca de Chíncha” (Vargas Ugarte 1953:100). La expedición comenzaba desde Tumbes, pasando por Piura y saliendo a Cajamarca el 24 de setiembre de 1532; en esta última ciudad se llevó a cabo el encuentro con el Inca quien terminó facilitando el éxito de la conquista. Es hacia el año de 1535 que la expedición se prolongará y fundará ciudades como Lima y Quito (1953: 104-108).

En ese mismo contexto se realizó la fundación de la ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga en 1539. Ello respondía a dos razones indispensables para los españoles: la primera correspondía a la necesidad de tener un lugar intermedio y ruta de comercio que conectara Lima, Cuzco y Potosí, y la segunda buscaba proteger al nascente estado colonial de las tropas de Manco Inca. Es así que la primera institución urbana dada fue del Cabildo quien contaba con más de 20 vecinos españoles en sus inicios, incrementando el número a 650 españoles hacia 1614 sin contar a mestizos, indios y afrodescendientes (Zapata et al. 2008: 87-88). En el ámbito económico el crecimiento de Huamanga se debió a los fundadores de la misma ciudad quienes permitieron que la región se convirtiera en autónoma logrando un desarrollo de producciones agrícolas y textiles para beneficio propio a costa del trabajo de la población indígena. No obstante, fue la actividad minera consolidada cerca de la ciudad -Huancavelica- la que permitió una fugaz riqueza para los españoles empresarios y el afianzamiento de una élite en el lugar (Salas 1998: 29-30).

La distribución urbanística de la ciudad respondía a las típicas disposiciones del trazado en damero formadas en torno a la Plaza Mayor (Ilustración 2). En las



**Ilustración 2. Vista panorámica de la ciudad de Ayacucho del año 1943, fotografía, Perú, (Gonzales et al. 1997: 118).**

zonas cercanas al centro se instaló la élite española y en las periferias los mestizos e indígenas. Tal separación espacial entre españoles e indios permitió que se formaran los barrios de Santa Ana<sup>12</sup> y la Magdalena para los indígenas, y Carmen Alto y San Juan Bautista para los mestizos que se dedicaban al comercio y artesanía (Béjar y Pereyra 2006: 161).

Para mediados del siglo XVI, la estabilidad económica de Huamanga permitió que distintas familias gozaran de un estatus alto el cual iba de la mano de la necesidad de incrementar el prestigio de sus apellidos y ganarse un lugar en el cielo por ello buscaron “eternizar sus nombres mediante donaciones, construcciones de templos, monasterios, etc. Así fue como se fundaron los dos grandes conventos de monjas [...] a las primeras manzanas del centro se sumaron, con rapidez, las nuevas de la parte sur, en un crecimiento que quizás se explica por la ubicación de la primera capilla, dedicada a San Cristóbal” (Gonzales et al. 1997: 117).

El crecimiento de la ciudad permitió a las distintas órdenes religiosas llegar y establecerse en Huamanga siendo conocida -en algún momento- como “el bosque de iglesias” al afirmarse que eran 33 iglesias y capillas las que se encontraban dentro del reducido espacio urbano (1997: 167). Muchas de ellas presentaron una construcción renacentista conservada hasta la actualidad,

---

<sup>12</sup> En la actualidad la zona sigue siendo reconocida como el barrio de artesanos huamanguinos en donde se ubican distintos talleres dedicados a la pintura, escultura, alfarería, entre otras prácticas artísticas.

mientras que en su interior resguarda una identidad puramente barroca y suntuosa gracias al “poder individual de los encomenderos y de los señores de las minas. Ellos mandaron a construir esplendidas capillas laterales y retablos dorados que expresan el momento cumbre del barroco” (Zapata et al. 2008: 110). Algunas de las primeras órdenes en llegar al momento de la fundación de la ciudad de Huamanga fueron los mercedarios en 1541, los dominicos en 1548, los franciscanos en 1552 y en 1580 los jesuitas<sup>13</sup> (Gonzales et al. 1997: 119).

Es así como la fe se convertirá en uno de los factores que va a incentivar el patrón de interés en el desarrollo artístico de la ciudad, el cual puede ser apreciado con sucesos tempranos que demuestran la relevancia de Huamanga en comparación a ciudades como el Cuzco o Potosí, por ejemplo una de las primeras iglesias construidas hacia mediados del siglo XVI fue -entre varias- la de Santa Clara para la cual llegó un grupo de artesanos moriscos quienes dejaron su huella mudéjar en la construcción del templo (Zapata et al. 2008: 109) la cual puede ser apreciada hasta el día de hoy. De esta manera, la urbanización y la religiosidad de la ciudad llevó a muchos transeúntes a sentirse atraídos y quedarse.

Como mencionamos anteriormente, uno de los primeros templos construidos en Huamanga fue San Cristóbal, aproximadamente hacia el año de 1540. Esta pequeña Iglesia respondía a una arquitectura de planta rectangular con una sola bóveda de cañón en arco de medio punto y una portada de piedra que se puede apreciar hasta la actualidad (Gonzales et al. 1997: 168). Según Vargas Ugarte dicho templo es una de las pocas arquitecturas conservadas desde su fundación lo que “nos da una idea de las humildes construcciones de esta primera época” (1953: 120). Al lado del templo existió el Hospicio de San Cristóbal -bajo el nombre de Mujeres Pobres- donde se hospedaron por 20 años las primeras

---

<sup>13</sup> Los jesuitas realizaron la construcción de su iglesia y convento a 46 años de haberse establecido en Huamanga. La formación con mentalidad moderna dada a sus sacerdotes les permitió ser autónomos económicamente por ello lograron obtener una hacienda en la provincia de La Mar en donde disponían de un obraje y un molino, además se dedicaron a la ganadería y agricultura. A diferencia de órdenes religiosas como la de Santa Teresa que alquilaban sus propiedades, los jesuitas se dedicaron a administrar y usar sus propiedades con una orientación hacia el mercado (Zapata et al. 2008: 112-113). Mencionamos exclusivamente a los jesuitas ya que tuvieron una conexión particular con las carmelitas descalzas de Huamanga que desarrollaremos a lo largo de esta investigación.

carmelitas descalzas que llegaron a Ayacucho hacia el año 1683<sup>14</sup> (Mancilla y Gálvez 1990: 431).

Respecto a la orden de Nuestra Señora del Carmen se sabe que llegaron al Perú aproximadamente hacia mediados del siglo XVII (Fernández 1997: 128). Asimismo, se conoce la existencia de una intención previa que buscaba traer a la congregación al virreinato del Perú. Ello permitió la llegada de algunos religiosos con el objetivo de expandir el culto a la Virgen del Carmen. Además, existen documentos en donde se solicitaba la presencia formal de dicha comunidad; el primero corresponde al 4 de mayo de 1592 en el que el Cabildo limeño le pidió al rey Felipe II enviar a un grupo de carmelitas a Lima, en respuesta el Rey dejó dicha decisión a disposición y pedido de la misma congregación lo que posiblemente motivó a un grupo a viajar al Perú. Un segundo documento que está fechado al 10 de octubre de 1617 afirmaba la presencia de las carmelitas tras el pedido del Prior General de la Orden - Sebastián Fontani- al disponer el regreso de la Orden a España; ello demostraría que un grupo de carmelitas llegó al virreinato del Perú entre finales del siglo XVI e inicios del XVII sin lograr formalizar su estadía (Orrego 2011).

Uno de los primeros monasterios de dicha congregación fue fundado en Lima varias décadas después, el 17 de diciembre de 1643. Ello sucedió gracias a la iniciativa de las carmelitas de Cartagena tras la petición del obispo Agustín Ugarte y Saravia de fundar el que sería el sexto monasterio en Latinoamérica y uno de los primeros fundados en el Perú (Orrego 2011). Dicho espacio fue denominado como convento recoleto por ser un espacio en donde se practicaba la observación a escondidas y en silencio por lo que “apenas levantaron murmullos en la vida cotidiana de las ciudades coloniales” (Martín 2000: 220), ello respondía a la reducida cantidad de miembros limitado a treinta y tres monjas

---

<sup>14</sup> Un dato importante encontrado en el documento de defunciones del Archivo Arzobispal de Ayacucho fue la fecha de muerte de la primera carmelita fallecida en Huamanga. En dicho documento se identifica a la religiosa carmelita María Josepha quien: “En dies y nuebe de setiembre de seiscientos y noventa y quatro se enterro en el Monasterio de las Religiosas de Nuestra Señora del Carmen deesta ciudad la hermana María Josepha la primera religiosa que ha muerto en el este Combento de esta Orden. Era de La Ciudad de los Reyes. Hizo el enterro el sacerdote Con Juan Gomes Loaysa Dean deesta Iglesia con su Cabildo”. Tal información nos demuestra que hacia 1694 parte del monasterio se encontraba construido, lo que permitió el entierro de una de las primeras carmelitas llegada desde Lima.



según la regla de Santa Teresa de Ávila (2000: 189). Sin embargo, en Lima la cantidad de carmelitas llegó a sesenta y dos para 1650, sin tener en cuenta “a las sirvientas, las damas seglares y las jóvenes alumnas” (2000: 189) por lo que el número llegaba a doscientas mujeres<sup>15</sup>.

Años más tarde, finales del siglo XVII, puntualmente hacia el “19 de octubre de 1683 salió Clemencia Teresa de San Bernardo para fundar el monasterio de San Francisco de Borja de Ayacucho [también conocido como el monasterio de Santa Teresa] y llevó por compañeras a Juana Teresa de la Cruz y Antonia del Espíritu Santo” (Rouillon 2012: 108). Tras la llegada de las carmelitas a Huamanga se inicia la construcción de la iglesia y convento bajo la dirección del Sargento Mayor Diego Gallegos (Mancilla y Gálvez 1990: 431), y por el benefactor y vecino notable Juan de la Maza Quijano, “clérigo y abogado de la Real Audiencia de Lima” (Rouillon 2012: 109). Sin embargo, será su hermano el padre jesuita Francisco de la Maza<sup>16</sup> quien continuará con el proyecto -vía testamento- ya que el fundador falleció en 1688. De esta manera, el 15 de octubre de 1703 el monasterio será culminado y consagrado por el Obispo Diego Ladrón de Guevara (1641-1718) y Nicolás de la Maza quienes compartieron el patronazgo. Es así como las hermanas carmelitas descalzas pasaron de ocupar el hospicio de la Iglesia de San Cristóbal al nuevo monasterio tras una ceremonia y procesión especial (Perlacios, 2007: 191).

La celebración incentivó al mismo obispo Ladrón de Guevara a contribuir con el encargo de piezas de arte como el retablo barroco de Santa Liberata<sup>17</sup> (Gonzales et al. 1997:216). Este aporte por parte del obispo nos demuestra un interés por las artes usual en la época que continuará siendo impulsado por las mismas carmelitas durante las siguientes décadas. Ciertamente, las obras de arte dadas al monasterio se incrementaron tras la inauguración y mudanza al nuevo

---

<sup>15</sup> Esta disposición ocurrió entre los años de 1643 a 1686, pasado ese periodo “las carmelitas de Barrios Altos se ciñeron a la regla que imponía un máximo de veintiún monjas de velo negro y velo blanco. La preocupación por no sobrepasar este número lo demuestran las combinaciones hacia el exterior de las prioras y los apuntes administrativos internos” (Rouillon 2012: 70).

<sup>16</sup> La participación del jesuita Francisco de la Maza podría haber influenciado en la similitud del convento de las carmelitas y los jesuitas en donde la simetría y sobriedad son un distintivo de ambas fachadas (Gonzales et al. 1997: 214).

<sup>17</sup> Una de las principales razones que llevó a la construcción del altar de Santa Liberata fue el vínculo que sentía el obispo Diego Ladrón de Guevara con la santa, patrona de Sigüenza (España) lugar de origen del obispo. (Mancilla y Gálvez 1990: 433).

monasterio. Dicho incremento con frecuencia respondía a distintas donaciones que recibían las congregaciones de mujeres en general. Es así que las mujeres deseosas de ingresar a la orden debían de colaborar con objetos utilitarios o artísticos. “El día de la aceptación en el noviciado y el día de la solemne profesión, los padres de la monja debían entregar al convento una donación de varios cientos de pesos” (Martín 2000: 194). En cierta forma, muchas de estas mujeres al proceder de familias de la élite podían proporcionar varios objetos valiosos a la congregación, no obstante, ello no fue el único modo de adquisición de bienes muebles como obras de arte ya que las mismas carmelitas se hicieron cargo de la producción de arte para sus espacios públicos y privados<sup>18</sup>.

Sin duda son varias las obras que demuestran el compromiso con el arte por parte de las carmelitas descalzas de Ayacucho como agentes que intervinieron en sus producciones artísticas. Tal compromiso puede ser rastreado desde décadas antes y posteriormente a la mudanza de las carmelitas. Un ejemplo significativo que se convertiría en una obra expuesta al público sería el lienzo de grandes dimensiones *La Viña del Carmelo*, de autor anónimo ayacuchano, realizado en el siglo XVIII teniendo como referencia la fuente grabada de Theodor Galle el cual se encuentra ubicado en la misma iglesia de Santa Teresa de Ayacucho (Schenone 2008: 344); mientras que la serie de lienzos que reproduce los grabados del texto *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal, de autor anónimo ayacuchano del siglo XVIII, fueron realizados para los ambientes del mismo claustro (García Sáiz 1988: 43-44). Ambos casos ejemplifican ciertas particularidades que serán promovidas por las mismas carmelitas en su relación con la escuela ayacuchana. Evidentemente ellas no eran ajenas a ver el arte como un medio que comunica un mensaje y tampoco eran indiferentes al hecho de participar activamente en las producciones interiorizadas como un modo activo de acercarse a Dios. Desde luego buscaremos profundizar ambos ejes -el artístico y espiritual- en los subcapítulos 2.5 y 3.2.

---

<sup>18</sup> “Estos claustros guardan aún valiosas obras de arte, tallas, esculturas y lienzos. Existen también pinturas murales en varios ambientes del convento, donde figuran imágenes, y adornos de flores de gran colorido y policromía” (Gonzales et al. 1997: 221).

En ese marco, una de las piezas que muy posiblemente fue realizada para conmemorar el momento de inauguración del monasterio –y que más trascendencia tendrá para la presente investigación- es el óleo sobre lienzo de título *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* que data del año 1704. Esta obra se encuentra ubicada, actualmente, en la portería<sup>19</sup> del Monasterio Carmelitas Descalzas de Ayacucho. Cabe resaltar la probabilidad de que en los primeros años de adquirido haya sido ubicado en un lugar distinto tanto por el contenido iconográfico como por sus distintas inscripciones que nos hablan de un objeto artístico en uso. Dicha obra nos presenta distintos niveles de información que buscaremos abordar a lo largo de la presente tesis. Por ello, consideramos que las inscripciones deben ser el punto de partida de análisis del lienzo.

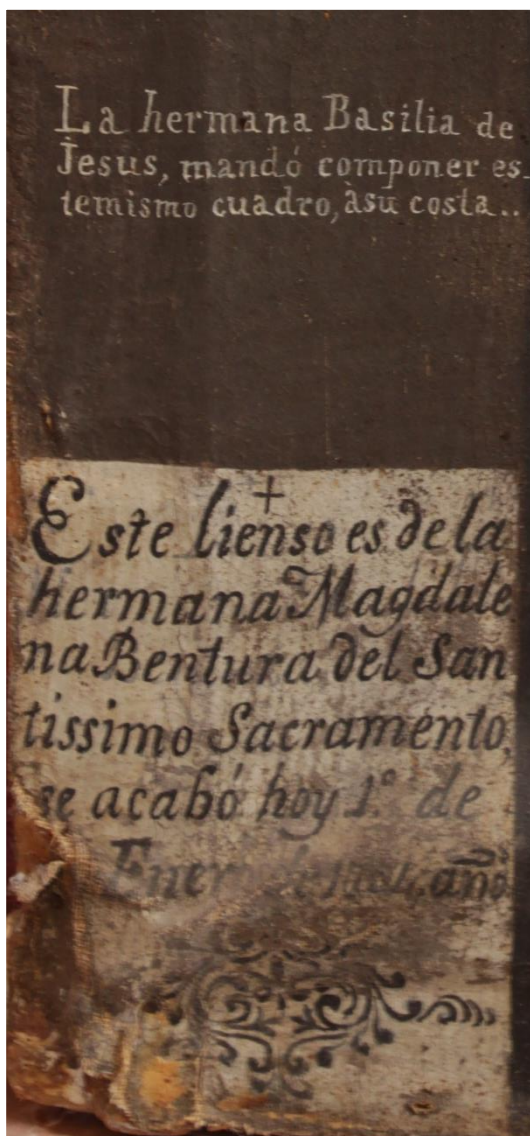


---

<sup>19</sup> Consideramos que dicho espacio trae consigo un nexo distinto entre las carmelitas descalzas y el exterior. Esta característica tiende a ser la misma hasta la actualidad. En ese sentido, el hecho que nuestro objeto de estudio se situó en tal espacio podría responder a una intención desinteresada de encontrarle un lugar al lienzo o de exhibirlo a los distintos visitantes que tienen un mayor vínculo con las mismas monjas. “Los conventos grandes de Perú no podían visitarse sin demorarse en la portería y en los locutorios del convento. La portería era la puerta principal y gran vestíbulo de entrada del convento y los locutorios eran las salas de recepción y despacho privados donde las monjas podían recibir a amigos del exterior y a familiares y donde las encargadas del convento podían tratar los negocios con sus proveedores y agentes externos. La portería y los locutorios formaban un edificio bastante grande, con una elaborada fachada que daba a la calle, y eran los lugares más concurridos y visibles del convento (Martín 2000: 188).

## 1.2 SUJETOS HISTÓRICOS: BASILIA DE JESÚS ¿UNA MUJER COMITENTE? Y MAGDALENA V(B)ENTURA ¿UNA MUJER PINTORA?

Antes de iniciar con el presente subcapítulo es conveniente precisar que dividiremos en dos partes el análisis de las inscripciones realizadas del lienzo. Mientras que en este subcapítulo trataremos las dos primeras inscripciones que creemos más importantes, en el siguiente abordaremos las inscripciones restantes. Por otro lado, respecto a la parte iconográfica y matérica de la obra la



trataremos en el siguiente capítulo. Asimismo, para observar el estado actual de la obra, ver anexo 1.

Como hemos mencionado previamente, el lienzo *Acuérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás* presenta ciertas especificidades que la convierten en una obra especial. Entre los elementos más importantes encontrados, son las inscripciones que aparecen en la esquina inferior izquierda de la obra, en donde identifica a dos sujetos históricos: la comitente la carmelita Basilia de Jesús, y la hermana carmelita posible autora del cuadro, Magdalena Bentura<sup>20</sup> del Santissimo Sacramento.

Ilustración 3. Detalle de las inscripciones del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás* (estado actual), óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

<sup>20</sup> Es conveniente precisar que hemos decidido escribir el apellido de la hermana carmelita respetando la inscripción original del cuadro. Ello debido a que en las pocas investigaciones en donde aparece el lienzo y la referencia a la artista se ha escrito su apellido como Ventura, en vez de Bentura. Quizás en referencia a la escritura actual que lleva la "V".

Las leyendas mencionan lo siguiente: *La hermana Basilia de Jesús, mandó componer estemismo cuadro, asu costa ... y Este lienzo es de la hermana Magdalena Bentura del Santissimo Sacramento, se acabó hoy 1<sup>o</sup> de Enero del 1704 año.*

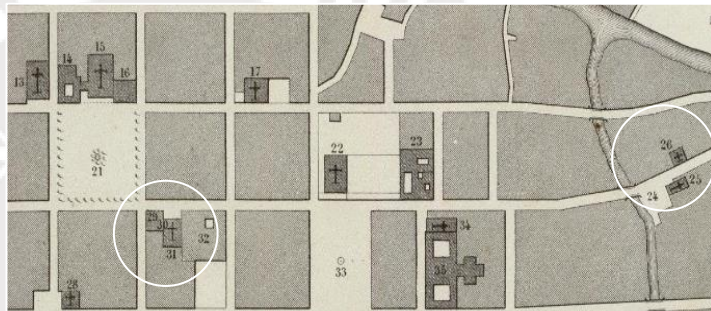
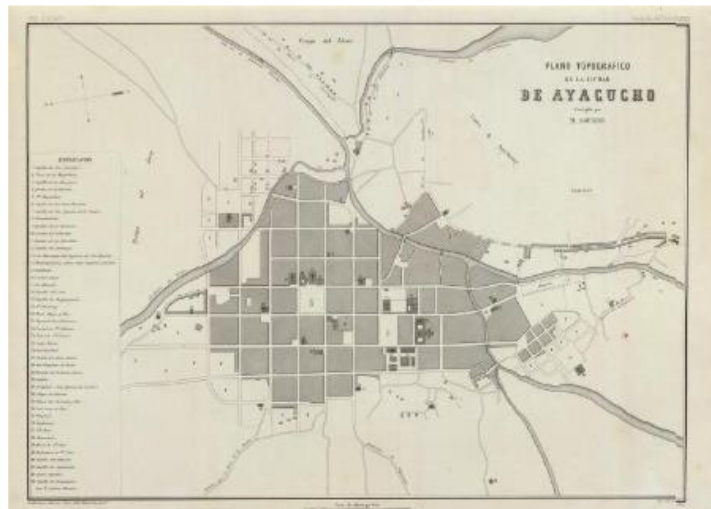
De alguna manera, los datos otorgados por la obra nos permiten rastrear parte de la historia de la congregación y su relación con el arte, así como también una mirada regional a la producción artística ayacuchana, la cual nos podría plantear particularidades como el hecho de que haya sido una mujer quien patrocine y realice la obra en cuestión. No obstante, para proponer una interpretación que afirme que la artista fue mujer es inevitable tener en consideración las particularidades que la misma obra de arte sugiere en su totalidad, directa o indirectamente.

En el caso de la primera inscripción se observa la participación de Basilia de Jesús como la comitente del lienzo. Si bien no hemos logrado encontrar archivos que identifiquen a Basilia, tenemos que considerar que la inscripción con su nombre es dato no menor ya que estamos frente a una obra que ha buscado componer una obra única, anexando la iconografía de las Postrimerías y la de San Jerónimo en su estudio. Tal decisión creativa nos demuestra la capacidad intelectual y el bagaje cultural por parte de la carmelita quien debía de conocer las fuentes grabadas y pictóricas con la que se relaciona cada aspecto de la obra.

En esa línea podríamos hablar del vínculo que tenían las carmelitas descalzas con los jesuitas, el cual no solo demostraría una relación basada en la construcción del monasterio -como vimos anteriormente- sino, además, con el compromiso de enseñanza en relación a temas escatológicos. Una prueba real del nexo entre ambos órdenes es el texto del jesuita P. Pedro Canisio titulado *Summa doctrinae christiana* donde figura la fuente grabada de las Postrimerías utilizada para el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*. Sin duda varias pudieron haber sido las razones que llevaron a Basilia de Jesús a obtener dicha fuente, como una posible amistad entre Basilia y Francisco de la Maza -jesuita que continuó con el proyecto de construcción del convento de las carmelitas en Huamanga-, la importación de una gran cantidad de copias del

libro de Canisio<sup>21</sup>, entre varias otras. Sin embargo, consideramos que una de las razones puede ser la cercanía espacial existente entre ambas órdenes. Cabe mencionar que los dos monasterios están situados en una misma calle bajo el nombre de *28 de Julio* (ilustración 4). Ello debió de haber facilitado el acceso a la biblioteca jesuita y a los libros de catequesis que enseñaran los fines últimos del individuo como lo es el texto del jesuita Canisio.

De alguna manera, la vena intelectual por parte de Basilia de Jesús tiene que ver con su posición jerárquica dentro de la orden. Se puede afirmar



**Ilustración 4.** Delamare, F., *Plano topográfico de la ciudad de Ayacucho y detalle de la calle 28 de Julio*, 1865, litografía sobre papel, The David Rumsey Map Center, California, Estados Unidos.

que las únicas monjas que tienen la autoridad para tomar decisiones intelectuales y por consecuencia tener una educación diferenciada del resto eran las monjas de velo negro (Martín 2000: 193). Esta categoría superior -tema abordado detenidamente en el tercer capítulo- era conformada por una “élite gobernadora del convento” (Cantuarias 2002: 66). Ello las libraba de trabajos serviles y domésticos, lo que les permitía enfocarse en sus propios proyectos personales, seguir educándose, practicar la lectura o música, entre otras actividades manuales realizadas por las jóvenes de la élite. Ello usualmente lo

<sup>21</sup> Es importante mencionar que muy posiblemente fueron pocos los ejemplares de dicha versión que circularon por el virreinato del Perú ya que no queda ningún ejemplar disponible en Lima o Ayacucho que pueda ser revisado. Sobre este tema profundizaremos en el subcapítulo 2.2.

realizaban en sus celdas con la ayuda de sus sirvientas (Guibovich 2003: 204-205).

Otro aspecto que afirma la autoridad de Basilia de Jesús es el nombre otorgado al momento de ingresar al monasterio. Usualmente las mujeres entregadas a la vida conventual y que anteponía la palabra doña a sus nombres por pertenecer a la clase alta cambiaban tales apelativos y hasta sustituían sus propios apellidos por denominaciones que hacían referencia a una “advocación cristológica, mariológica, hagiográfica o angelológica” (Rouillon 2013: 68) como: Corazón de Jesús, del Espíritu Santo, de la Cruz, de la Santísima Trinidad, la Encarnación entre otros. Ello implicaba una desunión con la realidad colonial y una legitimidad en la realidad conventual. De igual forma se puede afirmar que Magdalena Bentura también formaba parte de la jerarquía dentro del convento carmelita. En otras palabras, se la consideraba como una monja de velo negro debido a su nombre, al cual se le agrega: del Santísimo Sacramento.

En el caso específico de Magdalena hemos logrado encontrar ciertos datos en el Archivo Arzobispal de Ayacucho que nos brindan información en relación al apellido Bentura y sobre su posible procedencia. Frente a ello hemos considerado relevante buscar los archivos de bautizo<sup>22</sup> ya que en ellos se mencionan a los posibles parientes, el posible lugar de origen y el lugar donde se llevó a cabo el bautizo.

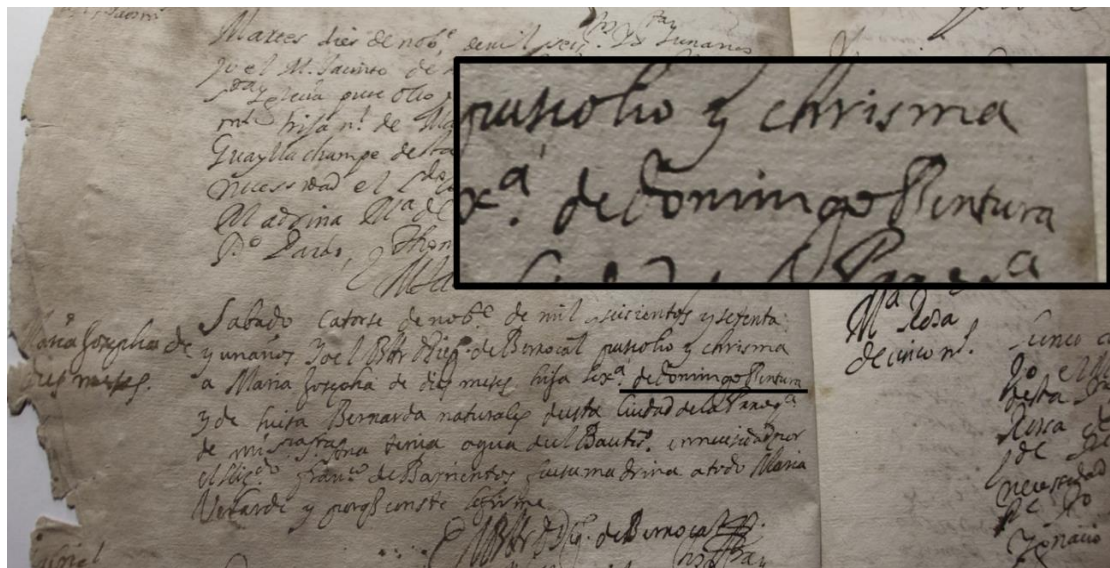
Lo que encontramos en el *Archivo de Bautizos de los años 1671 y 1683* menciona lo siguiente:

Sabado catorse de noviembre de mil y seiscientos y setenta y un años Yo el bachiller don Diego de Berrocal puse olio y chrisma a María Josepha de dies meses hija lexitima de domingo Bentura y de Luisa Bernarda naturales de esta Ciudad de la Parroquia de mi señora Santa Ana tenia agua del Bautismo. innesidad por el Licenciado Francisco de Barrientos

---

<sup>22</sup> Es relevante precisar -y volver a mencionar- que los documentos que hemos logrado revisar pertenecen a lo que vendría a ser la primera etapa de investigación de archivo ya que la segunda no se pudo concretar debido a la crisis que aconteció en el país a inicios del 2023. No obstante, la información que podría existir sobre las carmelitas descalzas en Huamanga es muy reducida y se encuentra archivada junto a los documentos de otras congregaciones de la ciudad ya que ellas no cuentan con un archivo o biblioteca propia. Esta situación hizo que el trabajo de investigación se prolongue y haya requerido de más tiempo del que se disponía.

fue su madrina a todo María Velardi y para que conste lo firme El Bachiller Diego de Berrocal.



**Ilustración 5. Archivo de Bautizos de los años 1671 y 1683, Archivo Arzobispal de Ayacucho, Ayacucho, Perú.**

Ciertamente en el documento que presentamos no existe ninguna mención exacta a Magdalena Bentura, ni tampoco de Domingo Bentura como padre. Sin embargo, consideramos importante la identificación del apellido paterno ya que podría estar haciendo referencia a una familia procedente de Ayacucho o que procreó una familia hacia la segunda mitad del siglo XVII. De una u otra forma, el bautizo de una niña de nombre María Josepha Bentura hacia el catorce de noviembre de 1671 cuyo padre real fue Domingo Bentura y madre fue Luisa Bernarda naturales de la ciudad de la Parroquia de Santa Ana, la cual se ubica a cinco cuadras del monasterio de las Carmelitas Descalzas de Ayacucho y a diez cuadras de la Plaza Mayor, nos podría estar hablando de la misma familia de Magdalena -de algún vínculo de parentesco consanguíneo- quienes muy posiblemente hayan vivido cerca del centro de la misma ciudad lo cual podría situarlos dentro de la élite. Este último posible aspecto podría calzar con el requerimiento del grupo de las monjas de velo negro de pertenecer a una clase social alta.



Adicionalmente, la fecha precisada -1671- también nos permite tratar un rango de tiempo referencial en el cual al suponer que María Josepha fue hermana de Magdalena podemos llegar a la deducción que ambas pertenecían a una familia en etapa de crecimiento. De cara a ello es posible que la carmelita haya nacido años antes. En el caso que dicha deducción sea posible podríamos delimitar una edad aproximada de entre treinta a cincuenta años tras haber nacido entre 1650 a 1670 si tenemos presente el periodo entre 1690 a 1700 en el que se llevó a cabo la mudanza de las carmelitas.

Asimismo, el registro<sup>23</sup> podría estar afirmando la procedencia de Magdalena como huamanguina lo que resulta sugerente en relación al desarrollo de su propia vida entorno a la orden Carmelita Descalzas. Si bien todas estas suposiciones ameritan mucha más investigación de archivo, los pocos datos encontrados podrían estar sustentando el origen de la carmelita lo que en consecuencia descartaría la idea de que haya sido transferida de algún otro lugar. Además, podemos sugerir que el apellido no era tan común para entonces, esta información la obtenemos tras haber revisado varios archivos de bautizo. Ello podría afirmar que la familia Bentura era reducida<sup>24</sup>.

Todo esto nos permite seguir reflexionando sobre la posición jerárquica de la Hna. Bentura logrado dentro de su comunidad conventual. Como vimos anteriormente, para ser una monja de velo negro era necesario tener una educación elevada y formar parte de la élite, también conllevaba a tener

---

<sup>23</sup> Respecto a este tipo de registro nos gustaría hacer una observación en relación a los datos encontrados. Este hace referencia a las posibles diferencias que podría existir entre el nombre Ventura y el apellido Bentura. Ello lo mencionamos tras haber revisado carpetas sobre registros de bautizos entre los años de 1631 a 1698; la primera carpeta lleva por título *Libro de Bautismos de españoles, contiene [ilegible] matrimonios 14 mayo 1631 – 4 abril 1652* en él aparece el registro del bautizo de Ventura hacia el año 1631, el cual está presentado a modo de nombre y sin fecha de nacimiento. Lo intrigante es que el nombre no volvió a aparecer como tal -con V- más que como Bentura y a modo de apellido tras acompañar el nombre del padre -Domingo Bentura- hacia el año de 1671 como ya hemos visto, ciertamente muchos documentos pudieron haberse perdido en el transcurso de cuarenta años. Esta es una de las razones por las cuales hemos decidido mantener el apellido con la B en vez de la V como aparece en algunas investigaciones.

<sup>24</sup> Otro aspecto de considerable importancia es que la palabra Bentura tiende a acompañar los nombres a modo de apellido o nombre compuesto de las personas que son bautizadas y enterradas. Estas en su mayoría solo son identificadas con un nombre y solo los padres legítimos se identifican con sus nombres completos, por ejemplo: Bentura, bautizada en 1637, Franco Bentura, bautizado en 1672 y Francisca Bentura, enterrada en 1697. Si bien tal dato podría parecer insignificante nos permite seguir rastreando un posible origen.

actividades extracurriculares sobre distintas materias en relación al arte ya sean literarias, musicales, teatrales o artísticas (Martín 2000: 192-193). Esta inclinación a una vida llena de quehaceres administrativos, intelectuales, espirituales y artísticos si bien no es totalmente ajena a la vida conventual de diferentes órdenes religiosas se convertirá en una característica inherente a las carmelitas descalzas tras las reformas realizada por Santa Teresa de Jesús. Esta disposición al hacer será visto como un modo de relacionarse con Dios bajo el concepto del *ora et labora*. Hacemos mención de todo ello ya que formará parte del modo de vida de Magdalena Bentura, lo cual muy probablemente le permitió disponer de los privilegios y las cualidades para realizar un lienzo para su comunidad. Este último aspecto será tratado en el tercer capítulo.

Al apreciar el cuadro *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* como un objeto que resguarda información desde las inscripciones hasta la recomposición de dos iconografías distintas que se unen temáticamente buscamos hacer hincapié en particularidades dadas a la obra de arte únicamente posible por parte de mujeres que disponían del intelecto, tiempo y un interés por las artes solamente factible debido a su cercanía con dicho campo.

En ese sentido, cuando identificamos en el cuadro inscripciones como *Este lienzo es de la hermana Magdalena del Santissimo Sacramento, se acabó hoy* en una misma oración, nos situamos frente a una gran posibilidad llena de coincidencias -tanto por especificar en los nombres como en el tiempo exacto de culminada la pieza- que nos permiten pensar en Magdalena Bentura como la artista de la obra. En otras palabras, al afirmar que el cuadro es específicamente de una persona ello podría estar haciendo referencia a una pertenencia directa.

Y mencionamos esto último ya que es García Sáiz -como comentamos previamente y profundizaremos en el segundo capítulo- quien menciona la existencia de una serie de lienzos realizada posteriormente a partir del *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Nadal para monasterio de las carmelitas en donde también se presenta una recomposición pictórica de los grabados (1988: 44). Sin embargo, por mucho que el método que relaciona distintas imágenes haya sido usual en el arte virreinal esto solo era posible bajo la instrucción de un versado en dichas temáticas. Ello nos lleva a inferir que este

pudo haber sido un gusto adquirido y propiciado por Basilia de Jesús compositora de nuestro objeto de estudio.

Continuando con esta última idea, podemos decir que nuestro caso realizado hacia finales del siglo s. XVII y culminado a inicios del s. XVIII fue posiblemente propuesto para conmemorar un evento tan importante como la inauguración de la Iglesia y Monasterio de las Carmelitas Descalzas. Esta situación pudo haber convertido la pieza en una importante para dicha comunidad. Ello llevó a la identificación de dos mujeres igualmente relevantes entre las monjas de velo negro ya que ambas estaban en la posibilidad de tomar decisiones sabias y creativas, y de haber sido el caso de que existiese un pintor de la obra *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* lo hubiesen mencionado al igual que se hizo con aquel que retocó el cuadro como veremos en el siguiente subcapítulo.

En ese mismo marco es conveniente mencionar la relación existente entre ambas carmelitas y descartar ciertas circunstancias que nieguen la posibilidad de realización del cuadro por parte de Magdalena. Podemos comenzar a reflexionar en Basilia como una monja de velo negro que tenía tanto la facultad intelectual para mandar a componer un lienzo como la confianza y cercanía para disponer de los textos de los jesuitas como el *Catecismo* del P. Pedro Canisio. Dicha posición dentro de su comunidad podría imposibilitar una relación de confianza con alguna monja de velo negro que estuviese en proceso de ingreso al convento y que hubiese dado el lienzo -en el momento de la mudanza- a modo de dote. Por ello se puede considerar una relación equivalente entre ambas carmelitas la cual se ha tenido que haber consolidado cuando permanecían en Hospicio de San Cristóbal. Esto llevó a ambas a realizar el proceso de ejecución del óleo.

Por el lado de Magdalena podemos decir que si los datos encontrados se relacionan con ella podríamos afirmar que pasó gran parte de su vida en Huamanga, desde su preparación de muy joven para lograr ser monja de velo negro, hasta su adultez y posiblemente su vejez. Además, el hecho de que perteneciera a la élite huamanguina le pudo haber permitido tener más tiempo para desarrollar alguna cualidad artística como las artes plásticas. De alguna manera, se puede precisar la preferencia por las artes plásticas tanto en Basilia

como Magdalena con el simple hecho de optar por la realización de obras pictóricas.

Ciertamente, el cuadro presenta una vida propia que permitirá seguir construyendo su historia a pesar de la total carencia de documentos por parte de la comunidad carmelita de Ayacucho. Y hacemos referencia a dicha idea -vida propia- debido a aspectos como: la mención de los agentes femeninos, la representación de una imagen a fin a sus intereses sobre la escatología, la relación entre el trabajo y la cercanía a Dios para las carmelitas, el propio contexto y las dudas sobre la existencia de una escuela ayacuchana, entre otras perspectivas.

Frente a ello surgen muchas más dudas: ¿Cuál es el trasfondo de la iconografía para las carmelitas? ¿Las carmelitas usaron el arte como una vía de expresión? ¿Cuál es la trascendencia o significado del cuadro para el arte virreinal? Estas preguntas serán abordadas a lo largo de la presente investigación, no obstante, comenzaremos a abrir tales cuestiones desde las otras inscripciones que aparecen en el mismo lienzo y que nos demuestran que estamos frente a una obra que no pasó desapercibida ya que fue resguardada y bien cuidada tras la muerte de ambas carmelitas.

### 1.3 VERDADES OCULTAS DE LAS INSCRIPCIONES: LA OBRA COMO SU PROPIO ARCHIVO

El lienzo *Acuérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás* presenta un segundo grupo de inscripciones en donde identifica a otro agente involucrado en la obra e inscripciones ilegibles. Dichas inscripciones nos permiten seguir rastreando cierta información que construirá lo entendido como la vida del cuadro tras su creación. Para poder comenzar a construir tales narraciones y rectificar la información del lienzo, fue indispensable realizar una revisión del estado actual, medidas exactas y un análisis de luces UV e Infrarrojo los cuales se encuentra en el anexo 1.

Como mencionábamos, el cuadro presenta otras dos inscripciones. La primera que es totalmente legible se ubica en la parte inferior del cuadro en donde se lee *Se retocó año 1856 Por Bautista Zuares* (ilustración 6), mientras que la segunda inscripción ilegible se encuentra dentro del perímetro de la imagen del reloj hacia la parte inferior (ilustración 7).



Ilustración 6. Detalle de las inscripciones del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

La participación de Bautista Zuares pudo ser corroborada por medio del análisis de luces UV e Infrarrojo en donde se logró identificar únicamente el retoque de los tonos blancos, las cartelas y sus respectivos escritos. En ese sentido, podríamos identificar a Bautista como el conservador del cuadro ya que realizó el trabajo tras haber pasado más de un siglo. Asimismo, el hecho que haya existido un interés por mantener el cuadro en buen estado y hacer perdurar sus inscripciones nos permite reflexionar sobre la importancia del óleo para la comunidad a la que pertenece. Esto último podría

responder a la temática, a los usos de la pintura o a la participación de Basilia de Jesús como comitente y Magdalena Bentura como artista.

Lo cierto es que el mismo conservador buscó resaltar su nombre al realizarlo con el color blanco, a diferencia de los otros datos que da, como la acción de retocar y agregar la fecha realizados en color negro. Ello puede deberse a una intención que responde al orgullo tras haber contribuido con la conservación y restauración del cuadro, una actividad que pocas veces se registra pero que quizás le permitió al mismo Zuares lograr cierto reconocimiento.

En lo que respecta a la segunda inscripción, es casi ilegible<sup>25</sup>; encontramos en ella una posible frase que se divide en cuatro líneas la cual parece haber sido escrita en la misma tela previo al trabajo de pintado. Sin duda lo que figura dentro del perímetro del reloj se logra visualizar tras un desgaste o transparencia de los pigmentos utilizados para dicha zona, a diferencia del fondo en color marrón que presenta un color totalmente opaco.

Por otro lado, también cabe la posibilidad que haya sido escrito posteriormente, no obstante la inscripción presenta una finura en el trazo que podría responder al desprendimiento del pigmento tras el paso del tiempo.

De una u otra manera, para poder descartar cualquier posibilidad, quedó pendiente realizar otros procedimientos científicos como la toma de radiografía el cual no se llevó a cabo por las complicaciones institucionales y logísticas que implicaba.



**Ilustración 7. Detalle de las inscripciones del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

<sup>25</sup> Para poder observar las inscripciones de manera adecuada sugerimos revisar el anexo 1 en donde el análisis con luz infrarroja nos permitió resaltar dicho detalle.

Indudablemente la importancia del cuadro se puede deducir del cuidado del cual se benefició. Ello se aprecia tanto hacia el lado frontal como hacia el lado posterior en donde se visualizan distintos parches de diferentes tamaños y variados materiales que

contribuyeron a que la obra permanezca intacta. Precisamos ello no solo porque se observan parches realizados con lino o algodón, también se presentan recortes de grandes dimensiones de otras pinturas, las cuales se encuentran posicionadas hacia el centro del lado posterior



**Ilustración 8. Detalle de los parches de la parte posterior del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

del cuadro (ilustración 8). Ello demostrando la preferencia hacia la obra en relación a otras.

Por lo tanto, cuando hacemos referencia a las verdades ocultas del lienzo lo que buscamos es poder interpretar elementos que permiten seguir profundizando en aquello que vuelve singular nuestro objeto de estudio. Dichas particularidades se pueden observar tanto en la información precisa aportada por las inscripciones legibles o ilegibles de la obra como por los otros agentes involucrados más de ciento cincuenta años posterior a la creación de la obra.

No obstante, otra perspectiva que nos brindará información será el análisis iconográfico e iconológico de la pieza.

## **CAPÍTULO 2. USOS Y DESUSOS DE LA IMAGEN. LAS POSTRIMERÍAS Y SAN JERÓNIMO: “ACVÉRDATE DE ESTA COMPOSICIÓN”**

Este segundo capítulo busca presentar la actividad simbólica de iconografías como las Postrimerías y la de San Jerónimo en nuestro lienzo. Ambas nos permiten rastrear información sobre las distintas razones que llevaron a la comitente, Basilia de Jesús, a mandar a realizar tal composición y a Magdalena Bentura a ejecutarla.

Por esa razón, hemos dividido el presente capítulo en cinco subcapítulos. En el primero buscamos identificar las fuentes primarias tanto textuales como visuales, además de profundizar los distintos detalles de la composición del grabado, enfocando nuestro interés en los textos que muestra. Hacia el segundo subcapítulo identificaremos el significado y uso de la iconografía de las Postrimerías, además de la comparación con otras maneras de representarlo bajo la idea de “serie”. En el tercer subcapítulo trabajaremos con la iconografía de San Jerónimo, buscaremos profundizar su significado de manera general como particular para la comunidad Carmelita de Ayacucho. Asimismo, haremos mención de otras obras pictóricas referenciales que sirvieron como modelos para su realización. Para el cuarto subcapítulo trataremos la influencia de la escuela flamenca y compararemos las particularidades de nuestro objeto de estudio con otros casos como el del pintor Diego Quispe Tito. Por último, analizaremos los materiales utilizados, por ejemplo, los pigmentos, lo que nos permitirá seguir construyendo narrativas entorno al cuadro.

Al tener todos estos tópicos presentes, lograremos destacar la responsabilidad que pudieron tener ambas carmelitas en la construcción de conocimiento. Por tanto, podremos reflexionar, profundizar e identificar su aporte al arte virreinal y cómo ello podría hacer una referencia a la idea de autonomía interpretativa que ahondaremos en el tercer capítulo.

Es de considerable relevancia -para este segundo apartado- poner énfasis en lo



que aconteció tras el Concilio de Trento<sup>26</sup> en relación al uso de imágenes sagradas con fines pedagógicos, metodología que redefinieron las producciones de imágenes y permanecieron varios siglos después de haber sido empleada. Por esa razón, es importante enfocarnos brevemente tanto en los acontecimientos que se antepusieron como en el periodo y territorio en que nuestro objeto de estudio fue promovido, los inicios del siglo XVIII. Ello nos permite incrementar el campo de información sobre el arte virreinal ayacuchano el cual aún sigue en desarrollo en relación a ciudades como Lima o Cuzco.

Por tanto, tenemos en consideración lo postulado por el historiador Juan Carlos Estenssoro en *Descubriendo los poderes de la palabra: Funciones de la prédica en la evangelización del Perú (siglos XVI – XVII)* en donde propone la hipótesis de la existencia de dos etapas de evangelización realizadas en el Perú, la primera centrada en lo visual y ceremonial, y la segunda en la palabra como eje central del enfoque sagrado reconfigurando la visualidad (1994: 75). Esta segunda propuesta se potencia en los tiempos del Virrey Francisco Toledo -quien gobernó entre los años 1569 a 1581- y se consolidó tras el Tercer Concilio Limense<sup>27</sup> con ayuda de distintas órdenes religiosas que ayudaron al proceso de

---

<sup>26</sup>Este evento se desarrolló el 13 de diciembre de 1545 hasta el 4 de diciembre de 1563 en la ciudad de Trento al norte de Italia. Los principales motivos que llevaron a realizarlo fueron: atajar el protestantismo de Lutero -como el motivo principal-, la extirpación de herejías, salvación de pecadores, el restablecimiento de la disciplina eclesiástica, la reforma de costumbres, la reafirmación de los sacramentos, afirmar la autenticidad de la vulgata, la existencia del purgatorio, la mediación de la iglesia para la salvación del individuo, la convocatoria de concilios provinciales, entre otros tópicos. Sobre el tema ver Latre (1845).

<sup>27</sup> Según Luis Martínez Ferrer, el Tercer Concilio Limense se llevó a cabo en Lima desde el año de 1581 hasta 1583 bajo la responsabilidad del virrey Martín Enríquez de Almansa junto al arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo. En este se aprobaron 88 decretos sobre la evangelización de los naturales, la reforma del clero y del pueblo de los 119 capítulos presentados en la “edición normativa” de 1591. Asimismo, en los años previos existieron otros dos concilios provinciales hacia los años 1551/52 y 1567, los cuales fallaron ante la situación material y espiritual deficiente que desfavorecía a los naturales. Esto llevó a distintas denuncias que buscaban un orden justo, acusaciones graves que llegaron a afectar y retrasar al tercer concilio. Estos fueron denominados como “pleitos cusqueños” en oposición al obispo de Cuzco, Sebastián de Lartaún. De alguna manera, los conflictos dados nos permiten entender en qué contexto se insertaban los concilios y sus decretos (2017: 40-51). El III Concilio Limense fue el cierre definitivo del primer periodo de la conquista y dio comienzo al afianzamiento del poder colonial teniendo como instrumento central a la Iglesia. Sin embargo, de ahí en adelante -S. XVII y S.XVIII- se seguirá apreciando las contradicciones entre los conquistadores y conquistados, entre la Iglesia y la corona, a pesar del gran aporte que trae consigo el Concilio en incorporar a los naturales a la cultura europea, entiéndase ello tanto hacia el nivel espiritual como artístico. Sobre el tema, ver Lisi (2008: 71-74).

conversión, sobresaliendo la Compañía de Jesús junto al jesuita José de Acosta<sup>28</sup>.

En este segundo momento se buscó reprimir, prohibir, descartar y destruir los antiguos métodos de evangelización que hayan permitido una “continuidad idolátrica clandestina que hubiese pasado hasta entonces desapercibida, o hubiese sido tolerada por dejadez o ignorancia, cuando en realidad la propia Iglesia había estimado y ordenado incluso en buena parte dichas continuidades” (Estenssoro 2001: 461). Tales cambios de estrategia llevaron a confusiones al no presentarse como un plan unitario en sus inicios, en contraposición se optó por la unificación de criterios luego de los concilios provinciales.

En el proceso de dichos cambios se da la extirpación de idolatrías en donde figura Francisco de Ávila quien denunció a los naturales por la continuación de tales prácticas a inicios del siglo XVII. “Ávila estaba tratando en su campaña de acabar definitivamente con todos aquellos elementos que, aunque hubiesen sido empleados por la iglesia, podrían ser indicios de la sobrevivencia de antiguas creencias o sincretismos” (Estenssoro 1994: 85). A ello buscó responder con la prédica de la palabra, con sermones que seguían la línea del Tercer Concilio y respondían a los Novísimos del Tercer Catecismo, tratando temas como el Anticristo, el fin de los tiempos, la resurrección de la carne, el sometimiento de lo terrenal a Dios, entre otros temas. Se sabe que Ávila predicó la palabra de manera particular buscando incorporar a los mismos Incas y sus mitos (1994: 89–92).

Si bien este último enfoque resulta sugestivo, realizamos la mención del mismo para tener presente el uso de temas escatológicos como un recurso y medio de evangelización. Esto dio paso al desarrollo de discursos de salvación, mirada

---

<sup>28</sup> Misionero jesuita español que vivió entre los años 1540 a 1600. Ingresó a la Compañía de Jesús en 1552. Arribó en Lima el 27 de abril de 1572, convirtiéndose en uno de los sujetos históricos más importantes tanto por su contribución a la instrucción espiritual por medio de la enseñanza con obras como *Doctrina Christiana* y *Catecismo para Instrucción de los Indios, y de las demás personas que han de ser enseñados en nuestra Santa Fe*, como por su participación en el Tercer Concilio Limense. Sobre el tema, ver Vargas Ugarte (1963).

hacia el más allá, los efectos del pecado sobre el alma, entre otros temas que serán recurrentes y permitirán llegar a los naturales.

En tal medida, los jesuitas determinarán el uso de ciertas imágenes sacras como un medio didáctico para la evangelización. Es por ello que predomina la visualización -técnica ignaciana de composición de lugares- de los Ejercicios espirituales de los jesuitas. Esto motivará a otras órdenes religiosas contemporáneas a realizar sus propias imágenes, por lo que desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII existirá una gran tendencia a ornamentar los espacios religiosos con objetos artísticos bajo temáticas escatológicas (Mujica 2002: 12). De alguna manera, son dichos ejercicios del alma de San Ignacio de Loyola los que estimularán directamente la producción y reproducción iconográfica de temas sobre los Novísimos, teniendo efectos intensos en los espectadores hasta el final del virreinato. Más adelante, nos detendremos en ello tras analizar el caso del jesuita Pedro Canisio junto a su obra *Suma de la doctrina cristiana* o también conocido como el *Catecismo de Pedro Canisio*.

La idea de usos y desusos de una iconografía nos permite hacer hincapié en los distintos momentos en los que la imagen sacra se consolida, dependiendo del periodo en el que sea revisado. Hacemos mención de ello porque estudiamos el caso de dos iconografías que responden a distintas funciones dependiendo de la época en la que se inserten. Estas imágenes traen consigo una línea de producción variable -distintos ejemplares- y específica a partir de una misma esencia escatológica.

Al presentar una obra del siglo XVIII -precisamente 1704- podríamos estar haciendo referencia al periodo de “plenitud Barroca” o “barroco mestizo” la cual podría datar entre los años 1650 a 1780 difundiéndose desde la región del Cuzco a Lima, entre otras (Mujica 2002: 19). Sin embargo, el lienzo *Acvérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* por mucho que se encuentra en la misma época presenta aspectos diferentes que lo separan de dicha categoría. Aun cuando se ve influenciado por la escuela flamenca a través de distintas referencias visuales como una fuente grabada o pintada, lo que le permite diferenciarse es su carácter intelectual, el cual se impone desde el uso estratégico de diferentes iconografías.

## 2.1 INDEPENDENCIA INTERPRETATIVA: FUENTES PRIMARIAS Y EL GRABADO ORIGINAL

La producción artística realizada en Ayacucho en el periodo del virreinato denota ciertas particularidades que son interesantes de identificar tras visualizar las variadas y abundantes colecciones que albergan las distintas iglesias del centro de la ciudad de Huamanga en la actualidad.

Dicho patrimonio se vio favorecido por aspectos sociales, religiosos, políticos y económicos que permitieron su desarrollo en relación al progreso de la ciudad durante sus primeros años. Por ejemplo, al tener la experiencia previa en la planificación de otras ciudades como Lima, Cajamarca, Cuzco y Jauja fue más sencilla impulsar el perfeccionamiento de Huamanga al urbanizar con el trazado de calles y plazas, además de la construcción de edificios civiles, hasta la producción y comercialización de productos<sup>29</sup>. El compromiso no partía únicamente desde los gobernantes de la provincia sino, también, de la iglesia la cual aceptó el real patronato tanto para evangelizar como para el levantamiento de templos, conventos y su equipamiento (Gonzalez et al. 1997: 165).

Asimismo, es preciso entender que todo el crecimiento urbano de San Juan de la Frontera de Huamanga fue porque en ese momento era concebido como aquel “núcleo urbano que se hallase a medio camino entre Lima y el Cusco” (1997: 165). Tal conexión permitió que fuese visto como una ciudad de tránsito en la cual no solo circulaban -o muchas veces permanecían- personas sino, además, objetos artísticos. Estos dos aspectos relevantes -el de la ciudad como anexo de otras y la circulación de materiales artísticos- hicieron de Huamanga un lugar autosuficiente y capaz de producir sus propias obras.

---

<sup>29</sup> Según la *Revisita de la ciudad de Huamanga de 1770* se sabe que desde la fundación de San Juan de la Frontera de Huamanga, 1540, hasta mediados del siglo XVIII existió un proceso activo pluriproductivo – comercial de la población, la cual sobrepasaba en número de pobladores a diferencia de inicios del siglo XX. Este dato es relevante ya que nos permite pensar en una provincia que se encontraba activa y abierta a los intercambios que podían existir entre comunidades aledañas. Al respecto, ver Archivo Departamental de Ayacucho (1983: 2).

Cabe resaltar que Huamanga, al ser una ciudad de conexión, se vio beneficiada por las tres particularidades esenciales que habían fortalecido la praxis artística del periodo del virreinato las cuales potenciaban el “germen artístico que crecía en ultramar” (Stastny 2013: 26). Como lo mencionó Francisco Stastny (2013) el arte virreinal al verse condicionado por su propio contexto lograba basarse en tres vínculos. El primero de ellos se consolidó tras la llegada de artistas europeos (españoles, italianos y flamencos) a las colonias americanas, el segundo hacía referencia a la importación de obras pictóricas y el tercero a la circulación de material gráfico como grabados o libros<sup>30</sup>. Podemos inferir que estas tres situaciones tuvieron efectos directos en la necesidad de crear o recrear imágenes que terminarían generando su propia esencia basada en una sensibilidad cruzada (2013: 27)<sup>31</sup> o identidades compartidas<sup>32</sup> que permitió el desarrollo de una sensibilidad peruana.

Si bien los tres aspectos mencionados por Stastny podrían parecer que están desarticulados, las nuevas aproximaciones al campo del arte virreinal nos demuestran que existe un nexo con los dos últimos aspectos. En esa línea la investigación realizada por Bargellini (2009) hace hincapié en los motivos y los contextos en el cual los modelos europeos -estampas o pinturas- son tomadas para las producciones artísticas de la colonia, su utilización podría figurar un uso indiscriminado de las fuentes gráficas por parte de los artistas naturales. Sin embargo, tal uso puede verse reflejado tanto en la intención de varios artistas en adaptar y disponer de los grabados dependiendo de sus necesidades conceptuales y espirituales, como también en distintas políticas de instituciones religiosas que controlaban los usos de las iconografías (2009: 990 - 991).

Para los pintores americanos los grabados eran la fuente principal de sus conocimientos sobre obras de artistas europeos, así que revestían gran autoridad en muchos sentidos. Más allá de conocer su uso en la formulación de las sugerencias y exigencias de los comitentes, o de inspirarse en ellos para sus composiciones, los artistas americanos, en muchos casos, conocían la procedencia de los grabados y tomaban en

---

<sup>30</sup> Estos últimos fueron los objetos artísticos que más circulaba debido a su frágil materialidad, se sabe que no solo se manipulaban aquellos libros o grabados impresos en papel, sino, además, las matrices.

<sup>31</sup> Entendida como dos modos de percibir el arte que terminan confluyendo y generando diversos fenómenos de transformación de los modelos visuales por los artistas locales.

<sup>32</sup> Véase, Penhos (2009).

cuenta el género y los aspectos formales de sus modelos. La importancia de las estampas conducía a los artistas a relacionarse con ella en múltiples niveles de aceptación, reconocimiento y críticas (Bargellini 2009: 1000).

Ciertamente, las reflexiones en torno a los usos y a la asimilación de fuentes visuales nos permiten profundizar en los procesos de creación artística e indagar “en la dimensión multisignificativa de las formas artísticas” (Penhos 2009: 821) a las que se enfrentaron los artistas naturales de América. Si bien Bargellini se centra en las producciones de los pintores de la Ciudad de México, su enfoque puede ejemplificarse con obras pictóricas del virreinato del Perú ya que este cuenta con grandes ejemplos como el lienzo central de nuestra investigación. Como ella bien dice: “no se trata aquí del uso simple de una estampa para inspirar un cuadro de tema parecido, sino de la transformación del grabado en una pintura monumental, en una acción que podemos definir como de homenaje” (2009: 966).

Evidentemente, uno de nuestros principales objetivos es tratar el trasfondo iconográfico de nuestro objeto de estudio pero para ello es necesario identificar los textos con estampas que mayor influencia tuvieron en el virreinato peruano. En ese marco, autores como Mujica (2009), Stastny (2013), Penhos (2009), Wuffarden (2009), Kubiak (2011), Zavaleta (2022), entre muchos otros, hacen mención de la gran influencia que generaron ciertos textos como el *Evangelicae historiae imagines* (1593) del jesuita Jerónimo Nadal<sup>33</sup> para el Nuevo Mundo<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> El jesuita Juan Nadal Cañellas (2007) quien escribió sobre Jerónimo Nadal menciona que aquel fue un jesuita español nacido en Mallorca en 1507. Estudió Matemáticas y Teología en la Universidad de París entre 1532 hasta 1536. Es en su estadía en París que conoce a Ignacio de la Loyola quien le ofrece personalmente ser parte de los suyos y realizar los Ejercicios Espirituales, pero Nadal termina rechazándolo. Pasado este encuentro Nadal se moviliza a Aviñón, siendo proclamado Doctor en Teología en 1538 en la Universidad de Aviñón. Sin embargo, a partir de ese momento en adelante le ocurrirán una serie de situaciones negativas “El atribuye en sus memorias estos fracasos y el estado calamitoso de cuerpo y espíritu a la divina Providencia, que quería hacerle comprender por este medio que su lugar estaba en la Compañía de Jesús, junto a su antiguo compañero Ignacio.” (Nadal 2007: 44).

<sup>34</sup> Según Francisco Stastny en “*Grabados inspiran pinturas de Cuzco y Ayacucho*” tras la contrarreforma se buscó un nuevo lenguaje plástico para la prédica de evangelios. Este evangelio ilustrado tenía como objetivo llegar tanto a personas letradas como analfabetos -en un inicio- de Europa meridional y -posteriormente- al Nuevo Mundo. Es a razón de ello que Jerónimo de Nadal, teólogo y artista jesuita, trabajó en dicho proyecto el cual tenía como referencia las recientes condiciones del Concilio de Trento y la recomendación de san Ignacio de Loyola en usar la imaginación para la “composición del lugar”. Asimismo, tenía presente la nueva misión de evangelización y catequización que realizarían los jesuitas (Stastny 20013: 347).

Este es un libro de evangelios ilustrados que tuvo varias ediciones y presentaba la obra gráfica de distintos grabadores flamencos como todos los hermanos Wierix, Adriaen y Jan Collaert, Karel van Mallery, entre otros<sup>35</sup>. La importancia de este texto se centraba en actualizar:

el método óptico-intuitivo de la oración personal que, encontrado por la *devotio moderna* medieval, había perfilado S. Ignacio de Loyola. Por otro, contribuían eficazmente al adoctrinamiento de las masas conforme a las orientaciones del Concilio de Trento, explotando a fondo la técnica de reproducción y multiplicación de la imagen en virtud del grabado [...] el libro de Jerónimo de Nadal constituye una de las contribuciones, a nuestro entender, más notables al espíritu y al arte de la Contrarreforma católica (Rodríguez 2019: 94-95).

No obstante, antes que Nadal hiciera uso de la fuente gráfica para potenciar su texto doctrinal existió otro jesuita que aprovechó dicho recurso: Pedro Canisio<sup>36</sup> (2019: 81) uno de los ejes centrales de nuestra investigación y en quien profundizaremos más adelante. Volviendo al texto de Nadal, María García Sáiz (1988) profundiza en la influencia del repertorio iconográfico del jesuita en Ayacucho, afirmando que en dicha ciudad se generó mayor impacto no solo en cantidad sino, también, en calidad de conjuntos elaborados. Por esa razón, García Sáiz refiere a la posibilidad de la existencia de talleres de pintura -hacia mediados del siglo XVIII- que trabajaran con los grabados de Jerónimo Nadal, posiblemente, interviniéndolas con otras fuentes sin cambiar el significado más esencial (1988: 44). Debido a que este enfoque es crucial para nuestra investigación, profundizaremos ello en el apartado 2.5.

Continuando con lo mencionado por Stasny (2013) nuestro objeto de estudio no es ajeno a los tres aspectos mencionados, al contrario, es resultado de todos

---

<sup>35</sup> Otros grabadores relevantes para la colonia americana fueron Alberto Durero, Cornelis Cort, Hendrick Goltzius, Philippe Galle, los Sadeler, entre otros. “Entre los nórdicos, es mayor el número de artistas y grabadores italianos en estas hojas, fechadas entre finales del siglo XVI y finales del XVII. Están Andrea del Sarto, Rafael, Miguel Ángel, Giulio Romano, Vasari, Bronzino, Parmigianino, Taddeo y Federico Zuccari, Girolamo Muziano, Antonio Tempesta, los Carracci, Pietro de Cortona, Francesco Albani, Ciro Ferri y otros [...] confirma la importancia para el mundo novohispano, por lo menos, de modelos italianos al lado de los nórdicos” (Bargellini 2009: 995-1000).

<sup>36</sup> Según Rafael Zafra (2013) San Pedro Canisio -cuyo nombre original fue Pedro Kanijs- nació en Nimega, Países Bajos, en 1527, y fallece 70 años después en Friburgo. Al haber nacido en una ciudad tan próxima a Alemania tuvo la oportunidad de estudiar Filosofía y Teología en Colonia, además de conocer al Beato Fabro quien lo encaminó en una espiritualidad jesuita. Ganó prestigio como teólogo -con 20 años- lo que le permitió participar del Concilio de Trento como consejero del Cardenal Otto de Augsburgo.

esos factores externos y sobre todo del hecho de basarse en una fuente grabada perteneciente a un libro importado e ilustrado por un artista flamenco. Esta fuente gráfica de referencia para nuestro lienzo *Acvérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* pertenece, en la actualidad, a diferentes colecciones como el Museo Nacional Ámsterdam o el Museo Británico<sup>37</sup>. En ambas instituciones y en el mismo grabado se afirma e identifica al artista que lo realizó, Hieronymus Wierix, grabador flamenco activo entre mediados del siglo XVI e inicios del siglo XVII<sup>38</sup>. Asimismo, esta obra lleva por título *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*<sup>39</sup> o *Alegoría de la salvación del alma* y esta datada entre los años de 1563 a 1619 o explícitamente 1585 dependiendo de la institución (ilustración 9).

El grabado se compone de cinco medallones distribuidos en un noventa por ciento de toda la imagen. Estos están conectados por filacterias con inscripciones. Hacia la parte superior de la distribución de los medallones encontramos un posible título y hacia la parte inferior figura un caldero. En la parte inferior de toda la imagen en su totalidad encontramos un espacio específico para los datos de la obra.

Una de las primeras inscripciones figura en la parte superior del grabado donde se puede leer *Memorare NOVISSIMA tua: et in æternum non peccabis. Eccti.7*. Este versículo puede ser traducido como *En todo lo que hagas acuérdate de tu fin y nunca pecarás*<sup>40</sup>. Cabe mencionar que al identificar el versículo Eccti.7 en distintas fuentes textuales bíblicas nos hemos encontrado con distintas traducciones<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Esta información fue verificada gracias a la catalogación en línea que comparte cada institución.

<sup>38</sup> Hieronymus Wierix (aprox. 1553-1619), fue un grabador flamenco reconocido junto a sus hermanos Jan (1549 – 1618) y Anton II (1555-1604). Ellos fueron hijos de Anton I Wierix (1522-1572) y Cornelia Embrecht. Cabe decir que los hermanos Wierix solían trabajar en colectivo por ello fueron distinguidos por su talento y prolífica producción de grabados. Asimismo, fueron encargados por jesuitas y patrones católicos, siendo la Evangelicae historiae imagines del Jesuita Jerónimo de Nadal una de sus publicaciones más reconocidas. Al respecto, ver Worcester (2017: 841-842).

<sup>39</sup> *Allegorie op de verlossing van de mensheid (de vier uitersten van de mens)*. Título original dado por el Museo Nacional de Ámsterdam.

<sup>40</sup> Según Kubiak (2011) el versículo Ecles 7, 36 también puede ser traducido como *En todo lo que hagas piensa en el final, y nunca pecarás* (2011: 56).

<sup>41</sup> En cada uno de los casos que amerite revisar los versículos del latín al español usaremos la traducción de las versiones de la Biblia Latinoamericana y la Santa Biblia.



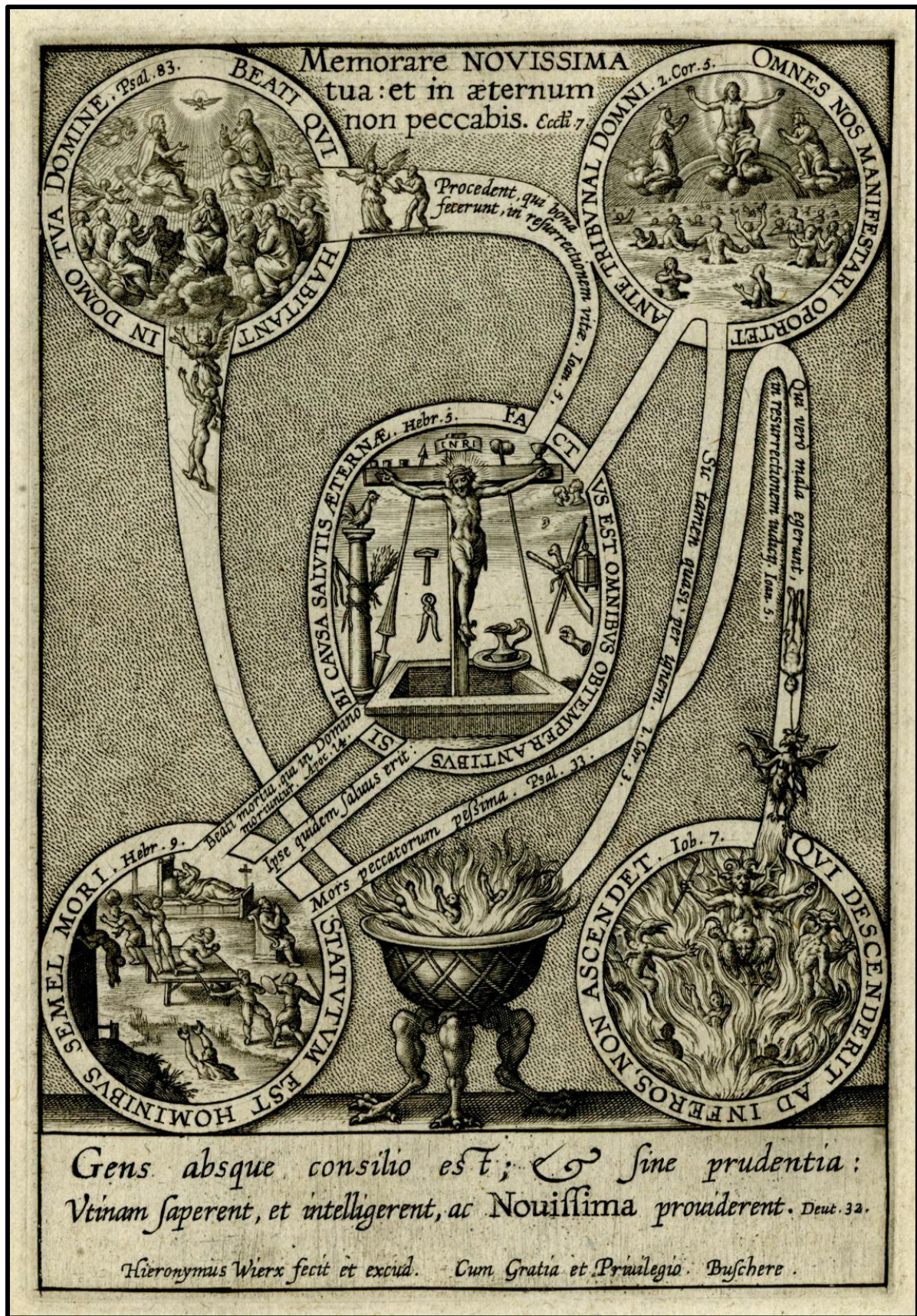


Ilustración 9. Hieronymus Wierix, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

Para comenzar la abreviatura Eccti bien podría significar Ecclesiastés o Eclesiástico, ambos son libros del Antiguo Testamento. En el caso de la antigua versión bíblica de Cipriano de Valera (1909) -versión protestante- o en la Biblia Latinoamericana -versión católica- el libro Ecclesiastés, capítulo 7, versículos del 1 al 29, encontramos una referencia a recordar aquel último momento identificado como la muerte al cual nos aproximaremos en tanto pequemos más, sin embargo, no existe una referencia exacta al versículo usado para el grabado. Es distinto si observamos el libro Eclesiástico el cual no aparece en la versión protestante, pero sí en la versión católica con una variante de título a Sirácides en algunos casos.



Ilustración 10. Raphael y Johannes Sadeler, «Consideratio Octava», página 136, *De aeternitate considerationes* (Jeremías Drexel, Colonia, 1631), grabado sobre papel, Colección Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles.

En el capítulo 7, versículo 36, del libro Sirácides (Eclesiástico)<sup>42</sup> encontramos la referencia exacta. Por ejemplo, en la Biblia Latinoamericana enuncia *En todo lo que hagas acuérdate de tu fin y nunca pecarás*, en la Biblia de Jerusalén *En todas tus acciones ten presente tu fin, y jamás cometerás pecado* o en la Santa Biblia *En todas tus obras acuérdate del final, y no pecarás jamás*, mientras que en la Vulgata Latina la encontramos en el versículo 40 como *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in æternum non peccabis*.

<sup>42</sup> Sirácides o Siracida, título que en griego puede ser comprendido como *Sabiduría de Jesús, hijo de Sirá*. Este título es traducido al latín como *Ecclesiasticus*, su traducción no ha encontrado fundamento preciso apareciendo desde san Cipriano. Este libro refleja la teología tradicional de su tiempo presentando como enseñanza principal el temor de Dios, el orgullo de la fe y el desprecio de la muerte. Sobre el tema, ver Cazelles (1981: 789–794).

Este versículo ha sido tomado con exactitud para otras obras como por ejemplo el texto de Jeremías Drexel, jesuita alemán del siglo XVI - XVII, titulado *De Æternitate Considerationes Coram* (1631). Es precisamente en la *Consideratio Octava* donde se presenta el concepto sobre la meditación de la eternidad - deducimos ello al leer la primera parte de la sección- la cual viene acompañada de un grabado (ilustración 10) en donde se lee hacia la parte superior *In Omnibus operibus tuis, memorare novissima tua, et in æternum non peccabis. Eccli. C. 7* y en la parte inferior *Æternitatem cogitare, et mores nil emendare, est cælo longum vale dicere, et inferos iam cominus salutare* haciendo una profunda referencia en pensar sobre la eternidad tras la muerte y la ida tanto al cielo como al infierno.

Así también nos encontramos con una obra pictórica del artista español Juan de Juanes, titulada *Calavera: Memento Mori* (Ilustración 11) un óleo sobre lienzo realizado entre los años 1530 – 1540 procedente de la Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En ella figura el mismo versículo tratado en las obras anteriores, pero a la cual se le adiciona *Eclesiástico 7. 40*, ello es relevante ya que esta obra nos brindó información precisa que no quedaba tan claro con la abreviatura utilizada por los grabados.

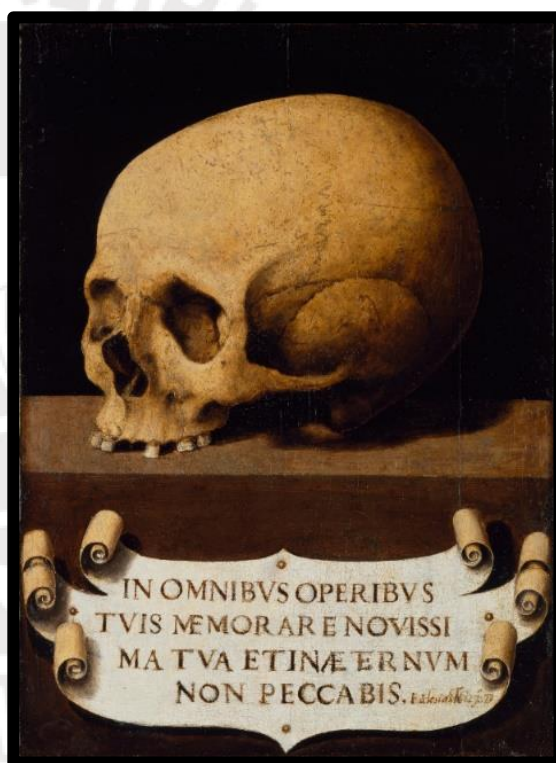


Ilustración 11. Juan de Juanes. *Calavera: Memento mori*. 1530 – 1540, 35 x 24 cm, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes, Valencia.

Continuando con el análisis del grabado de Wierix, nos enfocaremos en la inscripción que aparece hacia la parte inferior en donde se lee: *Gens absque consilio est et sine prudentia / Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent. Deut. 32*. Podemos precisar que estos versículos han sido obtenidos de la Vulgata Latina traducida por Jerónimo de Estridón -conocido también como

San Jerónimo-, exactamente, de los versículos 28 y 29 del libro Deuteronomio. Según la Santa Biblia estos versículos se traducen como *Es una nación que ha perdido la cabeza y no tiene entendimiento. Si fueran sabios lo comprenderían y sabrían intuir lo que les espera.*

En este punto nos conviene, por un instante, dejar de lado el análisis del grabado de los Novísimos. Es relevante hacer mención de una obra previa en donde encontramos el versículo ya citado. Esta puede ser leída en la filacteria de la parte superior del óleo sobre tabla *Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías* de Hieronymus Bosch (1505-1510) ubicado en el Museo Nacional del Prado en Madrid (ilustración 12).



**Ilustración 12. Jerónimo Bosch, *Los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*, 1505 – 1510, 119,5 x 139,5 cm, óleo sobre madera, Museo del Prado, Madrid.**

En esta obra se aprecia una composición similar al grabado que tratamos en este subcapítulo, la división de Las Postrimerías en los extremos y en el medallón central. La diferencia se encuentra en la incorporación de los siete pecados capitales ubicados de manera sugerente en el centro. Adicionalmente, en la filacteria de la parte inferior se puede leer *Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum* que se traduce como *Esconderé mi rostro de ellos y consideraré sus postrimerías* y se encuentra en el capítulo 32 versículo 20 del libro Deuteronomio.

El lienzo se compone de escenas de las Postrimerías como la Muerte en la esquina superior izquierda, hacia el lado derecho el Juicio Final, en la esquina inferior izquierda el Infierno y hacia el lado derecho el Cielo. En relación a este ordenamiento se sabe que el autor empleó esquemas geométricos -sobre todo circulares- para lograr una lectura diferente, ello puede ser apreciado en un buen número sus obras como *La Coronación de Espinas* del monasterio de San Lorenzo, *La extracción de la piedra de la locura* del Museo del Prado, entre otros.

La composición resulta sugerente para quienes han estudiado al reconocido pintor flamenco afirmando que tal influencia pudo haber sido tomado de los manuscritos iluminados del medioevo (Lewis y Anthony 2008: 6). De alguna manera, para esta investigación también resulta atractivo pensar que la obra de El Bosco pudo haber servido de referencia para la ejecución del grabado *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)* el cual figura con una fecha posterior. Y mencionamos esto específicamente por la composición similar presentada en ambas obras pero, sobre todo, por lo que influyó al mismo Hieronymus Bosch a realizarla basado en el concepto de los Novísimos y los pecados capitales.

Sin tratar de abarcar tanto podemos decir que esta propuesta compositiva resultó ser una invención dada por el artista pues no podría haber sido ejercida por ningún discípulo del mismo<sup>43</sup> ya que parte de un concepto complejo el cual busca

---

<sup>43</sup> Esta discusión parte tras las dudas que generó la autoría del óleo en sus inicios, la cual al presentar detalles poco comunes a la obra de El Bosco -como la paleta de color o la variación de pincelada en ciertos sectores- fue atribuida a otro pintor aprendiz, Felipe de Guevara. Esta hipótesis fue descartada por el Museo del Prado y se afirmó que la obra tuvo que haber tenido a El Bosco a cargo del diseño original, así como la elaboración de ciertos pasajes de alta calidad

figurar el Ojo de Dios. Este se muestra a modo de figura circular en el centro - visto como una pupila u ojo observador de los males externos- en él aparece Cristo resucitado y mostrando sus heridas en su tumba.

Según Gibson (1973) el ordenamiento de los pecados capitales a modo de rueda responde a secuencias tradicionales establecidas por Gregorio Magno, excepto la Gula y la Pereza que fueron incorporadas. Asimismo, esta composición fue modificada por Hugo da Folieto en el siglo XII en donde inscribe los pecados en los radios y aros de una rueda pudiendo ser una reinterpretación de la *Rueda de la Fortuna* (ilustración 13). Esta disposición de vicios y virtudes fue manteniéndose y desarrollando en años posteriores al punto de elaborar composiciones muy semejantes a las de El Bosco (1973: 211–215).



Ilustración 13. Hugo da Folieto, *De rota verae et falsae religionis*, (Gibson 1973), tinta sobre papel, Biblioteca de la abadía de Heiligenkreuz, Austria.

Por otro lado, la segunda referencia para este análisis es el texto sobre los Novísimos el cual circulaba en la época del pintor flamenco y que muy posiblemente fue utilizado por él mismo, *Quattuor novissima* de Dionisio Cartujano -o Denis the Carthusian- de 1487<sup>44</sup>; teólogo flamenco que popularizó el tema de las Postrimerías con sus distintos textos (1973: 210). La edición que hemos logrado revisar ha sido la de Colonia de 1591. En esta edición no figura ningún tipo de grabado en la portada, sin embargo, sí se logra leer los cuatro

dejándose el resto a los colaboradores del pintor. Al respecto ver Gibson (1973) y Lassaigne & Celevoy (1958)

<sup>44</sup> Información confirmada tras revisar el *Catalogue of books printed in the XV: century now in the british museum*, edición sobre Holanda.



Ilustración 14. Portada de *Quattuor novissima*, Gerardus de Vliederhoven, Deventer, 1502, xilografía sobre papel, Colección privada.

momentos de los Novísimos. A pesar de ello, hemos podido identificar imágenes -más no el texto completo- de otra edición de la ciudad de Deventer - Holanda- del autor Gerardus de Vliederhoven del año 1502 en donde sí se puede apreciar la incorporación de xilografías en la portada (ilustración 14) este texto también es atribuido a Dionisio Cartujano. Este dato no es menor aun cuando lo observado es un tetramorfo, ya que lo relevante es cómo se disponen las imágenes, en ese sentido, la composición presentada. En esta figura cuatro medallones a los extremos y la palabra IHS en el centro. Si bien no hay certezas de la llegada de

este libro a manos del mismo pintor, consideramos que no estaba de más mencionarlo sobre todo si tenemos presente que fue una edición realizada en la misma ciudad que el texto de Cartujano.

Es indiscutible que un artista muchas veces se vea influenciado por su contexto, aunque en el caso de El Bosco no se haya logrado identificar un grabado boceto del lienzo de *Los siete pecados capitales y las cuatro Postrimerías*, el hecho de encontrar las fuentes que lo hayan podido haber llevado a realizar una composición bien estructurada nos permite encontrar semejanzas sugerentes imposibles de negar.

Continuando con el análisis del grabado *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)* se logra visualizar las últimas inscripciones en la parte inferior en la que se confirma al artista diciendo lo siguiente: *Hieronymus Wierx Fecit et excud. Cum Gratia et Privilegio. Buschere* que puede ser traducido como *Hieronymus Wierx hizo y ejecutó. Con Gracia y Privilegio.*

Pasando al análisis de los medallones se puede apreciar que cada uno presenta inscripciones alrededor, además de filacterias. Estas pueden ser vistas como caminos que unen cada escena.

Entre las primeras escenas observadas en el grabado, hacia la parte superior del lado izquierdo logramos apreciar el *Cielo* (ilustración 15). En tal escena podemos notar a la Trinidad Celestial, Padre, Hijo y Espíritu Santo, la Virgen María quien se encuentra rodeada por ocho individuos (cuatro en cada lado) y en la parte superior cuatro figuras angelicales. Entorno a dicha escena se lee lo siguiente: *Beati qui habitant in domo tua Domine. Psal. 83* que podría ser traducido como *Bienaventurados los que habitan en tu casa, Señor*.

El segundo medallón se ubica en la parte superior derecha en donde se visualiza el *Juicio Final* (ilustración 16). En esta escena se observa a Cristo en el cielo sobre un arcoíris, acompañado de su madre la Virgen María y, hacia su lado derecho, un individuo masculino que podría estar representando a San Pedro. Hacia la parte de abajo se aprecian los sepulcros abiertos y el despertar de los muertos, quienes observan a Cristo. Alrededor de dicha escena se lee lo



Ilustración 15. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón de la Gloria, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



Ilustración 16. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Juicio Final, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



siguiente: *Omnes nos manifestari oportet ante tribunal Domini. 2. Cor.5* pudiendo ser traducido según la Santa Biblia como *Todos debemos comparecer ante el tribunal del Señor*.

Hacia el centro de la composición nos encontramos con el tercer medallón, el cual no representaría ninguna escena de las Postrimerías, sino la *Crucifixión de Cristo* (ilustración 17) junto a los instrumentos de la pasión como la columna, los instrumentos de tortura, el gallo que anunció la traición, el martillo, unas pinzas, el lanzón, la jarra con el vinagre, entre otros elementos. Esta escena lleva la inscripción: *Factus est omnibus obtemperantibus sibi causa salutis æternæ. Hebr. 5* según la Santa Biblia significa Se convirtió para todos aquellos que le obedecen en principio de salvación eterna. Según Lisa Cooper (2016), el *Arma Christi* puede ser rastreado desde la Baja Edad Media como una imagen devocional que buscó trascender de distintas formas, pero siempre manteniendo su esencia y mostrando lo que constituyó el sacrificio de Cristo.

El penúltimo medallón se ubica en la parte inferior de la composición, hacia el lado izquierdo, en él se observa a la *Muerte* (ilustración 18). En dicha escena se puede apreciar -hacia la parte superior- la *buena muerte*, entendida como aquella que



Ilustración 17. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Arma Christi, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



Ilustración 18. Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Muerte, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



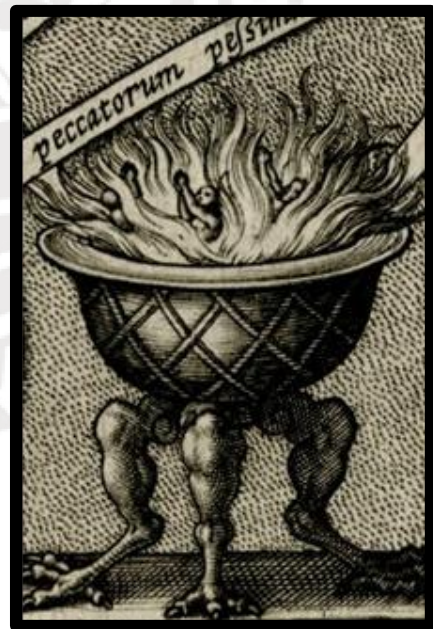
**Ilustración 19.** Hieronymus Wierix, Detalle del medallón del Infierno, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

composición, a diferencia de la versión de El Bosco quien lo ubicaba al lado izquierdo, sin embargo, este posicionamiento responde a las conexiones que generan las filacterias entre cada situación. En este último caso observamos a Satanás como la figura más importante y a sus laterales todos los pecadores, en este se presenta el siguiente versículo: *Qui descenderit ad inferos non ascendet. Iob. 7* lo que significa según la Santa Biblia *así el que baja al abismo ya no vuelve más.*

Por otro lado, en la parte inferior, entre los dos medallones, se aprecia un caldero de fuego, lleno de individuos que imploran por su salvación. Este objeto se muestra como la continuación del camino entre el Juicio final y la Gloria. De alguna manera, podría ser la representación del *Purgatorio* (ilustración 20). Hacemos esta precisión porque el objeto no se

sucede habiendo preparado el alma. Como contraparte también se logra observar la *mala muerte* vista como la que puede ocurrir súbitamente o en razón de situaciones adversas. Esta imagen se ve rodeada de la siguiente inscripción: *Statutum est hominibus semel mori. Hebr. 9.* Este puede ser traducido como *Está establecido para los hombres que mueran una sola vez.*

Por último, nos encontramos con el medallón que representa al *Inferno* (ilustración 19). Este se ubica hacia la parte inferior derecha de la



**Ilustración 20.** Hieronymus Wierix, Detalle del Purgatorio, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

representa de manera aleatoria a los caminos. Todo lo contrario, puede ser apreciado como un momento, una estancia, en donde los cuerpos se queman en el fuego -son purificados- para ser llevados a la gloria<sup>45</sup>.

Estas filacterias comienzan desde el medallón de la Muerte, desde la esquina inferior izquierda. A partir de este surgen tres caminos en los que se puede leer: *Beati mortui, qui in Domino moriuntur. Apoc. 14* este versículo puede ser traducido como *Dichosos desde ahora los muertos que mueren en el Señor*, este recorrido lleva directamente al medallón del centro, al de la *Crucifixión*. Si continuamos la línea de referencia se logra ver su prolongación hacia el Cielo, en ese camino se observa el

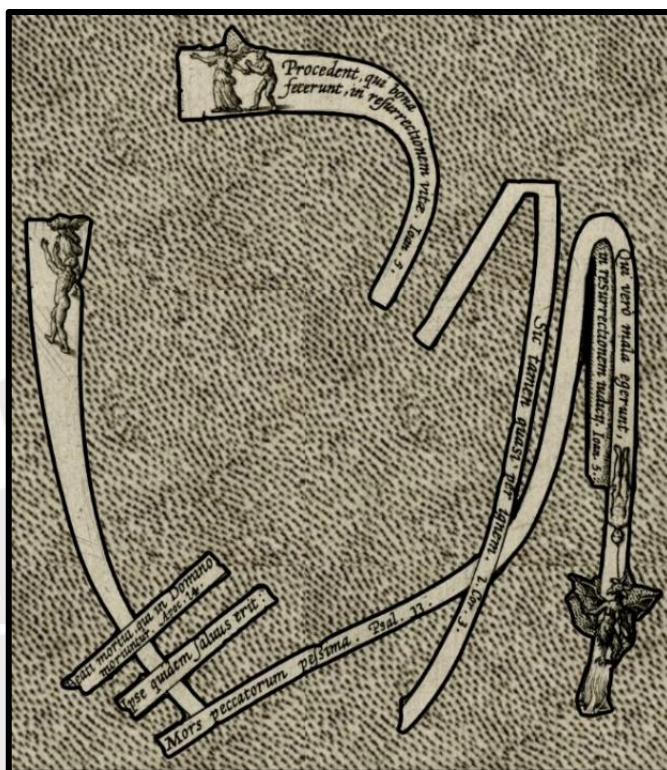


Ilustración 21. Hieronymus Wierix, Detalle de las filacterias, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, 1563 – 1619, 13,4 x 9,2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

versículo: *Procedent, qui bona fecerunt, in resurrectionem vitae. Ioan. 5* traducido como *Los que han hecho el bien pasarán a la resurrección de vida*. En este camino a la salvación se puede apreciar a un ángel guiando e invitando a incorporarse al individuo.

La segunda filacteria originada en el medallón de la Muerte se lee lo siguiente: *Ipse quidem Salvus erit*: esta frase se conecta a la imagen de *Cristo Crucificado* y al *Juicio Final*. Si continuamos el camino en la misma dirección notamos que

<sup>45</sup> Según Le Goff “el Purgatorio es también un intermedio propiamente espacial que se desliza y se extiende entre el Paraíso y el Infierno. Pero la atracción de los dos polos se ha ejercido por largo tiempo también sobre él [...] el Purgatorio es un lugar donde los muertos sufren una o varias pruebas. Pruebas que, como podrá verse, pueden ser múltiples y se asemejan a las que los condenados padecen en el Infierno.” (1989: 15-16).

este también nos lleva al caldero. En ese camino se lee: *Sic tamen quasi per ignem. 2. Cor. 3.* Lo notado en estas dos frases insertadas al camino es que ambas pertenecen al mismo versículo citado. Sin embargo, hemos identificado un error en número del libro y en la escritura. Esta cita no pertenece a la segunda carta de los Corintios sino al primero pudiendo ubicarse, exactamente, en 1 Corintios, 3: 15<sup>46</sup>. Este versículo puede ser traducido como *Aunque él mismo logró salvarse como quien escapa del fuego.*

Como tercer y último camino, nos encontramos con *Mors peccatorum pessima. Psal. 33* traducido como *La peor muerte de los pecadores.* Esta filacteria conecta directamente y de manera hiriente al medallón del *Infierno*, ya que primero se dirige al *Juicio Final* pero al no ser perdonado desciende en su camino. En esa ida hacia el infierno se logra leer *Qui verò mala egerunt, in resurrectionem iudicy. Ioan. 5* traducido al castellano como, *Pero los que han hecho lo malo, una resurrección de juicio*, además de verse a un hombrecillo jalado por un demonio.

Este grabado también fue identificado y analizado por Ewa Kubiak (2015) en un texto en donde hace referencia a la literatura artística como aquella que presenta -en su condición de libro- no solo tratados de arte o arquitectura a modo de conocimiento, sino también un valor puramente artístico por la presencia de imágenes. Considera relevante, además, el lugar donde dichos libros se coleccionaban como las bibliotecas y aquellos quienes realizaban la labor de compilar y catalogar, la orden jesuita (2015: 51-52). La historiadora al mencionar libros que son obras en sí mismo por estar ilustrados no duda en aludir a autores como Andrea Alciato, Jerónimo Nadal y Pedro Canisio.

Además, su contribución más significativa para esta investigación es tanto la mención que hace sobre el aporte jesuita en relación a sus publicaciones como el uso de éstas para ciertas producciones pictóricas polacas, específicamente en Krosno, Polonia. Ello permitió una la comparación entre dos obras semejantes

---

<sup>46</sup> El versículo completo se lee: *Si cuius opus arserit, detrimentum patietur: ipse autem salvus erit, sic tamen quasi per ignem*, y se traduce como "pero si lo que construyó llega a arder, lo perderá todo, aunque él mismo logre salvarse como quien escapa del fuego."

sobre los Novísimos realizados tanto en Krosno como en Ayacucho. Este es un aspecto que desarrollaremos en el siguiente subcapítulo 2.2.

La investigación realizada por Kubiak se enfoca precisamente en el texto de Pedro Canisio, *El catecismo del Padre Pedro Canisio*<sup>47</sup> (1589). Según la investigadora en esta edición podemos encontrar el grabado de Hieronymus Wierix titulado “*Alegoría de la Salvación del alma*” (1585), el cual hemos tratado de analizar minuciosamente. Esta fuente gráfica serviría de referencia principal para el óleo sobre lienzo de *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*.

En relación al catecismo del Padre Canisio el autor Jean Huscenot menciona que este fue una respuesta a la desventaja presentada por los cristianos en Alemania frente a la expansión luterana. La labor del Padre Canisius fue apoyar a la reforma católica por medio de una metodología de enseñanza de su catequesis basada en preguntas. Dicho texto se volvió una fuente muy revisada en la época, en la que está “esbozaba una verdadera antropología cristiana” (Huscenot 1999: 374).

Asimismo, tras revisar distintas ediciones del Catecismo del Pedro Canisio podemos decir que la estructura del texto se basa en 5 capítulos los cuales son desarrollados por medio de preguntas esenciales. A ellos se les adiciona la mención de los distintos pecados existentes -más allá de los siete pecados capitales- y los cuatro Novísimos del individuo -muerte, juicio final, infierno y gloria- hacia el final del texto.

Para esta investigación tomamos como referencia la edición en latín de 1587 que lleva por título: *Summa doctrinae christianae, per quaestiones catechisticas luculenter tradita, multis in locis locupletata, & postremò recognita. Auctore D.*

---

<sup>47</sup> En el libro *Los Doctores de la Iglesia* (1999) se escribe que Pedro Canisio fue conocido como el segundo evangelizador de Alemania bajo el sobrenombre de “martillo de herejes” tras presentar una de sus obras más importantes en contra de los dos catecismos presentados por Lutero en 1524, tal obra fue realizada bajo el encargo de San Ignacio en 1552. Dicha obra se tituló “*Suma de la doctrina cristiana presentada en forma de preguntas y respuestas y publicada por primera vez, para uso de la infancia cristiana, por orden y autoridad de su Majestad el rey de los Rumanos, de Hungría y de Bohemia, archiduque de Austria*” y fue publicada en Viena en abril de 1555, presentando distintas ediciones entre los años 1556 y 1557. Años posteriores Canisio realizó la publicación “*Edición crítica de las cartas de San Jerónimo*” (1999: 369-379).

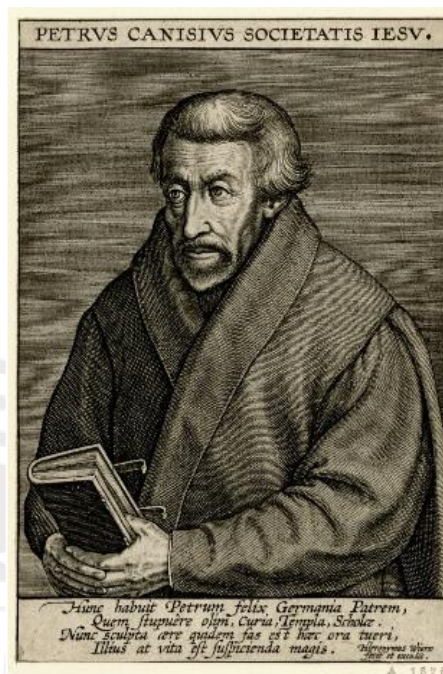
*Petro Canisio Societatis Iesu theologo*. Esta publicación presenta la siguiente estructura:

- † El primer capítulo es titulado *Fide et Symbolofidei* (Fe y simbología) y presenta la primera pregunta *Quis dicendus est christianus?* (¿Quién debe ser llamado cristiano?).
- † El segundo capítulo se titula *De Spe et Oratione Dominica* (De esperanza, y de oración dominical / Paternoster), este apartado comienza con la pregunta *Quid est Spes?* (¿Qué es la esperanza?).
- † El tercer capítulo se presenta como *Charitate & Decalogo* (Caridad y decálogo) en este encontramos la pregunta *Estne satiu Christiano infides ac spei doctrina instituí?* (¿Es suficiente para un cristiano ser infiel y haber instituido una doctrina de esperanza?).
- † El cuarto capítulo es titulado como *Sacramentis* (Sacramentos), en el se realiza la siguiente pregunta *Cur de sacramentis docendi sunt christiani?* (¿Por qué se debe enseñar a los cristianos acerca de los sacramentos?).
- † El capítulo quinto se titula *Iustitia Christiana* (Justicia Cristiana) e inicia formulando la pregunta *Quae nam pertinente ad iustitiam Christianam?* (¿Qué es lo que concierne a la justicia cristiana?).

Consideramos relevante hacer mención de cada capítulo y sus preguntas iniciales porque estas dan cuenta de una metodología que presenta una estrategia didáctica para un espectador -como hacía referencia Huscenot- el cual se encontraba confundido y asediado por los protestantes y católicos, entre otros problemas espirituales de la época. Ciertamente el éxito de la publicación del P. Canisio en relación a su Catequesis radica en la sencillez del mismo, el cual en ediciones posteriores al ser ilustrado por Hieronymus Wierix -como lo confirma Ewa Kubiak- permitirá una comprensión mucho más visual que puramente conceptual. En efecto, esas serán las versiones que llegarán a las colonias americanas, sin embargo, no serán las únicas. Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional del Perú (sede San Borja) existe una versión datada del año 1798. Esta

publicación se encuentra traducida en tres idiomas y no cuenta con ilustraciones. Podríamos decir que la simplicidad del libro sería un indicador de la popularidad del texto en América.

Antes de culminar con este subcapítulo, nos queda mencionar otros ejemplos en donde el artista Hieronymus Wierix utilizó la composición estructurada por medallones. Entre los primeros ejemplos encontramos el grabado *La Crucifixión* (Ilustración 23) trabajada en colaboración con su hermano Antonius Wierix hacia el año 1604. En esta se ve la crucifixión de Cristo junto a la Virgen María y San Juan evangelista hacia el centro de la composición, al lado se pueden observar cuatro medallones en donde figuran otros individuos crucificados. Durante la misma época -y en colaboración con su hermano menor, Antonius- encontramos la serie de tres grabados titulada *Los quince misterios del rosario* y dividida entre *Rosario Glorioso* (Ilustración 24), *Rosario Gaudioso* (Ilustración 25) y *Rosario Doloroso* (Ilustración 26). La imagen central de la composición, en cada uno de los grabados, es la Virgen María con Cristo en las dos primeras versiones y en la última como la Virgen Coronada. Cada uno de los misterios representados figuran dentro de cinco medallones unidos por un rosario.



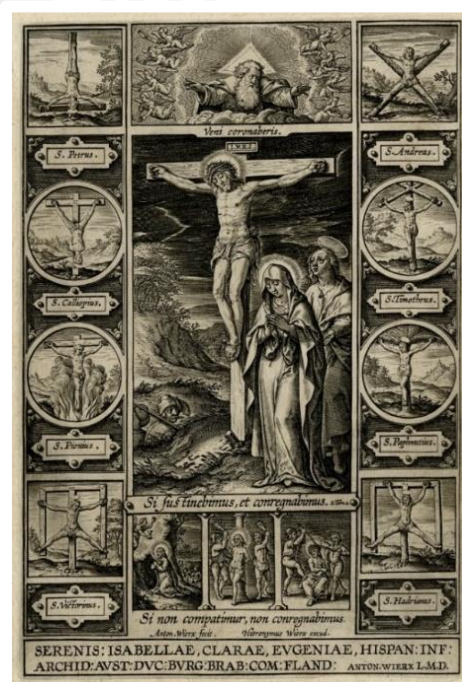
**Ilustración 22. Hieronymus Wierix, Retrato de Petrus Canisius, 1619, 10.8 x 7.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.**

Hacia el año de 1619 en adelante se pueden apreciar grabados como *La adoración de los Pastores* (Ilustración 27) en éste se observa -hacia el centro de la composición- la adoración y hacia los lados ocho escenas -entre una de ellas el Juicio Final- de las cuales siete se presentan en medallones. Por otro lado, existe una serie de grabados titulado *Salve Regina*, conformada por siete grabados, entre ellos *La Virgen de la Merced* (Ilustración 28). En esta serie se observa a la Virgen María como la imagen central de la composición, rodeada cinco medallones. Existe una versión realizada por Antonius Wierix años previos,

en ese se observan la misma composición, pero con un acabado distinto. Por último, nos encontramos con el grabado de *La Virgen con los símbolos de las letanías lauretanas* (Ilustración 29). La obra continua con la estructura ya vista hasta este punto pero se diferencia en la dimensión, haciendo la figura central mucho más grande que los medallones ubicados en los laterales. En este caso y en el anterior, Hieronymus demuestra mucha mayor destreza y una esencia de estilo que se repetirá en el grabado de *Alegoría de la Salvación del alma*.

Es importante para nosotros poder demostrar como la composición compuesta por medallones no es una técnica metodológica visual nueva en relación a nuestra fuente grabada principal, sino que fue desarrollándose por el grupo de hermanos. Además, al existir un grabado del mismo P. Canisio (Ilustración 22) realizado por el mismo artista nos permite pensar en la admiración que le tenía o en la posibilidad que haya sido un encargo del mismo Canisio solo si tenemos en consideración la fecha.

El presente apartado ha buscado identificar las posibles fuentes que sirvieron de inspiración para la creación de nuestra fuente gráfica de interés, *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*. Si bien nuestra aproximación aún es sugerente ya que queda información por confirmar sobre todo en relación a los casos de artistas de épocas pasadas en las que poco o nada de información exacta existe sobre su vida o sus referentes, hemos buscado visualizar un primer panorama para darle paso al significado central de la obra de Wierix: las Postrimerías. La cual merece atención no únicamente artística, sino también histórica y teológica en relación a los contextos fuera de Europa.



**Ilustración 23. Hieronymus y Anton Wierix, *La Crucifixión*, 1604, 15.4 x 10.3 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.**





**Ilustración 24.** Hieronymus y Anton Wierix, *Rosario Glorioso*, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



**Ilustración 25.** Hieronymus y Anton Wierix, *Rosario Gaudioso*, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



**Ilustración 26.** Hieronymus y Anton Wierix, *Rosario Doloroso*, 1604, 14.2 x 9.2 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



Ilustración 27. Hieronymus Wierix, *La adoración de los Pastores*, 1619, 24x17.3 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



Ilustración 28. Hieronymus Wierix, *La Virgen de la Merced*, 1619, 13.6 x 8.4 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.



Ilustración 29. Hieronymus Wierix, *La Virgen con los símbolos de las letanías lauretanas*, 1619, 15.4x10.5 cm, grabado sobre papel, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

## 2.2 ECONOMÍA DE LA IMAGEN: LAS POSTRIMERÍAS

En este apartado buscamos seguir profundizando en el significado de Las Postrimerías. Si bien hemos tratado de analizar de manera detenida el grabado de *Alegoría de la Redención de la Humanidad (Los Cuatro Extremos del Hombre)*, no hemos salido de la esfera de la representación tras la mención de publicaciones como *Quattuor novissima* de Dionisio Cartujano o *El Catecismo* del Padre Pedro Canisio. Es por esa razón que consideramos necesario rastrear los distintos factores que pudieron llevar a concebir y difundir dichos textos.

Las Postrimerías son interpretadas como los últimos momentos del ser en donde figura la muerte, el juicio final, el infierno y el cielo o gloria. Estos últimos cuatro estados forman parte de un largo desarrollo visual y conceptual, de manera individual como colectivamente, que no solo responden al cristianismo, sino que muy posiblemente tienen una referencia a imaginarios del Mundo Antiguo, como Grecia, Roma, Irán, Egipto<sup>48</sup>, entre otras civilizaciones.

Por otro lado, también está presente la influencia del largo periodo que conforma la Edad Media. En este se desarrollaron diferentes acercamientos a las concepciones y representaciones del más allá -salvación o condenación- tras la muerte del individuo. Tal perspectiva se desarrolló en relación a los evangelios apócrifos<sup>49</sup> -enfocado en la literatura apocalíptica como el *Apocalipsis* de Pedro-, los relatos de visiones -por ejemplo, *el libro de Henoc*- (Le Goff 1989: 44-45) o la conceptualización desde el cristianismo latino -en el que nos encontramos a padres de la iglesia como San Jerónimo- (Le Goff 1989: 79-83). Ya hacia el período de la Plena Edad Media en adelante existieron distintas publicaciones en donde se buscó exponer el significado preciso sobre los Novísimos como los *Cuatro Libros de Sentencias* de Pedro Lombardo, *Speculum morale* de Vincent

---

<sup>48</sup> "Pero había que evocar estas postrimerías egipcias porque el Egipto de antes y después de la era cristiana fue, sobre todo en Alejandría y en los monasterios cristianos, el lugar de elaboración de numerosos textos judíos, griegos y coptos que jugaron un gran papel en la manera como se configuró la imaginería del más allá, sobre todo la del infierno" (Le Goff 1989: 32)

<sup>49</sup> Textos en relación al Antiguo y Nuevo Testamento que no han sido canónicamente aceptados. Prohibiéndose definitivamente tras el Concilio de Trento. Al respecto, ver Piñero (2010).

de Beauvais o *De Consideratione Novissimorum* de autor anónimo, entre otros<sup>50</sup>.

Este desarrollo de narrativas guarda relación con el trabajo de Jacques Le Goff y su texto *El nacimiento del Purgatorio* (1989). Esta publicación a pesar de tener un enfoque puramente histórico en relación al desarrollo del Purgatorio, logra revisar cada aspecto que tenga relación con ello. Esto nos permite ir entendiendo -desde una perspectiva no teológica- cómo se van constituyendo las Postrimerías y cada uno de los cuatro estados. En ese marco, cabe resaltar que la historia del Purgatorio guarda amplia relación con la Muerte, Juicio Final y la Gloria pero sobre todo con el Infierno ya que fue considerado parte de él. “Este más allá, en general y durante un largo período de incubación del Purgatorio, se situó bajo tierra, en estrecho contacto con el Infierno -se trataba del Infierno superior-” (1989: 256). A pesar de ello, vale precisar que el purgatorio no es considerado en los Novísimos.

Por otro lado, según el teólogo alemán Heinrich Fries (1979) las Postrimerías tienen como doctrina a la escatología. Esta última, al ser una doctrina va más allá de los discursos de salvación o condenación; por esa razón busca que el individuo logre superarlo en vida -que no sobrepase los límites de comprensión de lo revelado- por medio de acontecimientos específicos. En esa línea, las Postrimerías -al ser una verdad revelada- pretenden encaminar al individuo y llevarlo a un objetivo, se dice que “las raíces de las postrimerías ya están presentes en la vida terrenal: en el estado de gracias, que es vida del hombre, y en el estado de pecado, que es su muerte” (1979: 435). Es por ello que entenderlo como las “últimas cosas” es una definición errónea ya que el término hace referencia a “últimos acontecimientos”, situaciones determinadas que llevan a resultados positivos o negativos, no cosas. Asimismo, los estados últimos suelen dividirse en postrimerías individuales y colectivas según la escatología cristiana. De alguna manera, el individuo, por sí mismo, siempre

---

<sup>50</sup> Estos dos últimos textos han sido comentados en *Remembering Last Things and Regulating Behavior in the Early Fourteenth Century: From the “De consideratione novissimorum” to the “Speculum morale”*. Véase Mews y Zahora (2015).

apuntará hacia un estado final pero solo lo logrará tras haber adquirido la madurez requerida tanto en relación con su comunidad, como con consigo mismo (1979: 428).

Continuando con lo mencionado por Fries las Postrimerías individuales están conformadas por:

La muerte: Entendida como el último momento, el estado más alto y extremo al que llega la vida terrenal, para dar paso a la disolución de la unión entre el cuerpo y alma. Teológicamente, la muerte es el estado que define el destino del individuo. Además, el autor agrega en el segundo tomo de su libro, que la muerte respecto a las sagradas escrituras responden de manera diferente en el Antiguo Testamento, cuando por el pecado Yahvé desampara al individuo creándose dos reinos que se contraponen el de la vida y la muerte, el de lo bueno y el de lo malo; por otro lado, en el Nuevo Testamento, tras contar con la visión apocalíptica en donde la muerte puede ser superada gracias a la acción salvífica de la resurrección e instauración del reino de Dios, sin embargo, la muerte puede ser sufrida y definitiva (1979: 110).

El juicio particular: Acontecimiento que le sigue a la muerte, en donde se da una sentencia judicial divina por Dios, la cual recompensará o castigará al alma particularmente. Según la doctrina católica algunos esperaran a la última purificación realizada en el purgatorio. Por ello se dice que el alma misma es consciente de tal sentencia al momento de la muerte del cuerpo, esta misma recapitula sus obras buenas o malas para reconocer el valor de su vida terrenal. Así como en la muerte existe un acercamiento diferenciado bíblicamente entre el Antiguo y Nuevo Testamento, lo mismo sucede con el juicio divino. En el Antiguo Testamento, encontramos la “actuación escatológica de Dios” (1979: 835) basada en la furia e ira que se juzga sobre la injusticia, sobre las peticiones de salvación de un individuo que es consciente de su desgracia. En lo que respecta al Nuevo Testamento, no existe una referencia al juicio particular como tal más allá de ciertas menciones al perdón y a la redención de las almas tras ser juzgadas, de alguna manera, se concibe el criterio de que el individuo ya este juzgado tras las decisiones que tome en la vida terrenal (1979: 429).

El purgatorio: Es un estado de purificación de aquellas almas que están destinadas a ir al cielo. Desafortunadamente poco se conoce sobre dicho proceso que sucede entre la muerte del cuerpo y la resurrección. Sin embargo, Inocencia IV y Clemente VI dotaron al purgatorio con la idea de fuego o ardor nostálgico que experimenta el alma tras sufrir el alejamiento de Dios. Aun cuando la doctrina católica no se basa en las Sagradas Escrituras para justificar la existencia del purgatorio, se toma como alusión más de mil setecientos años de testimonio. Asimismo, en todo este periodo existieron maneras diferentes de concebir el purgatorio, se sabe que en la Edad Media e inicios de la Edad Moderna se distinguía del infierno por el tiempo de duración limitado, mientras que en la teología moderna sí se separaba el proceso de purificación con el tormento del infierno (1979: 430).

El cielo/gloria: Se describe al cielo como un estado y un lugar al que llegará el alma después de ser purificada y antes de la resurrección. El alma al estar en un acontecimiento eterno, como es el estar cerca de Dios, experimenta una eterna sensación de felicidad la cual, según la doctrina católica, esta jerarquizada conforme a méritos del bienaventurado. La referencia al cielo o la gloria pertenece a la esfera escatológica, se puede hallar en el Antiguo Testamento en donde se vinculaba con la santidad, la luz, el poder y la salvación divina. Y, también, se encuentra en el Nuevo Testamento en donde Cristo al haberse manifestado en la tierra, al haber muerto y al anunciar su regreso/ retorno es él mismo quien portará la gloria -será la luz/ el resplandor del cuerpo celestial máximo- lo que llevará el concepto de santidad a un segundo plano (1979: 431).

El infierno: Se describe como contrario al cielo, demuestra una lejanía total de Dios y una cercanía eterna al diablo. Es un estado y lugar de eterno suplicio y sufrimiento, también es entendido como el mismo pecado mortal en el que han sido condenadas las almas la cual no conocerá un después porque no existirá ningún tipo de salvación para ellas. Según la doctrina de la Iglesia la “pena de daño” trae consigo un sufrimiento adicional la “pena de sentido” la cual es llamada -según la Sagrada Escritura- “fuego”. Tal verdad revelada es indiscutible por la Iglesia ya que afirma que “la eternidad del infierno radica tanto en la

positiva voluntad del castigo de Dios como la incapacidad interna de conversión en el condenado, el cual se ha encallado en el pecado mortal” (1979: 432).

Las postrimerías colectivas tratan:

El retorno de Cristo (parusía): Hace referencia al tiempo exacto en el que Dios ejercerá su pleno señorío y reaparecerá en la tierra, siendo definido como el fin del mundo. Este momento se encuentra en el “centro de las postrimerías” (1979: 433) porque indica el inicio del fin. Según la Sagrada Escritura tal acontecimiento no puede definirse con exactitud, pero ha presentado ciertos signos que podrían indicar dicho momento como la gran apostasía, la aparición de falsos profetas y del anticristo, entre otros.

La resurrección de los muertos: Este acontecimiento sucederá después de la resurrección de Cristo. Todas las almas que volverán en el juicio final lo harán con sus propios cuerpos, el que guarda su identidad material. Se precisa en este suceso que los cuerpos de los condenados no serán transformados, que su trasfiguración será negativa, en contraste con los bienaventurados. El autor - Fries- cita al apóstol Pablo quien afirma “con el cuerpo queda depositada en la tierra una semilla corruptible y que al final se cosechará un cuerpo incorruptible [...] El fundamento radical de la resurrección de los muertos es la voluntad todopoderosa de Dios” (1979: 434).

El juicio universal: Este acontecimiento, a diferencia del juicio particular, buscará juzgar la historia total y el significado trascendental de cada ángel e individuo. Tanto lo bueno y lo malo habrá generado efectos y habrá influenciado en la historia de la humanidad. En ese sentido, toda la creación de Cristo se verá sometida frente al señorío celestial que llevará a la gran teodicea al punto de la derrota de Satán. La diferenciación entre el juicio universal y particular “aparece por primera vez en un documento oficial de la Iglesia, en la profesión de fe dictada por Clemente IV (1267) a Miguel Paleólogo [...] a partir de ese momento el juicio particular adquiere preponderancia en la predicación y en la teología sobre el juicio universal” (1979: 839).



El fin del mundo y su transformación: Este último acontecimiento hace referencia al último día de la historia, en donde el mundo se destruirá y restaurará para dar paso a una nueva tierra y un nuevo cielo (1979: 435).

No cabe duda que el aporte por parte del teólogo Fries (1979) en mostrarnos el panorama que trae consigo las Postrimerías es indiscutible en la medida en que se basa en la Sagrada Escritura. Sin embargo, el autor no precisa la importancia que podría tener el *Credo* como un instrumento de enseñanza de lo más esencial del dogma cristiano, el cual trata verdades reveladas que entran en la esfera escatológica, por ende, en las Postrimerías.

Sin abarcar tanto, se sabe que unos de los símbolos que formula la fe oficial de los primeros cristianos es el *Credo Apostólico* (González 1982: 57). Asimismo, algunos autores hacen referencia al *Credo Romano* como aquella oración que la precede y sirvió de principal referencia, mientras que fueron el *Credo de Nicea* y el *Credo de Constantinopla* los que le siguen. El perfeccionamiento del *Credo* se realiza tras llevarse a cabo los primeros concilios ecuménicos de los años 325 d.c. y 381 d.c. (Jedin 1960 19-25). Si bien los principales objetivos de los primeros concilios fueron formular los dogmas fundamentales como el trinitario y cristológico, ello se realizó conforme al *Credo*. En otras palabras, se precisó -en el *Credo*- la igualdad y divinidad de la segunda persona de la Trinidad, en donde Cristo es Dios, y hacia el segundo concilio se amplió la definición del Espíritu (Tanner 2003: 34).

Esta información adicional podría parecer irrelevante respecto al tema de los Novísimos, sin embargo, lo que queremos señalar es el posible origen de una declaración de fe en donde también se hace referencia a la Pasión / Muerte, Infierno, Juicio y Gloria de Cristo que muchas veces pasa por alto en las lecturas sobre las Postrimerías. No obstante, uno de los pocos teólogos que profundiza en ello es Santo Tomás de Aquino quien explica el *Credo* en *Exposición del símbolo de los apóstoles, esto es, del Credo* en el siglo XIII<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Véase la web oficial de la organización de Tomás de Aquino:  
<https://tomasdeaquino.org/exposicion-del-simbolo-de-los-apostoles-esto-es-del-credo/>

Por otra parte, existe un conjunto de textos -de siglos pasados- que ya prefiguraban -conceptual y visualmente- las Postrimerías. Entre estos textos el que más nos interesa es el *Catecismo* del Padre Pedro Canisio, el cual ya hemos revisado en el subcapítulo anterior.

Es hacia el final de su libro *Summa doctrinae christianae* (1565) en donde podemos encontrar un apartado titulado como *De quatuor Hominis novissimis* que podría ser traducido como *Los cuatro novísimos del hombre*. En él se plantea la siguiente pregunta *Quae dicuntur quattuos hominis novissima?* (¿Cuáles son los últimos cuatro del hombre?) cuya respuesta es la siguiente:

Estas cosas son evidentes: La Muerte, el Juicio, el Infierno y el Reino de los Cielos. Por qué se dice que son los últimos, porque entre lo demás, todo lo que le puede pasar al hombre, claramente reclama para sí el último lugar. Porque la muerte, como suele decirse, es la última línea de cosas que son percibidas por los sentidos en este mundo. Ese terrible juicio de Dios es aplazado por la muerte, como lo muestra Pablo en estas palabras: Está establecido que todos los hombres mueran una vez, después de esto, o el juicio. En el cual se consumará el juicio, de quien la verdad del Evangelio afirma: Los que cosechen bienes irán a la vida eterna, pero los que cosechen males, al castigo eterno. Porque el Hijo del hombre está para venir en la gloria de su Padre con sus ángeles; y entonces dará a cada uno conforme a sus obras<sup>52</sup>

En la primera respuesta se menciona -antes que nada- lo que conforma las Postrimerías que, en este caso y en varios más, es referida como Novísimos. A lo largo de esta última sección nos encontramos con otras tres preguntas, entre ellas: *Quomodo Scriptura sigillatim de his novissimis docet?*<sup>53</sup>, *Quis est usus & fructus doctrinae de quatuos novissimis?*<sup>54</sup>, *Quae est summa eorum, quae in hoc libro continentur?*<sup>55</sup>. Un detalle importante de mencionar es que al lado de cada

---

<sup>52</sup>*Haec videlicet: Mors, Iudicium, Infernus, & Regnum caelorum: dicta quidem novissima, quod intercaetera Omnia quae homini accidere possunt, extremum plane locum sibi vendicent. Mors enim, ut dici solet, est ultima linea rerum, quae in hoc mundo sensibus percipiuntur. Morte se quitur horrendum illud Iudicium Dei, sicut et Paulus his verbis ostedit: Statutu est omnibus hominibus semel mori: post hoc aut & Iudiciu. In quo demu Iudicio perficie tur, quos Evangelica veritas asserit: Procedent qui bona secerut in vitam aeternam: qui vero mala in supplicium aeternum. Filius enim hominis venturus est in gloria Patris sui cum Angelis suis: & tunc reddet unicuique secundum opera eius.*

<sup>53</sup> "¿Cómo enseña la Escritura en detalle acerca de estas últimas cosas?"

<sup>54</sup> "¿Cuál es el uso y fruto de la doctrina de los cuatro últimos?"

<sup>55</sup> "¿Cuál es el significado de las que están contenidas en este libro?"

párrafo aparecen citas bíblicas, de alguna manera el autor hace evidencia del uso de la santa fuente para plantear las preguntas.

En cuanto a las ediciones ilustradas que hemos logrado visualizar contamos con la versión alemana del *Catecismo* del Padre Pedro Canisio de 1616 (Ilustración 30). A pesar de que no hemos logrado identificar al artista quien realizó los grabados, éste logró captar la esencia de cada enseñanza y representarla visualmente. Entre las imágenes que son más relevantes para este subcapítulo tenemos a la Muerte (Ilustración 32), el Juicio Final (Ilustración 31), al Infierno (Ilustración 34) y al Cielo (Ilustración 33).

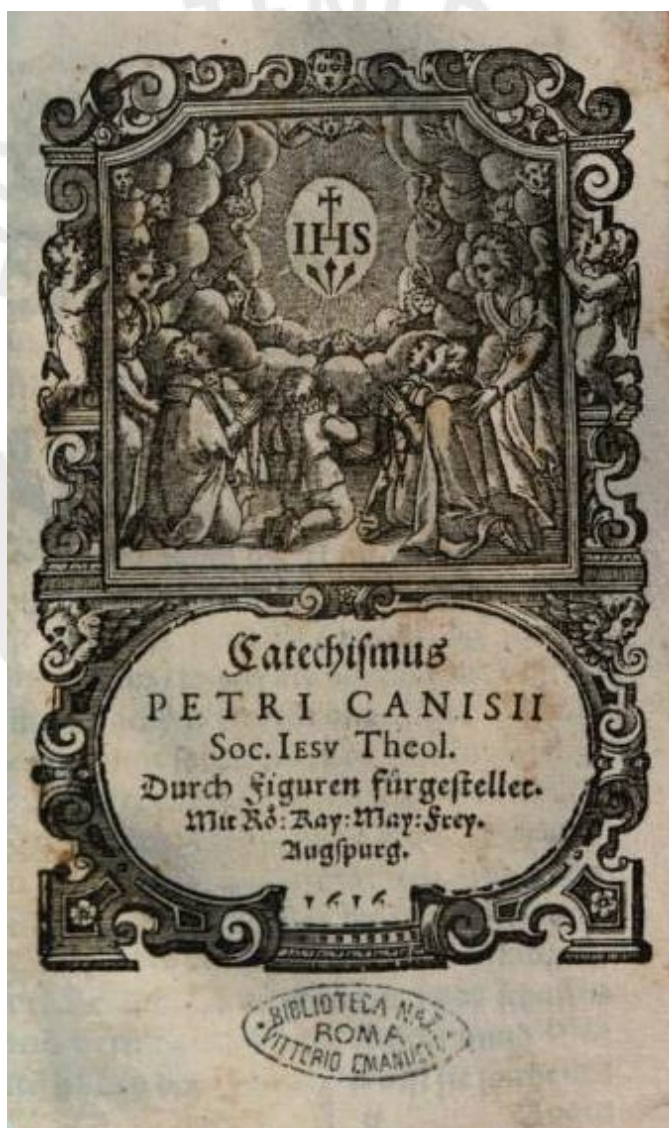


Ilustración 30. Pedro Canisio, detalle de la portada, *De Catechismus*, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Central, Roma, Italia (Canisius 1616: 1).



Ilustración 32. Pedro Canisio, detalle de la Muerte, *De Catechismus*, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 121).

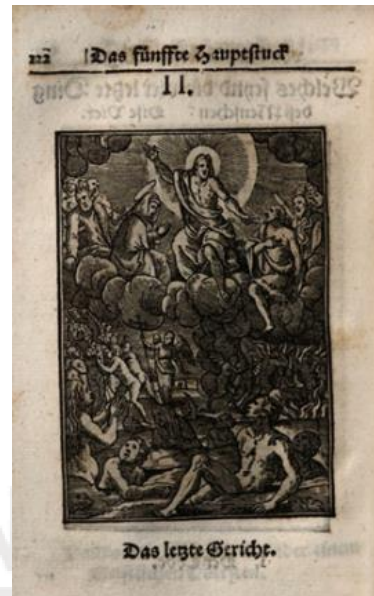


Ilustración 31. Pedro Canisio, detalle del Juicio Final, *De Catechismus*, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 122).



Ilustración 34. Pedro Canisio, detalle del Infierno, *De Catechismus*, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Roma, Italia (Canisius 1616: 123).

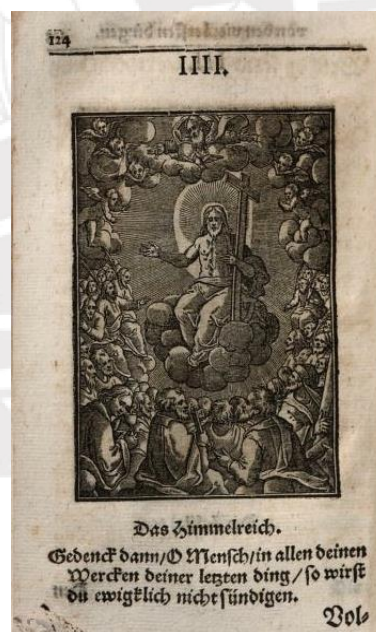


Ilustración 33. Pedro Canisio, detalle de la Gloria, *De Catechismus*, 1616, grabado sobre papel, Biblioteca Nacional Centra, Rome, Italia (Canisius 1616: 124).

No está demás volver a mencionar que la publicación realizada por el P. Pedro Canisio contó con mucha popularidad desde mediados del siglo XVI en adelante. Es por esa razón que se han podido encontrar versiones en las colonias americanas<sup>56</sup>. Cabe resaltar que dicho catecismo respondía a las metodologías de la misión de los jesuitas las cuales estaban acompañadas de una tendencia de mirar al más allá y a los efectos del pecado sobre el alma. El afán de excelencia por parte de la Compañía de Jesús, la prédica adaptada al receptor y su trabajo espiritual les permitió llegar a varios ámbitos sociales y posicionarse por un periodo como la única orden religiosa que recibía el sustento tras la aceptación por parte de la corona española. El aporte de los jesuitas es significativo ya que el trabajo espiritual que realizaban, y realizan hasta la actualidad, respondía a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Entre las primeras anotaciones de su libro se puede leer:

La primera anotación [sic] es que por este nombre ejercicios [sic] espirituales se entiende todo modo de examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones [sic] según que adelante se dirá porq [sic] así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la mesma [sic] manera todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar desi [sic] todas las asfecciones [sic] desordenadas y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima se llaman ejercicios [sic] espirituales (Loyola 1908: 19).

Estos ejercicios espirituales -experiencia espiritual- tratan de buscar un camino de salvación para el alma y el buen morir para llegar a la gracia divina. Por esa razón se dividen en distintas semanas -cuatro en total- en donde se reflexiona sobre la misma existencia del alma, las fuerzas del mal, la pasión de Cristo, y su posterior resurrección y encuentro con la Virgen María. Todo ello basado en la adoración de Dios. Cada semana realiza diferentes ejercicios de meditación sobre los pecados y la misma muerte, por ejemplo, es hacia el quinto ejercicio de meditación de la primera semana en la que se comienza a meditar sobre el

---

<sup>56</sup> Según Kubiak (2015) la mención del libro se encontraría en el Perú ubicándose en el Archivo General de la Nación, Tem. Inven. Caja 1 Legajo 16, f.4v.; f.24 r. Esta información fue verificada y lo que encontramos en el archivo fue un catálogo de libros de la biblioteca de los jesuitas de La Paz, Bolivia. En él se confirma que existió una versión del texto de Pedro Canisio en el virreinato del Perú. No obstante, el libro aún no ha sido localizado.

Infierno, en donde se busca imaginarlo “ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del Infierno” (Arzubialde 1991: 179). Esta imagen emocional del Infierno buscaba generar conciencia para que el espectador no muera en pecado, en pocas palabras para el buen morir. Por esa razón, los programas iconográficos difundidos en América se nutren de los espacios donde se realizaban las meditaciones, porque en esto se permitió desarrollar tal imaginaria.

Cabe precisar que esta mirada también fue autorizada por el *Tercer Cathecismo y la exposición de la Doctrina Christiana* en los sermones XXX y XXXI, texto del año 1585 presentado en lengua castellana, aimara y quechua, publicado en la ciudad de Lima:

Sermón XXX: De los novissimos en que se trata de la muerte como de la vida nada se lleua ala otra, sino buenas y malas obras; y como ella no ay tiempo de merecer, o desmerecer, y que luego el alma fallida del cuerpo va a juyzio y recibe sentencia, y como ay Purgatorio para las animas que lleuan que pagar desta vida, y de los sufragios que por ellas haze la iglesia. Del infierno que ay para los malos, de sus terribles tormentos, y eternidad. Exortase a hacer penitencia como el exemplo de Lazaro y del Rico auariento. [...] Sermón XXXI: Del luyzio Vniversal el qual solo Dios sabe quando será, y las señales que abra en todas las Criaturas, y espanto de todos los hombres. De la venida del Ante Christo y de los engaños, y como al fin todos resucitaran en su propia carne, y de la venida de Iesu Christo a luzgar. De la condenación de los malos, y de la gloria Eterna que gozaran los buenos en sus cuerpos, y en sus almas (Tercer Cathecismo 1585: 192–203).

Tanto el ejemplo de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio<sup>57</sup> y el *Tercer Cathecismo* nos permiten entender un contexto en el que temas escatológicos estaban a flor de piel. Ello influenciará las producciones visuales en referencia a las Postrimerías.

Ciertamente, pensar en la relación entre el ámbito religioso y el arte es sumamente sugerente porque trae consigo siglos de amplia data. Ambos se han nutrido y potenciado mutuamente a lo largo de la historia. En el caso de las

---

<sup>57</sup> Consideramos importante precisar que en este apartado trabajamos el aporte jesuita a los temas escatológicos, no obstante la contribución por parte de las carmelitas la trabajaremos en el tercer capítulo.

colonias americanas es la religión la que permite generar puentes entre la corona española y los naturales del virreinato; es, pues, un arma espiritual imposible de cuestionar. Dicha arma trajo consigo municiones que perforaron los corazones de los colonizados por medio del arte.

Como ya lo mencionábamos al inicio de esta investigación, se pueden entablar puentes entre el arte de la Edad Media y el arte del virreinato del Perú. Estos pueden involucrar iconografías como las Postrimerías ya que se mantuvieron latentes en la América Andina, iniciándose hacia finales del siglo XVI hasta principios del siglo XIX (Gisbert 1999: 113). Es importante tener presente que en Europa se dejaron de representar hacia inicios del siglo XVI en Italia y hacia mediados del siglo XVII en los otros países restantes (Mujica 2012:177). Esta continuidad iconográfica en las colonias americanas fue permitida y respaldada con la *Doctrina Cristiana* -como vimos anteriormente- para poder catequizar y reforzar el planteamiento ideológico a los naturales desde la imagen. “Las Postrimerías, en general, y el Juicio Final, en particular, se pintan preferentemente para pueblos de indios pues, como dice el Catecismo de 1584, lo testifica la obra de Guamán y lo repite el cronista jesuita Vega, el uso de las imágenes infernales era uno de los mecanismos más efectivos en la labor de los doctrineros” (Gisbert 1999: 113).

La necesidad de encontrar herramientas para la evangelización que permitieran generar metodologías de enseñanzas dinámicas llevó a la realización de múltiples representaciones visuales de las Postrimerías y los Juicios Finales. Estos últimos acontecimientos debían plasmarse de forma detallada, muchas veces se incorporaba la imagen de los naturales y criollos dentro de las composiciones para que el mensaje llegue con precisión a quien debían ser evangelizado (Gisbert 1980: 79). Es así que Gisbert (2011) identifica dos grupos de composiciones andinas: las que incluyen a indígenas<sup>58</sup> y las que muestran los pecados de idolatría. Por ejemplo, el Juicio Final de Diego Quispe Tito<sup>59</sup> pintado en el convento de San Francisco de Cuzco en 1675 (2011: 27).

---

<sup>58</sup> “El indígena es identificable en estas pinturas por la falta de barba y bigote, y por el corte de melena, algunas veces lleva *lucchu* o el *llauto* incaico” (Siracusano 2010: 16)

<sup>59</sup> Esta obra no solo resalta por incorporar a naturales en su composición, además guarda una relación con la estampa del francés Philippe Thomassin, titulada *Durissimum Iudicium Gentibus*

Los lienzos de las Postrimerías muchas veces se presentan como una serie de cuatro lienzos. Por ello, el Juicio Final -al ser la segunda etapa de los Novísimos- tiende a formar una composición de un solo cuadro. Estos óleos individuales sobre el Juicio Final (Ilustración 36) tienden a generar confusión y son difíciles de distinguir respecto a los lienzos de las Postrimerías ya que en ellos se da una composición compleja – basado en el imaginario escatológico- ligados a escenas como la Gloria o el Infierno, pero sin representar el momento de la Muerte. Gisbert hace mención de varias obras dentro del Perú y Bolivia actuales, en ciudades como Cochabamba, Oruro, La Paz, Cuzco Arequipa, Puno, entre otros lugares.



**Ilustración 35. Melchor Pérez de Holguín, *Juicio Final*, 1708, óleo sobre tela, Iglesia de San Lorenzo, Cochabamba, Bolivia actual.**



**Ilustración 36. Anónimo, *Juicio final*, 1739, óleo sobre tela, Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia actual.**

*Profert.* Esta última tomó como referencia el fresco del Juicio Final de Miguel Ángel. Esta idea surge del posible impacto que pudo tener la obra del artista renacentista en Hispanoamérica. Ver, Rodríguez Romero (2021), Mujica (2012).





**Ilustración 37. Juicio Final, 1608, pintura mural, Iglesia de Curahuara de Carangas, Bolivia.**

Asimismo, es conveniente hacer mención de los conjuntos de los Novísimos del mundo andino. Estos fueron creados para estar expuestos en un mismo espacio, las iglesias. Es así que podemos ver versiones de estas series en óleos sobre tela como en murales. Ambos formatos fueron dimensionados de manera exuberante para lograr una teatralidad, dramatismo e impacto sobre los espectadores. Dos ejemplos muy destacados se encuentran tanto en la Iglesia de Carabuco, Bolivia, serie realizada por José López de los Ríos hacia finales del siglo XVII como en la Iglesia de Huaro, Perú, realizado por Tadeo Escalante hacia finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

Las dos versiones presentan sus particularidades tanto estéticas como narrativas y compositivas. A pesar de ello, ambas series logran armar una misma experiencia en el lugar en el que se situaron. En esta serie “se manifestaron como una estrategia visual efectiva para llevar a cabo lo que Serge Gruzinski denominó la colonización de lo imaginario [...] en las que, naturalmente, la labor doctrinaria fue sostenida y necesaria a los fines evangelizadores” (Siracusano 2010: 9). Siracusano (2010), realiza un estudio minucioso -tanto iconográfico

como matérico- de la serie de los Novísimos de Carabuco. En este análisis nos presenta un esquema muy útil para poder entender la distribución de cada uno de los lienzos (Ilustración 37). Bajo la misma iniciativa decidimos realizar un esquema similar para la serie de Huaro (Ilustración 38). Ambos nos permiten entender la dimensión del proyecto de representación de las Postrimerías.

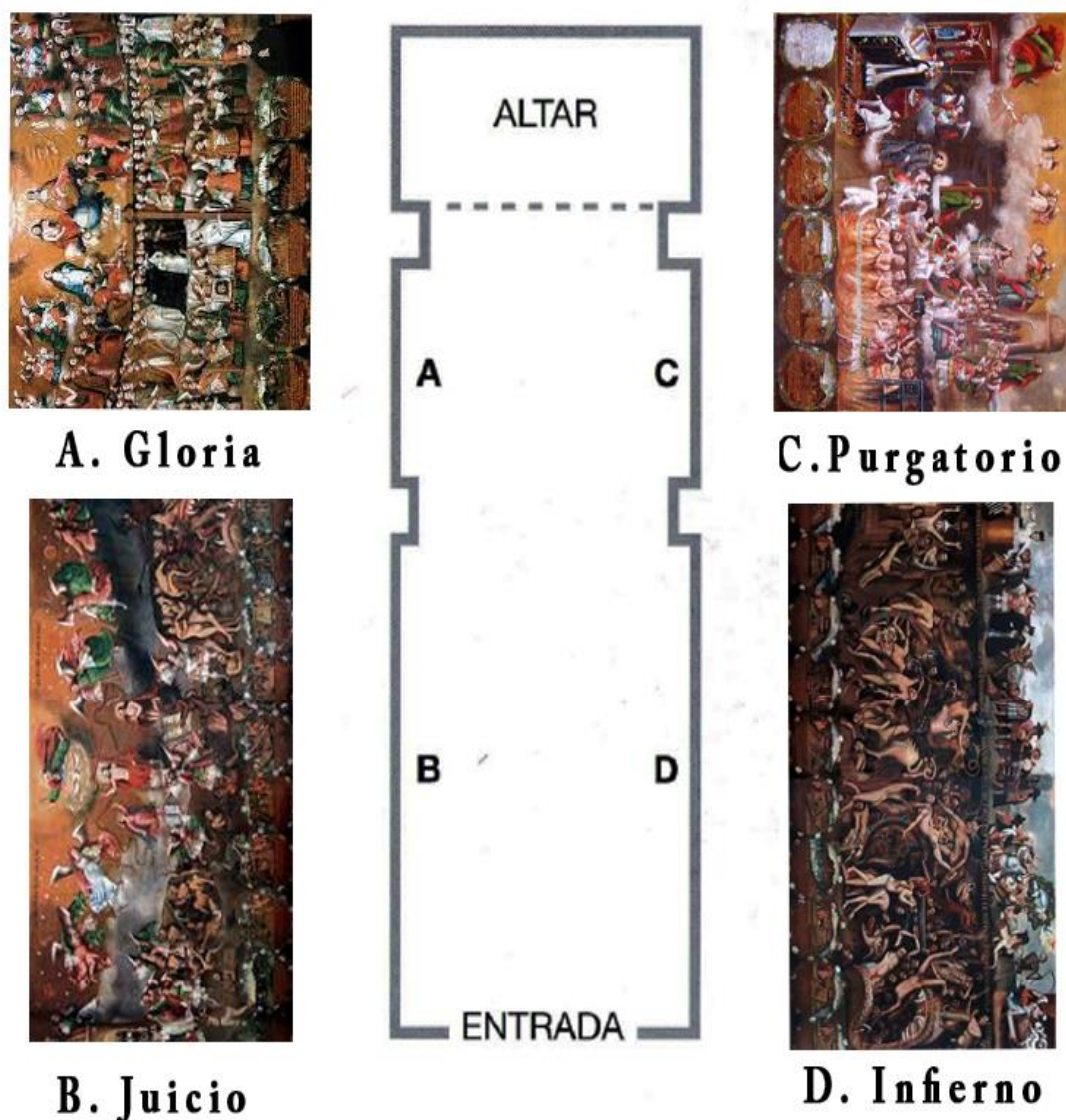


Ilustración 38. Distribución de los lienzos sobre Postrimerías de José López de los Ríos, 1684, óleo sobre tela, Iglesia de Carabuco, Bolivia (Siracusano 2010: 121).

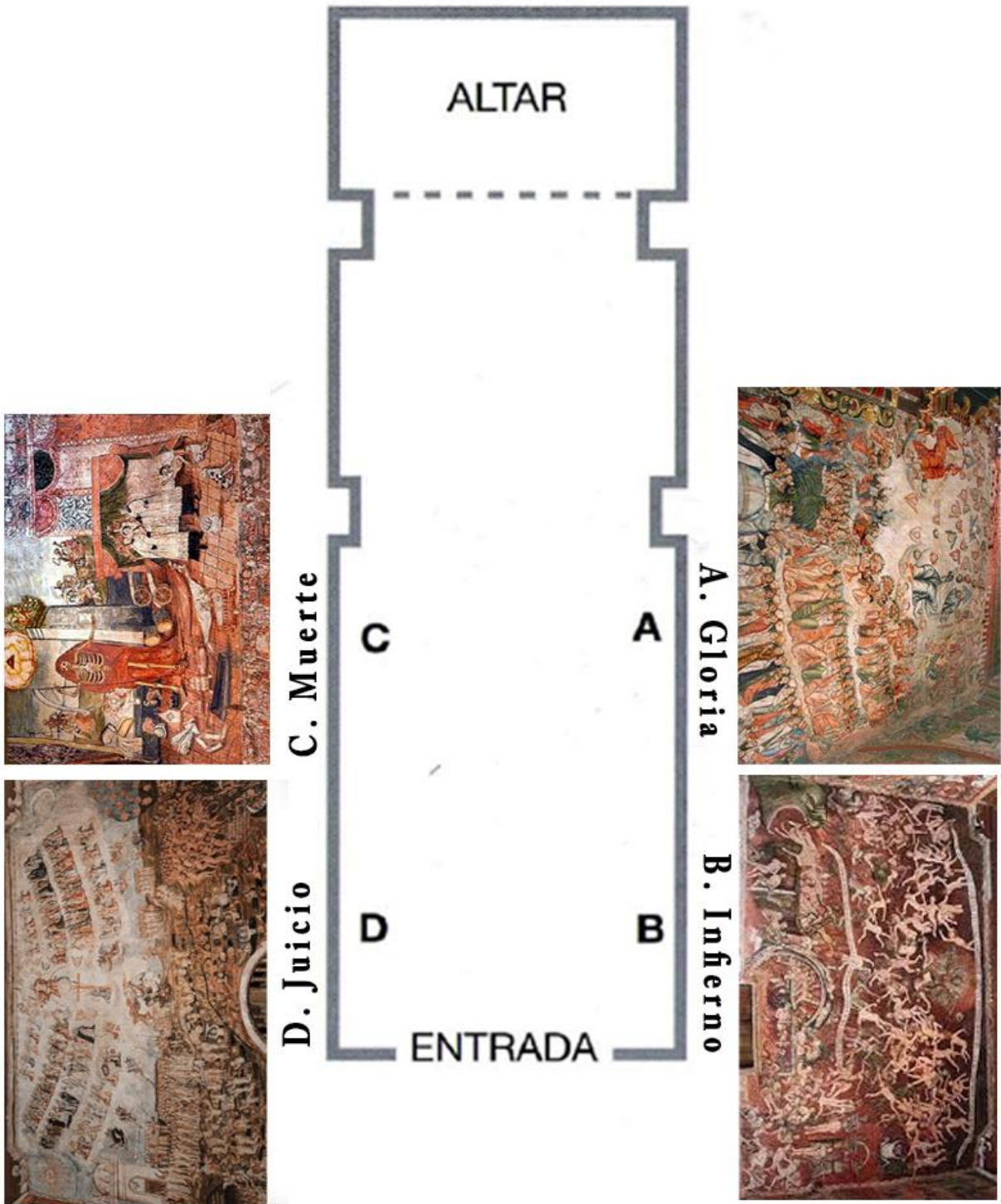


Ilustración 39. Creación propia a partir del esquema de Siracusano en el que presentamos la distribución de los lienzos sobre Postrimerías de Tadeo Escalante, siglo XIX, pintura mural, Templo de San Juan Bautista de Huaró, Cuzco, Perú.

Al haber mencionado que la representación de las Postrimerías tiende a darse a partir de series de cuatro lienzos a más, resultan raros y poco frecuentes aquellos ejemplares en donde los Novísimos puedan agruparse en un solo lienzo, a modo de única composición abarcando los cuatro últimos momentos del individuo. No obstante, las pocas versiones que emplean todo el concepto de las Postrimerías en un solo lienzo resultan únicas en su estilo como el caso de *El niño cristo pinta las postrimerías* (ilustración 40) o *Las postrimerías* (ilustración 41) del monasterio de Santa Inés de Bogotá.



Ilustración 40. Anónimo, *El niño cristo pinta las postrimerías*, óleo sobre tela, finales s. XVII - inicios s. XVIII, Colección Thoma, Chicago, Illinois, Estados Unidos.

Esta síntesis compositiva puede ser observada a modo de una economía de la imagen, como figura en el título del presente subcapítulo. Hemos hecho referencia a esta idea debido a que nuestro objeto de estudio, el lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, demuestra una síntesis de significados que sobrepasan su propia iconografía para cumplir con su objetivo o función.

Mencionamos esto ya pues la obra no solo buscará precisar en doctrinas escatológicas, sino que también se permitirá seguir desarrollando los significados agregando imágenes relacionadas a la idea central con la incorporación de San Jerónimo.

El modo diferenciado en cómo se concibe compositivamente estas Postrimerías nos permiten reflexionar en los agentes a quienes va dirigida esta imagen. Como ya lo mencionamos anteriormente, las representaciones de Novísimos eran concebidas como una herramienta metodológica de adoctrinamiento. Por esa razón era necesario variar las dimensiones en relación a su función. En composiciones individuales y reducidas entendemos que no solo el mensaje era un tanto diferente sino, también, el soporte y el receptor. Esto es

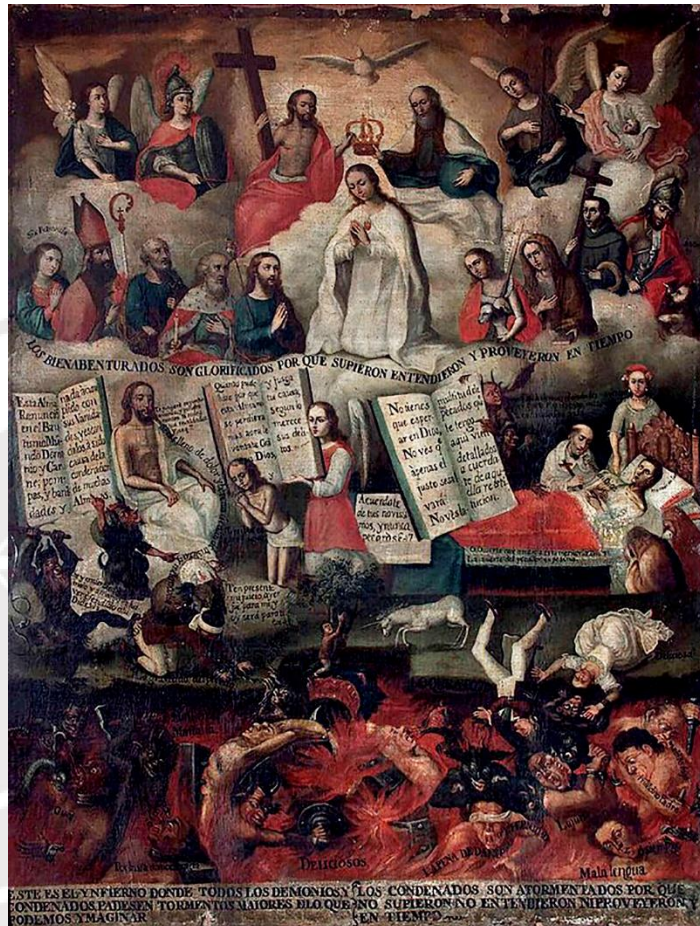


Ilustración 41. Anónimo, *Las Postrimerías*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá, Cundinamarca, Colombia.

entendido al comparar representaciones tradicionales de los Novísimos en manuscritos ilustrados con grabados, en donde la gran mayoría se presentan a modo de cuatro escenas separadas buscando ilustrar una idea más que enseñarla dado que dichos conocimientos formaban parte del texto. Mencionamos ello para comparar y no pasar por alto lo interesante que resulta la composición de nuestra fuente grabada principal -sobre todo para el contexto al que se incorporó- al tener como función el reforzamiento de conocimientos, es

así que se presentan los cuatro acontecimientos articulados por caminos e inscripciones, fortaleciendo la fe de espectadores ya convertidos.

Con relación a ello podemos decir que nuestro objeto de estudio posiblemente sirvió como un instrumento de meditación tanto para las mismas monjas de velo negro o de catequesis para las monjas de velo blanco de clausura del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Ayacucho. Sin duda este último grupo, monjas de velo blanco, no contaban con el mismo nivel intelectual que sus superiores por lo que el lienzo pudo haber sido un instrumento de enseñanza para ellas. Esta afirmación podría estar relacionada con su ubicación al interior del claustro, además por hechos puntuales como la intención de conservación del mismo a lo largo de más de doscientos años como lo indican sus inscripciones o por la traducción del texto original del latín al español.

Dicho valor adquirido y prolongado a través de los siglos demuestra que la obra tenía una función y un significado particular para dicha comunidad a modo de fuente visual para la enseñanza y meditación. Se puede decir, entonces, que la composición está dada para recordar lo que ya se ha interiorizado. En dicha funcionalidad recae la síntesis, economía de la imagen, a diferencia de otras grandes series que resultan caóticas, perturbadoras e impactantes y que buscan confrontar al espectador. Asimismo, tal función se ve reforzada por la presencia de San Jerónimo meditando.

Como hemos mencionado repetidas veces, una investigación que refuerza nuestra hipótesis es la que realizó García Sáiz (1988) quien llegó a esa conclusión tras haber analizado una serie de óleos basados en el evangelio ilustrado de Jerónimo Nadal en Ayacucho<sup>60</sup>. Ella precisa que “los lugares donde

---

<sup>60</sup> Frente a la falta de documentación que afirme la funcionalidad de las obras ya sea para actividades de instrucción sobre la fe u ornamentación, podemos determinar que tanto la serie del evangelio de Nadal y las Postrimerías son dos casos que nos permiten figurar la gestión que realizaban en relación a las obras que se mostraban al público y las que no. Este dato podría parecer menor, pero es cuestión de revisar el catálogo de la Iglesia de Santa Teresa de Ayacucho o darse una vuelta por la misma para ver qué tipo de obras son expuestas. Estas en su mayoría son representaciones de la sagrada familia, la última cena, la crucifixión, la alegoría del árbol genealógico de las carmelitas, varios lienzos sobre la Virgen María, san José y santos. Asimismo, al observar toda la nave central de la iglesia resulta difícil imaginar que haya tenido otro tipo de ordenamiento que implicase la incorporación de los lienzos no expuestos. Estos detalles, además de la entrevista que hemos tenido con la Hna. Carmen Rosa, afirman que las espectadoras eran las mismas carmelitas. Mujeres que ya habían adquirido los conocimientos en relación a su fe y debían reforzarlos.

han sido localizados, no era el de la evangelización de masas, como podía pensarse al identificar el Virreinato del Perú con un área de misiones, sino el de fortalecer la meditación recogida de las clausuras o, como mucho, acompañar a los actos litúrgicos en iglesias y oratorios de pequeñas dimensiones.” (García Sáiz 1988: 44). Como vemos, los espacios a los que eran designados tanto la serie del Evangelio o las Postrimerías podrían estar haciendo referencia a su funcionalidad en relación al mensaje que buscan transmitir a su comunidad; el cual se veía potenciado por el recurso compositivo -una recomposición a base de diferentes fuentes- que se utilizó en ambos casos para exponer de manera explícita el discurso intelectual y espiritual que se buscaba dar. Ello es un aspecto al que retomaremos más adelante.

No obstante, otro factor que también podría determinar el valor de la obra puede verse reflejado en un aspecto emocional ligado a la conmemoración de un momento como la inauguración de su espacio conventual o la mención de sus creadoras como Basilia de Jesús o Magdalena Bentura. Ello pudo haber sido una razón más de su importancia que intuimos pero que nos es difícil de comprobar.

Continuando con nuestro análisis de obras, es importante enfocarnos en uno de los primeros lienzos que nos corresponde revisar -éste también tomó como referencia central el grabado de Hieronymus Wierix- nos referimos a la versión polaca del lienzo de *Las Postrimerías*<sup>61</sup>. Ésta es una obra que está datada hacia mediados del siglo XVII perteneciente a la capilla de San Pedro y San Pablo, también conocido como la capilla en memoria del funeral de la familia Porcjusz de la iglesia mayor de la Santísima Trinidad<sup>62</sup> de Krosno, Polonia (Ilustración 42). Es Ewa Kubiak (2010), quien identifica el lienzo de las Postrimerías de Krosno, además de otros óleos como *La campana de la Muerte* basado también en un grabado de Wierix y reproducido por Tadeo Escalante.

---

<sup>61</sup> Hacemos hincapié que hemos logrado apreciar el cuadro en su lugar actual gracias a nuevas tecnologías que permiten hacer un recorrido virtual de 360 grados a toda la Iglesia de la Santísima Trinidad.

<sup>62</sup> La capilla se encuentra adyacente a la nave sur de la iglesia. El cuadro se ubica -exactamente- frente al altar de la capilla, hacia el lado izquierdo de la puerta de ingreso lateral (Ver: <https://pijalnia.mpelczar.pl/kosciol-farny-p-w-trojcy-przenajswietszej/>).

La versión polaca de los Novísimos sigue minuciosamente el grabado de Wierix. Por ello son pocas las variaciones encontradas; como por ejemplo la adaptación de la composición a un formato cuadrado, la añadidura del color, la representación de Jerusalén en el *Arma Christi*<sup>63</sup> y la incorporación de tres frases. Estas últimas fueron incluidas en las filacterias que unen a la Muerte con el Infierno, a la Muerte con la *Arma Christi* con el Juicio Final y al Purgatorio con la Gloria, además de una última frase incluida en el caldero de los cuerpos, que en este caso representa el Purgatorio. Estas dicen lo siguiente respectivamente:



Ilustración 42. Anónimo, *Las Postrimerías*, óleo sobre lienzo, mitad siglo XVII. Iglesia mayor de Krosno – Polonia.

<sup>63</sup> Ver Kubiak (2010).



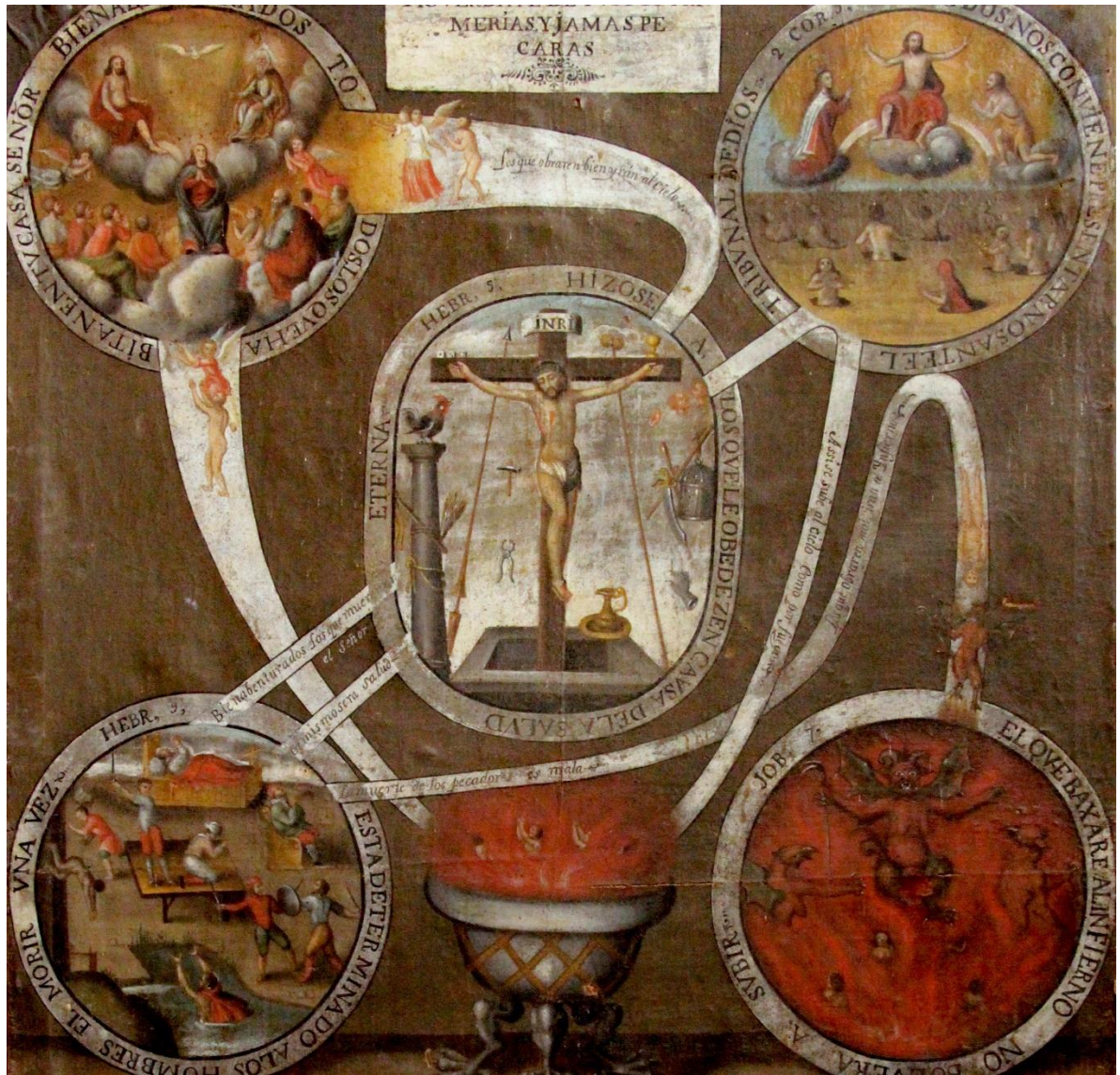


Ilustración 43. Detalle de las Postrimerías del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

*Discedite a me maledicti in ignem aeternum (Matt 25)<sup>64</sup>; Cuius opus arserit detrimentum patietur (1 Cor 3:15)<sup>65</sup>; Venite benedicti Patris mei possidete paratum vobis regnum (Matt 25)<sup>66</sup>; Mittet eos in caminum ignis (Maus 3)<sup>67</sup>.*

Asimismo, el detalle de la misma obra nos demuestra a un artista hábil en la producción pictórica. Se sabe que hacía inicios y mediados del siglo XVII existía, en Polonia, un artista barroco de gran influencia, Tomasz Dolabella<sup>68</sup>. El pintor provenía de la ciudad de Venecia en Italia y habría logrado sobresalir en comparación de otros artistas de Polonia. Ello le permitió establecerse y volverse reconocido lo que le dio la oportunidad de ser llamado a producir una basta cantidad de lienzos a lo largo de su vida.



**Ilustración 44. Tomasz Dolabella, *El Descendimiento de la Cruz*, óleo sobre lienzo, 1635-1636, Monasterio de los Canónigos Regulares de Letrán, Cracovia, Polonia.**

Al analizar sus obras, como por ejemplo *El descendimiento de la Cruz* (Ilustración 44), podemos dar

cuenta de una paleta con tonos ligados al estilo veneciano como el azul o el rosa en distintas tonalidades entre otros colores. La consideración de los pigmentos podría resultar intrigante ya que la versión polaca de las Postrimerías presenta tonos como azul claro -hacia el fondo de la obra-, tonos amarillos, grises, rosados

<sup>64</sup> “Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno” Mateo 25: 41.

<sup>65</sup> “Pero si lo que construyó llega a arder, lo perderá todo” 1 Corintios 3: 15.

<sup>66</sup> “Venid, benditos de mi Padre, heredad el Reino preparado para vosotros” Mateo 25: 34.

<sup>67</sup> “Los arrojarán al horno encendido” Mateo 13: 42.

<sup>68</sup> Fue un artista veneciano que nació hacia el año 1570 en Belludo, Italia. Llegó a Venecia desde muy joven y se incorporó al taller de Antonio Vassilacchi. Tras una serie de accidente en su ciudad natal decide viajar a Polonia alrededor de 1600 hasta el final de su vida, 1650. El artista resaltó por sus lienzos de grandes dimensiones, su sofisticación, el uso de los colores venecianos como el rosado, rojo, azul, amarillo, y dominio de técnica, superando al gremio de pintores polacos. Importante es mencionar que su producción pictórica con temáticas religiosas abarca el periodo de 1610 – 1613 bajo orden jesuita. Posteriormente, trabajaría con los dominicos. Sobre su vida y producción ver Skrudlik (1914).

y rojizos. Como si no fuera suficiente, existe en el lienzo de los Novísimos de Krosno, una disposición al trabajo minucioso de los detalles de los cuerpos o el de los espacios que buscaban narrar cada suceso de las Postrimerías. Por ello, cabe mencionar que el trabajo anatómico en algunas escenas se muestra independiente del grabado, este se realiza con una maestría del claroscuro característica del barroco, mientras que en la representación del cuerpo crucificado las proporciones se pierden, extendiéndose las extremidades lo que demuestra también un aspecto manierista. En cuanto a la narración de las escenas existe una teatralidad de los personajes representados resaltando los del Juicio Final, Purgatorio e infierno.

Nos detenemos en el análisis de ciertos detalles del lienzo ya que consideramos que la versión polaca presenta una influencia flamenca desde el grabado de Wierix, y también una influencia italiana ligada a las producciones en el proceso de transición entre el manierismo y barroco<sup>69</sup>. Sin lugar a duda, nos gustaría encontrar alguna relación entre el lienzo de las Postrimerías y el artista Dolabella, pero ello requeriría mucha más investigación de por medio que solo el insuficiente recuento de acontecimientos fortuitos que llevaron al pintor a relacionarse, específicamente, con Krosno. Sobre todo si tenemos presente que el pintor realizó lienzos para la iglesia de la Santísima Trinidad de Krosno alrededor de 1638.

Pasando al lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, debemos mencionar que por asuntos de organización hemos decidido dividir el análisis del óleo en dos subcapítulos. Mientras que en este veremos la parte superior del cuadro, en el siguiente subcapítulo profundizaremos en la mitad inferior.

En lo que respecta a la versión de las Postrimerías en Ayacucho, nos encontramos frente a un lienzo que ha logrado plasmar y dimensionar cada detalle del grabado original. Esta interpretación ha sido realizada en un formato cuadrangular similar a la versión polaca. En esta parte superior de la obra podemos observar la mayor y única diferencia, la traducción de los textos del latín al castellano.

---

<sup>69</sup> Ver Friedlaender (1973).

La primera traducción que figura es la frase de la cartela superior *Acvérdate de tvs postrimerías y jamás pecarás* traducción de la cita bíblica eclesiástico, capítulo 7, versículos 40. De la misma forma como aparece en el grabado original. Siguiendo, y hacia el medallón de la Gloria logramos leer exactamente *Bienabentvrados todos los qve habitan en tv casa señor*, en el del Juicio Final se menciona *A todos nos conviene presentarnos ante el tribvnal de Dios. 2 Cor 5*; en el de la Muerte se escribe *Está determinado a los hombres el morir vna vez. Hebr, 9*; en el Infierno se alcanza leer *El qve baxare al infierno no bolvera a svbir. Job, 7*; y por último nos encontramos con el medallón de la *Arma Christi* o Crucifixión en el que dice *Hizose a los qve le obedecen cavsa de la salvd eterna. Hebr, 5*.

Al comparar las frases del óleo en español y las originales del grabado en latín se puede delimitar que la traducción no ha implicado ningún tipo de interpretación, ello queda claro al comparar el versículo en latín del medallón central en donde dice *salutis æternæ* palabras que pueden ser traducidas como “salvación eterna” pero que fueron traducidas como “salud eterna”. Lo interesante de esta interpretación es que nos podría estar revelando que la persona encargada del lienzo manejaba -en cierto nivel- el latín. Hacemos mención de ello ya que en caso el encargado haya utilizado una Biblia la traducción hubiese sido -muy posiblemente- “salvación” y no “salud”.



Ilustración 46. Detalle medallón de la Gloria del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



Ilustración 45. Detalle medallón del Juicio Final del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



Ilustración 47. Detalle medallón de la Muerte del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



Ilustración 48. Detalle medallón del Infierno del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

En cuando a los caminos, vistos también a modo de filacterias, se puede observar que todos parten desde el medallón de la Muerte. En estos se lee desde la Muerte hacia el Infierno *La muerte de los pecadores es mala. Los que obraren mal iran al Ynfierno*; desde la Muerte hacia el Juicio Final *El mismo será salud. Assi se sube al cielo como por fuego*; y desde la Muerte hacia la Gloria *Bienabenturados los que mueren en el señor. Los que obraren bien yrán al cielo*. Si bien lo escrito en las filacterias no presentan citas bíblicas, estos siguen haciendo referencia a los versículos del grabado original.

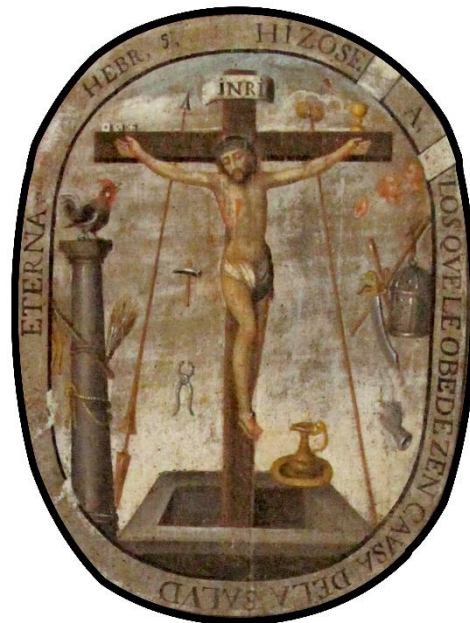


Ilustración 49. Detalle medallón Arma Christi del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

Por otro lado, es oportuno comentar sobre la factura o definición gráfica, esta nos muestra a un artista con experiencia en el detalle. Al estar frente a una obra

que mide entre 1,90 por 1,34 metros podemos dimensionar cada medallón entre 40 a 50 centímetros de diámetro. A pesar del reducido espacio para la representación de escenas de los Novísimos se puede apreciar un trabajo de detalle en el claroscuro y en la construcción de espacio que permite dimensionar los objetos en relación con los sujetos dotando a la obra de una sensación de profundidad que solo se puede lograr por medio de una técnica, y como mencionábamos previamente, experiencia. Sin lugar a duda, el hecho de proporcionar color a una obra de arte forma parte de una habilidad que no puede pasar por alto y que usualmente responde al contexto en el que se realiza la obra. Bajo ese marco podemos precisar y discutir las particularidades de la escuela ayacuchana la cual buscaremos abordar en el subcapítulo 2.5.



**Ilustración 50. Detalle de los tres medallones de la Gloria del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

Antes de concluir con el subcapítulo nos gustaría hacer mención sobre el estilo que emplea cada versión realizada del grabado. En este caso proponemos comparar los medallones de la Gloria por su reducida variación. Indudablemente encontramos una similitud en ambos óleos que enfatizan una mirada global pese a las particularidades estilísticas que sigue cada uno. Mientras que el grabado es una fuente flamenca, la versión polaca presenta un estilo manierista en transición al barroco y la versión americana -ayacuchana- una influencia flamenca y manierista. Fuera de esas especificidades de estilo lo que encontramos fascinante es la interpretación del grabado que va al mismo nivel

en cada pieza, pese a que los lugares de procedencia sean totalmente alejados y hayan presentado procesos artísticos distintos.

Lo que vemos es cómo la intención de conservar la fuente visual conforme a una función, demuestra una vez más el fenómeno del modelo grabado como una herramienta de exportación de conocimiento e incentivo para el desarrollo de las técnicas artísticas en diferentes realidades ajenas a los centros artísticos europeos. Ello no para que se minimice el aporte o se considere una “subcategoría”, al contrario, para reflexionar sobre su posicionamiento de cara a la Historia del arte<sup>70</sup>.

Por otro lado, profundizar en la conceptualización de las Postrimerías resulta ser más complejo que lo representado por medio de la imagen. No obstante, en relación al grabado *Alegoría de la Salvación del alma* y al lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás* los dogmas principales pueden entenderse a la perfección lo que resulta en enseñanza y aprendizaje por medio del arte para el espectador. De ahí es sugerente tener esclarecido -una vez más- que las modificaciones parten de una decisión tomada por la carmelita Basilia de Jesús, según lo descrito en el mismo lienzo. Ello nos demuestra el conocimiento que manejaba y la capacidad pedagógica que buscaba por medio del arte, sobre todo para aquellas carmelitas quienes no tuvieron la posibilidad de dominar el latín. Esto no solo se refuerza con la traducción de los textos al español sino, además, con la presencia de San Jerónimo.

---

<sup>70</sup> Para profundizar en el tema, ver Michaud y Torres (2009).

## 2.3 AUTONOMÍA CARMELITA: INCORPORACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE SAN JERÓNIMO

Para este subcapítulo consideramos relevante comenzar a tratar el vínculo que existía entre la fundadora de las Carmelitas Descalzas, Santa Teresa de Jesús, y San Jerónimo antes de profundizar en su iconografía. La conexión entre ambos santos nos permitirá pensar en el uso de su imagen basado en una intención real y no aleatoria.

De cara a ello es relevante identificar el significado de San Jerónimo para las Carmelitas Descalzas como congregación. Y esto se remite a la misma experiencia de Santa Teresa de Jesús con textos del santo que deja en constancia en uno de sus escritos sobre su vida, texto que lleva el mismo título. Es precisamente hacia el final del capítulo tres en el cual la santa cuenta sus dificultades para tomar una decisión en relación a su vocación la cual había negado hasta ese instante. En ese momento, Teresa de Jesús se encontraba mal de salud lo que la llevó a cuestionarse sobre la vanidad de la vida, el temor de la muerte, la desdicha del alma en el infierno, la necesidad de ir a un purgatorio y salvarse. La misma santa comenta:

Habíanme dado, con unas calenturas, unos grandes desmayos, que siempre tenía bien poca salud. Díome la vida haber quedado ya amiga de los buenos libros. Leía en las Epístolas de San Jerónimo, que me animaban de suerte, que me determiné a decirlo a mi padre, que casi era como tomar el hábito; porque era tan honrosa, que me parece no tornara atrás por ninguna manera, habiéndolo dicho una vez (Santullano 1963: 59–60).

En otras palabras, lo que otorgó la lectura de san Jerónimo a la santa fue el impulso y ejemplo que necesitaba no solo para comunicarle a su padre su decisión, sino también para sentirse segura de su entrega a la vida religiosa. Bajo ese contexto, dicha lectura se convertiría en un momento crucial no solo para Teresa también para la Orden de las Carmelitas Descalzas quienes la toman como un ejemplo a seguir.

De cierto modo, la referencia a San Jerónimo nos permite entender que el uso de su imagen respondería tanto al afecto que demostró la santa como a la misma



popularidad que tenía la iconografía de Jerónimo durante esos siglos y de cara a la contrarreforma. Esto último es sustentado por Martino (2003) quien indica la referencia que el mismo Pedro Canisio tenía sobre San Jerónimo como representante de los decretos tridentinos. Este no es un dato menor ya que el P. Canisio representaba el éxito de la contrarreforma en países de Europa Central y era él mismo quien refería a “las virtudes de San Jerónimo en contraposición a las ideas protestantes” (2003: 262) en el prólogo de la *D. Hieronymi Stridonensis epistolae selectae* del año 1565.

No obstante, por mucho que Jerónimo haya figurado una esencia compleja para distintas personalidades dentro de la historia de la Iglesia es incuestionable la influencia que también tuvo dentro de la historia del arte. Es por esa razón que la imagen de San Jerónimo nos resulta muy sugerente para la presente investigación. Sin lugar a duda esta cuenta con una larga tradición de representaciones gráficas y pictóricas basados en dos tipos de iconografías: estudiando y en penitencia.

Este santo también era conocido como Jerónimo de Estridón, haciendo referencia a su lugar de nacimiento. San Jerónimo es uno de los cuatro padres de la iglesia que vivió entre los siglos IV-V, y reconocido por un gran número de escritos, entre otros la *Vulgata*, *Cartas*, *De Viris Illustribus*, *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, *Vita Malchi monachi captivi* (Weingarten 2005: 3-4).

Fue enviado a Roma desde muy joven para educarse en distintas materias sobresaliendo la gramática y literatura clásica. Tras una serie de visiones por medio de sueños es que se dedica rotundamente a leer y analizar textos puramente cristianos. Tras darse cuenta del estilo de vida que llevaba en Roma -situación que lo hará sentir culpable el resto de su vida- decide realizar un retiro al desierto de Calcis, Antioquía, entre finales de 374 e inicios de 375; existen debates respecto a cómo vivió dicho retiro ya que se sabe que contaba con una biblioteca propia y ayudantes para copiar libros. Hacia el año 382 vuelve a Roma para convertirse en secretario del papa Dámaso I (Weingarten 2005: 12-13). Sin embargo, tras la muerte del papa decide regresar a Belén en donde, con ayuda de quien en la posterioridad sería conocida como Santa Paula, construyó dos monasterios para mujeres y hombres en donde vivirían hasta su muerte. Se sabe

que el santo vivió en una gruta los últimos años de su vida, esta se encontraba ubicado cerca de la Iglesia de Santa Catalina en Belén (Weingarten 2005 :15).

Relatar brevemente la biografía del santo nos permite tener un panorama que nutre la manera en cómo fue representado a lo largo de los siglos. De alguna manera, el hecho que existan debates de cómo vivió su vida mundana en Roma o retiro espiritual al desierto nos prefigura un primer acercamiento a cómo se concibió la imagen del San Jerónimo tras su muerte.

En ese sentido, hablar de la iconografía del santo podría ser una discusión que parte desde la Edad Media, en la que se representa a *San Jerónimo en su estudio* ya que era conocido como un servidor de la iglesia o intelectual<sup>71</sup>. Por otro lado, el retiro que realizó al desierto de Calcis fue otro momento de su vida que tuvo alta demanda de representación por medio del arte entre los siglos XVI al XVII (Martínez 2002: 148), este último generó un programa iconográfico mucho más amplio. Este acontecimiento fue conocido como *San Jerónimo en el desierto* (Friedmann 1980: 19).

Cabe resaltar que hacia el siglo XV se presenta la mayor cantidad de representaciones -distintas entre sí- del santo, tanto en manuscritos como en lienzos. Una de las primeras versiones del siglo XV que hemos logrado identificar es la que se encuentra ilustrada en el *Libro de horas del maestro Boucicault* (1405–1408). En esta versión (ilustración 51) se observan los atributos -hasta el momento-

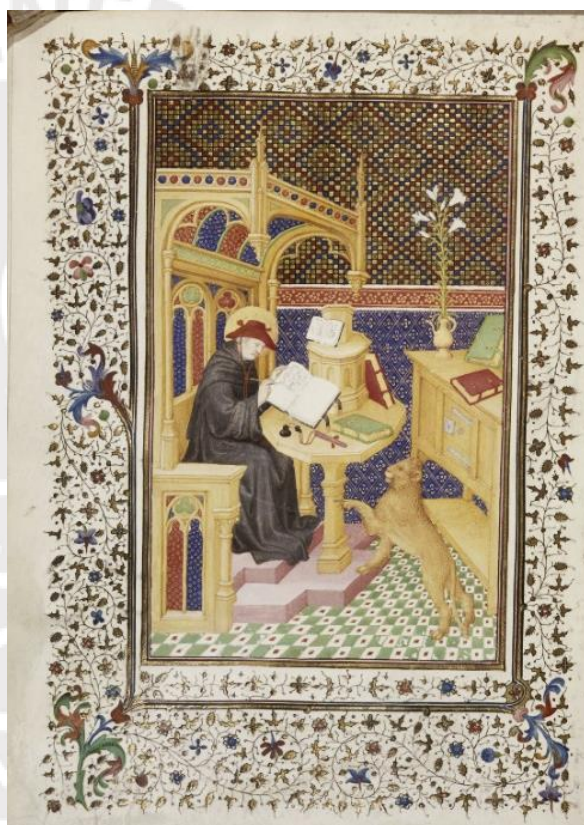


Ilustración 51. Maestro Boucicault, *San Jerónimo*, página del Libro de horas del maestro Boucicault (folio 171), 1405 – 1408, tinta sobre papel, MJAP-Ms 1311, Museo Jacquemart-André, París, Francia.

<sup>71</sup> Véase Le Goff (1996).

recurrentes del santo: el sombrero o capelo rojo, los libros, el león y el estudio. En otras versiones de manuscritos de la misma época se aprecia al santo con la ropa de cardenal de color rojo. Según, Herbert Friedmann (1980) el auge del interés por San Jerónimo responde a la dedicación que tuvo Giovanni Andrea, profesor de la universidad de Bologna, por el culto del santo. Andrea buscó apreciarlo como un ejemplo de humanismo, de valentía y amabilidad<sup>72</sup>. Por esa razón comisionó varios lienzos para distintas iglesias. Es de esta manera que entre los siglos XIV hasta el siglo XVI existirá una mayor representación y veneración de san Jerónimo (Friedmann 1980: 22).



Ilustración 52. Jan van Eyck, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, 1435, 20 x 12.5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.

Según Panofsky (1958) la influencia flamenca en el Quattrocento italiano puede ser apreciada con pintores como Jan van Eyck quienes impusieron su estilo flamenco por el enfoque psicológico, la técnica, el cuidado al detalle y el tratamiento pictórico frente a la imagen. Entre los diversos temas expuestos se encontraba san Jerónimo. Tal influencia alcanzó a pintores italianos como Colantonio de Nápoles

---

<sup>72</sup> Estas cualidades responden a su experiencia junto al león, animal que se convertiría en uno de sus atributos principales a partir del auge por parte de Giovanni Andrea, desde el siglo XIV en adelante. La presencia de dicha fiera responde a un texto titulado *Leyenda Dorada* transcrita por Joannes Moschos entre los siglos VI – VII y compilada por Jacobus de Vorágine en el siglo XIII. En él se le atribuyó propia la leyenda del León a San Jerónimo, aunque ello no se ha confirmado y se cree que le pertenecía a San Gerasimus. En esta leyenda se relata cómo el santo logró curar una herida del felino tras extraerle una espina de la garra y domesticarlo, volviéndolo un servidor más de su comunidad. El hecho de haber logrado controlar a la fiera le otorgó cualidades de valentía y amabilidad que serán resaltados y admirador por Giovanni Andrea bajo el atributo del león. Además, fue una manera de humanizar al santo y permitir que sus fieles sintieran una mayor cercanía. Sobre el tema, ver Friedmann (1980).

o Antonello da Messina<sup>73</sup> de quienes se pensaban eran alumnos de Van Eyck tras haber realizado una versión de *San Jerónimo en su estudio* siguiendo los parámetros pictóricos y compositivos del pintor flamenco, versión que en la actualidad se ha perdido (1958: 2-3). La influencia de van Eyck se debía, también, a las distintas comisiones que le encargaban en ciudades italiana como Génova, las cuales terminaban siendo derivadas a otras ciudades<sup>74</sup>.

Es oportuno mencionar que la versión de San Jerónimo del año 1435 comenzó a delimitar ciertos detalles que serán tomados por distintos artistas en la posterioridad. Entre alguno de ellos podemos mencionar la posición del mismo santo, ciertamente, en él se observa una psicología que humaniza al personaje en el que apoya su rostro en su mano izquierda mientras que con la mano libre procede a continuar con acción, la lectura. Asimismo, encontramos distintos objetos como el libro apoyado en un atril de lectura, el reloj de arena y, no menos importante, el mantel de tonalidad verdosa. En esta versión también se representa al león en una proporción muy reducida.

Lo resaltante de la iconografía de San Jerónimo, en relación a su representación en el estudio, es la distinta disposición de objetos agregados. Este es un detalle fácil de apreciar con el simple hecho de observar la procedencia de cada cuadro. Continuando con Friedmann (1980) quien realizó un trabajo prolongado e impecable respecto al significado de las distintas representaciones del santo. El autor asegura que la variación de la fauna incorporada al estudio de San Jerónimo respondía tanto al entorno cultural -contexto- como a la rigurosidad de cada artista. Friedmann precisa cambios cruciales que muchas veces resultan ajenas al significado original de la iconografía pero que resaltaba otros significados importantes para la época y el contexto al que se incorporaba. Uno de los cambios más significativos fue la exclusión del león y la incorporación de

---

<sup>73</sup> Según la historiadora Jolly (1983) el pintor italiano Antonello da Messina fue uno de los artistas del renacimiento italiano más influenciado por el arte flamenco del siglo XV. La referencia que recibió por parte de artistas como Van Eyck, entre otros, fue la atención al detalle en la construcción de espacios al que se le agregaba un elaborado programa iconográfico. Ello puede verse reflejado en su lienzo de *San Jerónimo en su estudio* (1460) en donde representa a distintas aves hacia un primer plano, el santo en el plano intermedio y en el último plano a un león dando la espalda, caminando hacia otro espacio. Para profundizar en el análisis de la obra, ver Jolly (1983).

<sup>74</sup> Véase Borchert (2002).

otros animales como aves, perros, gatos, ratones, conejo, ardilla, etc. En este caso, el autor lo ejemplifica con autores reconocidos como Joos Van Cleve, Alberto Durero, Lucas Cranach, entre otros (Friedmann 1980: 29).



**Ilustración 55. Alberto Durero, *San Jerónimo curando al león*, grabado, 1492, 19.2 x 13.5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.**



**Ilustración 54. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, grabado, 1511, 22.,9 x 16 cm, Museo Metropolitano de Arte, New York, Estados Unidos.**



**Ilustración 53. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, grabado, 1514, 24,6 x 18.9 cm, Museo Metropolitano de Arte, New York, Estados Unidos.**

Tomando de referencia tres grabados de Alberto Durero (1471 - 1528), de años distintos, podemos ejemplificar de manera sutil los cambios que señalaba Friedmann (1980), cabe mencionar que el historiador utilizaba obras pictóricas en su mayoría en las que las distinciones eran mucho más tajantes. En una de los primeros grabados de Durero, *San Jerónimo curando al león* de 1492 (ilustración 55), se puede observar que el artista seguía las determinaciones dadas por la leyenda del león en donde el santo se dedica a curar a la fiera. En esta xilografía se aprecia hacia el lado superior izquierdo una cortina a medio abrir; hacia el lado derecho estantes llenos de libros, botellas, un candelabro y una ventana que da a la calle; hacia el centro de la composición una mesa con distintos atriles llenos libros de distintos idiomas -hebreo, griego y latín-, San Jerónimo y el león.

Lo sugerente de esta primera versión se encuentra al compararlo con el grabado *San Jerónimo en su estudio* de 1511. Ambos comparten una composición muy

similar, además de repetirse ciertos objetos como la cortina, el candelabro, los libros, las botellas, posiblemente uno de los objetos nuevos es el crucifijo sostenido por la mesa del santo y el reloj de arena junto a un reloj de número romanos. Sin embargo, una diferencia real es el concepto que se va construyendo alrededor del santo. Para ese momento ya no se trataba de ejemplificar su caridad, valentía y santidad al controlar a un animal salvaje, considerando que esa lectura le dio popularidad en el medioevo, sino se buscaba una mirada humanista en respuesta a la época. Respecto a ello, no podemos olvidar que en ese momento la *Vulgata* era una versión de la Biblia oficializada por el Concilio de Trento. Este reconocimiento permitió que la imagen de San Jerónimo tomara un impulso como intelectual, santo y ser humano. Esta situación llevó a representarlo como un individuo dedicado a su materia, en su cotidianidad. Esto último es lo que vemos representado en el segundo grabado de Durero, mientras el santo se encuentra en la labor de escribir su compañero, el león, se ubica en reposo a sus pies.

Caso similar sucede con la tercera versión de *San Jerónimo en su estudio* de 1514. En esta obra se puede observar un desarrollo en la técnica de dibujo en el que la perspectiva permitió construir un estudio con mucha mayor profundidad. Si bien se representa al santo de la misma manera que en el segundo grabado -enfocado en su trabajo-, en esta versión logramos identificar ciertos cambios claves como la presencia de otro animal, un perro, y -el detalle más importante- el símbolo del cráneo.



Ilustración 56. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, 1521, Museo Nacional de Arte antiguo, Lisboa, Portugal.

La incorporación del cráneo al programa iconográfico de San Jerónimo responde a la versión de *San Jerónimo en el desierto*. A diferencia del primero en donde el santo elabora sus textos, el desierto es un lugar en donde realiza la penitencia. Si nos enfocamos en la vida misma de Jerónimo sabemos que su retiro al desierto significó enfermedad y complicaciones por las carencias -hambre- que necesitaba sobrellevar para lograr el perdón de sus pecados. Por otro lado, la primera representación de Jerónimo en el desierto fue por medio del arte florentino, a pedido de la Orden de los eremitas de San Jerónimo a inicios del siglo XV (Friedmann 1980: 65). Es el lienzo de Bartolomeo di Giovanni, sobre Jerónimo penitente, uno de los pocos en donde figura un cráneo hacia la parte inferior de la figurilla de Cristo Crucificado a la que San Jerónimo le reza. Si bien esta pieza no cuenta con una fecha exacta, se sabe que fue realizado a mediados o finales del siglo XV.

Por otro lado, la composición en donde San Jerónimo aparece representado sobre su escritorio a medio cuerpo, y ya no a modo de cuerpo entero, puede tener una influencia por parte de pintores italianos como Giotto di Bondone, Simone Martini o Tommaso da Modena. O pintores flamencos como Jan van Eyck, como ya hemos mencionado. A pesar de ello, se sabe que fue el lienzo de *San Jerónimo en su estudio* de 1521 de Alberto Durero, realizado tras su estadía en Amberes, el que influyó la producción pictórica del mismo motivo (Friedmann 1980: 40–44).

Poco se sabe sobre las razones que llevaron al artista alemán a incorporar el emblema del cráneo a sus representaciones sobre el santo, una de las pocas teorías las presenta Erwin Panofsky quien refiere que la influencia de las enseñanzas de Martín Lutero llevó al artista a querer producir una versión luterana de Jerónimo<sup>75</sup>. Este vínculo entre la imagen de dos personajes importantes resulta audaz pero también es un gesto de reconciliación que responde a las diferencias ideológicas que mantenían Lutero y Jerónimo en el contexto político religioso del siglo XVI. La historiadora Martino (2003) menciona:

---

<sup>75</sup> Véase Panofsky (1955) y Friedmann (1980).

Su formación agustiniana y la lectura de las obras de san Jerónimo y de las diferencias exegéticas de éste con san Agustín, provocan en Lutero una acendrada aversión hacia san Jerónimo. Lutero debía odiar a san Jerónimo, y de hecho así lo manifestó en algunas ocasiones, por lo que representaba, y especialmente por su defensa no sólo de las Escrituras, sino también de la tradición, de los sacramentos, del celibato y de la afirmación de la virginidad de María, ejes en la vida de Jerónimo (Martino 2003: 213).

La obra de Durero podría permitirnos una reflexión mayor sobre los motivos que trascienden el cuadro. Desde hipótesis tan elaboradas como la versión luterana de Jerónimo hasta el osado hecho de permitirse una variación iconográfica basada en la síntesis tras tener una mirada retrospectiva de las distintas obras realizadas por él, son variaciones que podrían realizarse en una investigación paralela.

El hecho que la representación de San Jerónimo haya variado y pasado de una composición renacentista que demostraba su erudición a ser un contemplador de la muerte en su estudio por Alberto Durero (Mujica 2003: 279) fue aceptada, reproducida y desarrollada, no solo en Europa también en colonias americanas. En esa misma línea, podemos mencionar que fue el mismo contexto el que permitió el auge de Jerónimo meditando. Contexto el cual respondía al arte de la Contrarreforma<sup>76</sup>.



Ilustración 57. Joos van Cleve, *San Jerónimo en penitencia*, óleo sobre tabla, 1516 - 1518, 72 x 58,1 cm. Muskegon Museum of Art, Muskegon, Estados Unidos.

<sup>76</sup> Al respecto ver Martino (2003).



Así pues, la representación de San Jerónimo ha ido modificándose ante la alta demanda de reproducción de su imagen. Un ejemplo es el cambio de cuerpo entero a medio cuerpo en la versión en la que el santo aparece en su estudio. Aún cuando fue Durero quien escenificó dicha composición, esta se volvió una versión recurrente gracias al artista renacentista Joos van Cleve y su taller<sup>77</sup>.

El pintor Van Cleve realizó una primera versión de *San Jerónimo en penitencia* (Ilustración 57) que data alrededor de 1516 a 1518. En este se observa al santo semi desnudo, penitente, con una piedra en la mano derecha; al lado de él -cerca a sus rodillas- se aprecia un cráneo, además del león, una mesa, un libro, un crucifijo y la imagen de la Virgen con el niño. Cabe mencionar que al ser esta obra una primera versión cuenta con un alto cuidado al detalle el cual permite dimensionar de manera proporcionada la composición. Vemos en esta pieza una posible reinterpretación de la obra de Bartolomeo di Giovanni -de un siglo antes- en donde la relación entre el cráneo y Jerónimo se manifiesta. Menciono ello para entender que dicho vínculo se manifestó antes de la influencia de Durero.

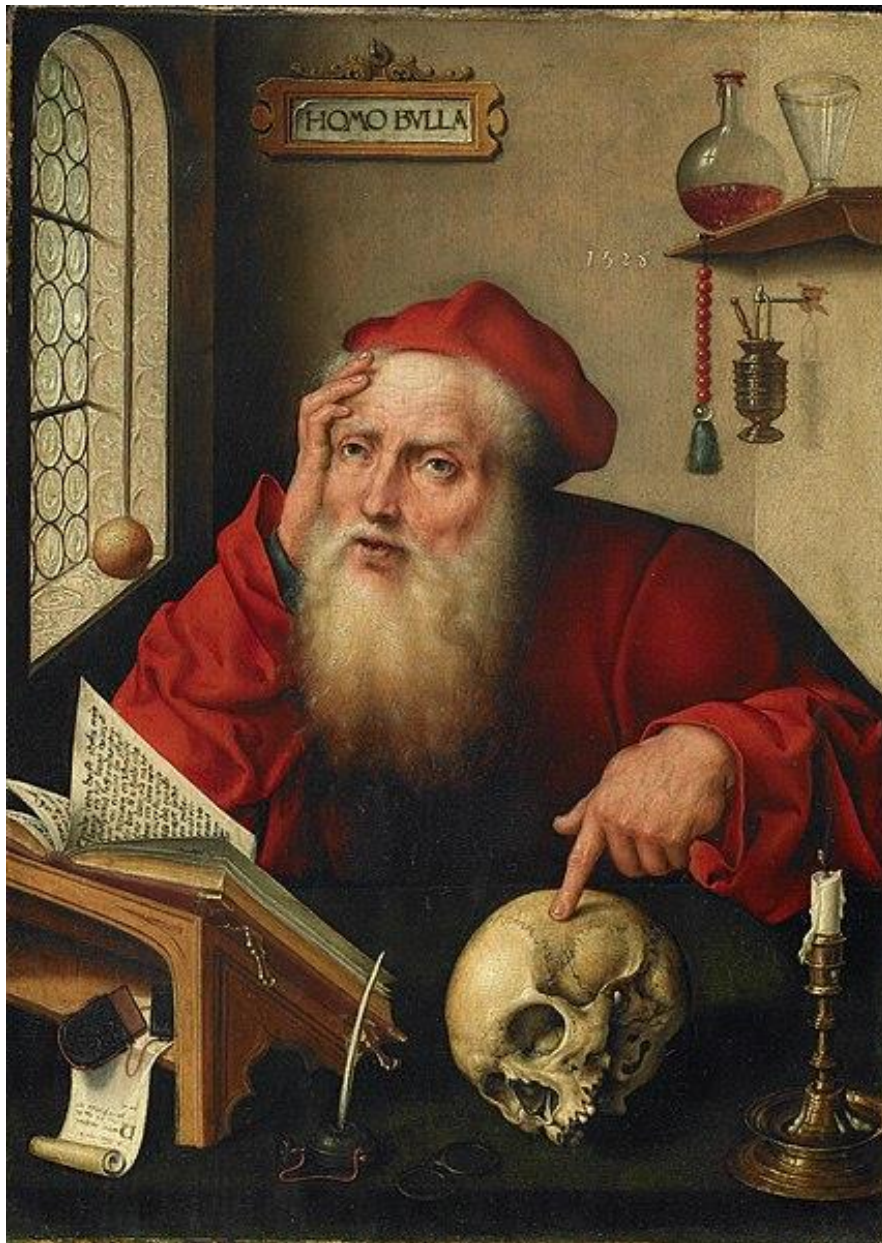
Según Hand (1990) una de las primeras versiones de *San Jerónimo en su estudio* de Van Cleve lo realiza hacia el año 1528 (Ilustración 58). Sin duda, este puede ser un dato difícil de comprobar ya que existen versiones datadas de años anteriores como el que pertenece a la colección de arte de Harvard del año 1521 (Ilustración 59). De una u otra manera, el mismo historiador Friedmann (1980) confirma la existencia de más de siete versiones del santo en su estudio realizado por el pintor flamenco y su taller. Una mirada rápida a ambos lienzos nos podría llevar a pensar que son dos autores distintos quienes realizan las obras<sup>78</sup>, sin embargo, si uno comienza a agudizar su mirada encuentra detalles en la factura que se repiten.

---

<sup>77</sup> Joos van Cleve fue uno de los artistas más exitosos que trabajó en Amberes a inicios del siglo XVI. Su reconocimiento se perdió entre los siglos XVII al XIX. Su nombre real era Joos van der Beke, su fecha de nacimiento se desconoce, pero se sabe que murió hacia 1541. Joos fue un artista activo en Amberes, se sabe que hacia inicios del siglo XVI ingresó al taller de Jan Joest ayudándolo con distintos proyectos. Esta información es confirmada gracias a un autorretrato del mismo Joos hacia 1508. Ese mismo año el artista decidió emigrar a Amberes, para 1511 fue aceptado como maestro en el gremio de pintores de San Lucas. Entre los años 1529 a 1534 el artista viajó ya que no figuran sus datos en los documentos de Amberes. Ver Hand (1990).

<sup>78</sup> Este podría ser un argumento que amerita una investigación técnica y un trabajo de archivo sobre los cuadros para confirmar la autoría considerando que existen varias versiones de la

Una idea que es tomada del lienzo de Duero y se fortalece en ambos lienzos de Van Cleve es sobre la finitud de la vida. A pesar que la meditación sobre la muerte se evidencia tras señalar el cráneo, el hecho que se inscriba tanto en una cartela como en el borde de un marco en la parte posterior de ambos casos, la frase “Homo Bulla”, traducido como el hombre burbuja, deja en claro la necesidad de intensificar dicho mensaje (Hand 1990: 6).



**Ilustración 58. Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, 1528, 39.7 x 28.8 cm, Museo de Arte, Universidad de Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos.**

misma época, sin embargo, ambas obras figuran -en sus propias colecciones- como lienzos propios del pintor flamenco.



Ilustración 59. Joos van Cleve, *San Jerónimo meditando*, óleo sobre tabla, 1521, 99.7 x 83.8 cm, Museo de Arte de Harvard, Cambridge, Estados Unidos.

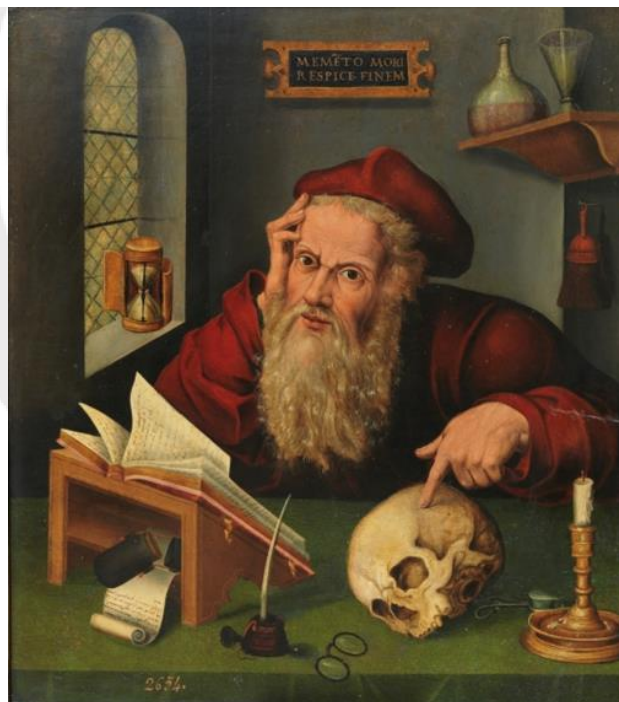


Ilustración 60. Taller de Joos van Cleef, *San Jerónimo meditando*, óleo sobre tabla, finales del siglo XV – inicios del siglo XVI, 62 x 54 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Es altamente notoria la influencia que Jan van Eyck y Alberto Durero generaron frente a la imagen de San Jerónimo. De cierta forma, Joos van Cleve toma como referencia las tonalidades usadas por Van Eyck y la composición de Durero. En cada una de las versiones se logra apreciar a Jerónimo no en la acción de escribir sino en la de meditar, con una mano sujeta su rostro y con la otra apunta un cráneo; además, los objetos que no tienden a variar son el libro abierto -ya sea sobre un atril o no-, un candelabro con una vela y, curiosamente, un mantel verde. En distintas versiones se le agrega un reloj de arena, unos lentes, un tintero y su pluma, un crucifijo, entre otros objetos cotidianos.

Cabe señalar que la reproducción de la composición basada en el artista flamenco tuvo una gran acogida al grado que se pueden generar un par de categorías: las que presentan un estudio completamente cerrado y las que muestran un espacio exterior.



Ilustración 61. Atribuido a Quentin Metsys, *San Jerónimo meditando*, óleo sobre tabla, inicios S. XVI, Convento de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes, Salamanca, Madrid, España.

Por otro lado, es conveniente mencionar que en países como España también existió un interés muy marcado por la versión de Van Cleve<sup>79</sup> a ello

responden distintas colecciones privadas en las que se encuentran estos lienzos, sobre todo en ciudades como Madrid<sup>80</sup>. Como el caso del convento de carmelitas

<sup>79</sup> Al respecto, ver Piquer (2017).

<sup>80</sup> La popularidad del santo en España también está relacionada con la literatura, sobre todo con la obra poética de Adrián del Prado titulada *Canción Real a San Jerónimo*. Esta composición fue “ampliamente difundida durante todo el siglo XVII a través del humilde soporte del pliego suelto y de fructífera vida manuscrita simultánea a su difusión impresa. Este poema de Adrián de Prado presenta una serie de elementos expresivos, simbólico y emblemáticos que lo sitúan plenamente

de Salamanca quienes adquirieron recientemente una versión de *San Jerónimo meditando* (ilustración 61).

La composición en estos casos es sugerente para nuestra investigación ya que se presenta la categoría de Jerónimo en su estudio cerrado pero a esta se le adiciona un reloj de techo hacia el lado derecho del santo. Este no es un detalle mínimo ya que son pocas las versiones que la muestran, como la versión ayacuchana.

Sin lugar a dudas esto permitiría generar una hipótesis -ante la falta de documentación- según la cual es muy probable que la versión llegada hasta el virreinato peruano haya sido una interpretación española.

La veneración de la imagen de San Jerónimo puede medirse a través del grado de expansión que tuvo su iconografía. En ese sentido es significativo que su culto haya llegado hasta tierras americanas. Si nos limitamos a comentar lo sucedido en el virreinato del Perú, específicamente en la ciudad de Ayacucho -foco de nuestro interés- basta con dar un recorrido por las distintas iglesias cerca de la plaza de Armas de Huamanga para apreciar que en cada una de ellas, por no decir todas, encontramos alguna representación pictórica del santo. Aun cuando algunas versiones denotan un estilo barroco u otra configuración compositiva es el caso particular del lienzo *Acvérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* en donde podemos encontrar una versión del lienzo *San Jerónimo en su estudio* de Joos van Cleve.

Podría caber la duda sobre la existencia de un grabado original que reproduce la versión de Van Cleve que haya permitido la difusión de la imagen en el virreinato del Perú. Sin embargo, lo mencionado por Friedmann (1980) nos deja un claro panorama respecto a que más allá de la xilografía de Alberto Durero no se cuenta con otro grabado sino con distintas versiones pictóricas de la obra. Este enfoque nos permite pensar en la posibilidad de que haya llegado alguna versión o copia del lienzo de Van Cleve al virreinato peruano. Lamentablemente, no se ha logrado encontrar hasta la fecha ningún lienzo ni documento que afirme

---

en la cultura visual del barroco. Es, además, original por la selección y adaptación que hace de un único episodio de la vida de San Jerónimo: el de su retiro en Siria" (Martínez 2002: 149).

la presencia de dicha versión más que la misma obra a ayacuchana a modo de documento.

Según Schenone (1992) existe otra interpretación del lienzo que reproduce la versión Van Cleve ubicado en la clausura del Carmen Alto de Quito, Ecuador<sup>8182</sup>(1992: 483), el cual no hemos logrado ubicar pero seguiremos en la búsqueda.

Por otro lado, otros lienzos que siguen la misma temática se encuentran en Cuzco y Ayacucho. En ellas se hace referencia a la presencia de San Jerónimo con una de las escenas de las Postrimerías, específicamente con el Juicio Final (ilustración 62). Según lo descrito por el autor, en dicha obra se representa al santo junto a un león leyendo en el desierto a quien se le aparece un ángel, este se encuentra señalando a Jesús quien se ubica en lo alto del cielo, por encima de un orbe.



Ilustración 62. Anónimo. *San Jerónimo meditando en el Juicio Final*, óleo sobre lienzo, S.XVIII, Iglesia de Belén, Cuzco, Perú.

En la escena aparecen ángeles tocando la trompeta, los muertos

<sup>81</sup> Desafortunadamente, por mucho que el monasterio Carmen Alto de Quito, Ecuador, haya tenido la iniciativa de crear un museo, en este no figura el lienzo por encontrarse dentro del claustro. Por ello decidimos entrar en contacto virtualmente pero no obtuvimos ninguna respuesta. Asimismo, no hemos encontrado imágenes de esta obra en ningún libro consultado.

<sup>82</sup> Schenone menciona que los lienzos de Quito y Ayacucho están realizados a partir de los grabados de la pintura de Joos van Cleef. Frente a ello cabe mencionar dos ideas: la primera es que al ser un lienzo que cuenta con innumerables reproducciones pictóricas la posibilidad de hallar los grabados sería mucho más sencillo de cara al reconocimiento con el que cuenta dicha versión, no obstante no se ha encontrado ningún grabado del mismo. El segundo punto tiene que ver con los colores utilizados, si bien no hemos encontrado la versión de Quito para poder confirmar el uso de una fuente grabada o pictórica, en el caso de la versión de Ayacucho son los colores los que delatan el uso de una fuente pictórica.

reviviendo y el símbolo de la muerte lleno de serpientes. Este lienzo es una versión cuzqueña del santo del siglo XVII que se basó en el grabado de Martino Rota (ilustración 63). Bajo la misma descripción el autor menciona una versión anónima ayacuchana del mismo siglo, ubicado en el monasterio de Santa Teresa (1992: 483).



**Ilustración 63. Martino Rota, *Saint Jerome Meditating on the Last Judgement*, grabado, 1576, Biblioteca Nacional, Madrid, España.**

Cabe mencionar que tras nuestra visita al monasterio de Santa Teresa de Ayacucho no hemos podido visualizar dicha versión del óleo de Jerónimo y el Juicio Final tal cual indica la descripción de Schenone. Las

razones recaen en que la obra se encuentre, muy posiblemente, dentro del claustro.

En este marco, cabe tratar brevemente el uso de la imagen del santo en Huamanga. Su presencia no es una novedad que parte desde una orden, al contrario, se podría confirmar tras haber visto cada iglesia del centro de la ciudad que cada espacio resguarda alguna imagen sobre San Jerónimo, ya sea en pintura de estilo barroco o de escuela flamenca, o en escultura con figurillas de pequeña escala que se repiten; lo cierto es que su representación es infaltable lo que nos permite deducir que su imagen contó con popularidad. Sin duda, es una iconografía que ameritaría investigación de fondo en su relación con el virreinato del Perú.

Volviendo a lo precisado por Schenone, él hace mención sobre las dos versiones de San Jerónimo tanto en su estudio como en el desierto. Estas dos

representaciones nos permiten comentar sobre el trasfondo del santo respecto a su relación con el Juicio Final. Si bien se sabe que la aparición del ángel se dio en el desierto el lienzo que se encuentra en el Cuzco estaría respondiendo de manera adecuada a la iconografía del santo, por el contrario, la versión ayacuchana habría anexado dos situaciones distintas que relacionan al ángel y al estudio.

Existe, pues, una diferencia fundamental que varía de todas las versiones que hacen referencia al lienzo de Joos van Cleve: la aparición del ángel tocando la trompeta. Este último es un atributo que se ha representado en muy pocas oportunidades y con mayor frecuencia en las colonias americanas (1992: 482). Responde a la visión o sueño que tuvo San Jerónimo unas décadas antes de morir. Esta se encuentra relatada en una de las cartas más famosas del santo y fue dirigida a Eustoquia, epístola 30<sup>83</sup>:

Tenía todo el cuerpo frío y el calor vital del alma solo palpitaba en el pechuelo también tibio, cuando, arrebatado súbitamente en el espíritu, soy arrastrado hasta el tribunal del juez. Había allí tanta luz e irradiaban los asistentes tal fulgor de claridad que, derribado por tierra, no me atrevía a levantar los ojos. Interrogado acerca de mi condición, respondí que era cristiano. Pero el que estaba sentado: Mientes, dijo; ciceroniano eres, no cristiano. Donde está tu tesoro, allí está también tu corazón (Mt 6,21). Enmudecí al punto y, entre azotes -pues había el juez dado orden de que me azotara-. Atormentábame más el fuego de mi conciencia, considerando dentro de mí aquel versículo: Mas en el infierno ¿quién te alabará? (Ps 6,6) [...] No se trataba realmente de un sopor y de cualquier sueño vano de que como frecuentemente juguetes. Testigo es aquel tribunal ante el que estuve tendido, testigo el juicio que temí -no plegue a Dios que se me haga jamás parejo interrogatorio-, que saqué las espaldas llenas de ronchas, que sentí los golpes después del sueño y que, en adelante, leí con tanto ahínco los libros divinos, como no había antes puesto en la lectura de los profanos.

Podemos deducir a partir de la carta que el santo tuvo una experiencia divina e impactante cuando se encontraba en el desierto afectado físicamente. Lo curioso de esta escena es que Jerónimo suele ser interpretado en ese mismo lugar y

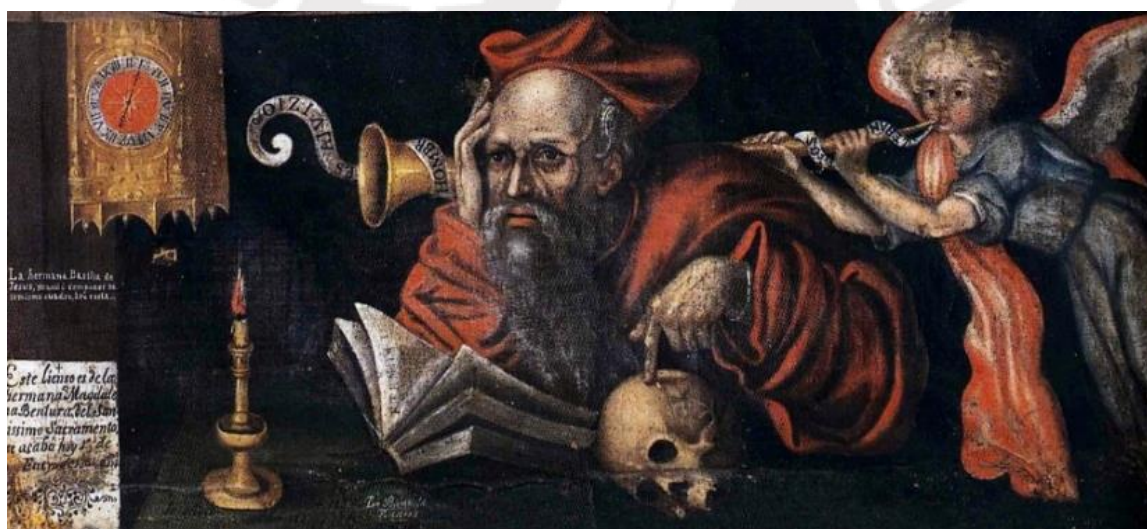
---

<sup>83</sup> Hemos seguido la edición en bilingüe de la Biblioteca de autores cristianos. Al respecto, ver Ruiz (1962).



difícilmente es colocado en su estudio ya que no seguiría la lógica de sus escritos. Según Mujica (2003) el ángel que aparece detrás del santo toca la *tuba terribilis*, una iconografía de uso frecuente por los jerónimos en España. Este deja en evidencia el sentir recurrente de Jerónimo en relación a la Muerte y al Juicio Final a lo largo de su vida (2003: 279-280).

Asimismo, cabe mencionar que la representación de la corneta del Juicio Final con el ángel se llevó a cabo -con mayor frecuencia- en el periodo del barroco ya que era una escena que podía dramatizarse y trascender en el gusto de la época. Esta temática ha sido mayormente pintada por franceses, italianos, por el trasfondo psicológico que denota, mas son pocas las versiones provenientes de los flamencos (Friedmann 1980: 32-34). De igual forma, en las representaciones coloniales también existe una preferencia por “mostrar los aspectos ascéticos de su vida más que sus condiciones intelectuales” (Schenone 1992: 482).



**Ilustración 64. Detalle de San Jerónimo meditando del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

La iconografía de San Jerónimo que se encuentra hacia la parte inferior del lienzo *Acuerdate de tus postrimerías y jamás pecarás* se compone de la siguiente manera: hacia el lado izquierdo, una cartela con inscripciones en el que se da información en relación a la procedencia del cuadro -como ya hemos revisado en el primer capítulo- al lado de esta podemos observar un reloj de techo y un

candelabro con una vela prendida; iconográficamente ambos abordan el tema de la vida y su finitud temporal<sup>84</sup>. Hacia el centro de la composición figura San Jerónimo quien se apoya sobre su rostro con la mano derecha y apuntando con la mano izquierda un cráneo<sup>85</sup>, debajo de él encontramos un libro abierto; y hacia el lado derecho, se ubica un ángel tocando una trompeta la cual se ubica envuelta en una filacteria en la que dice “*Le ban taos los hombres a juicio*”, esta se encuentra hacia el lado posterior derecho del santo. Toda esta escena se posiciona sobre una mesa a la que se le ha tendido un mantel de una tonalidad verdoso olivo. Por lo que respecta al análisis de color y de influencia estilística la trataremos en el subcapítulo 2.5.

Esta segunda mitad inferior del lienzo nos permite ver la obra de manera diferente. Ya no se trata de una reproducción de un grabado como la versión polaca, sino que se le incorpora otros significados que intensifica el valor del mensaje no solo espiritualmente, también artísticamente. El detalle de la representación del ángel podría pasar desapercibido ante la similitud en la construcción compositiva del santo frente a la basta cantidad de versiones de Jerónimo en su estudio (ver anexo 2). Sin embargo, le otorga a la pieza un valor mucho más profundo sobre el concepto de la *Meditatio Mortis* -tema que profundizaremos en otro apartado- como refuerzo a las Postrimerías.

En esa línea, es el concepto sobre la finitud de la vida lo que busca ser cerrado conceptual y visualmente. Si bien este proceso aún no culmina ya que Jerónimo se encuentra en el proceso de meditación al lado a una vela prendida -a diferencia del resto de interpretaciones- esta tendrá su fin en cualquier momento.

---

<sup>84</sup> Cabe resaltar que a diferencia de otras versiones de Van Cleve en este caso la vela aparece prendida ello está haciendo referencia al presente y a la vida particular e individualizada frente a la vida universal. Al respecto, ver Cirlot (2016).

<sup>85</sup> El significado que acompaña al símbolo del cráneo desde la Baja Edad Media muchas veces es alusivo a la muerte. Sin embargo, “en el barroco la calavera será un símbolo de la piedad, pues un comentario a los Ejercicios ignacianos de 1687 pide que la primera meditación se haga con las ventanas cerradas y delante de una calavera [...] este sentimiento generalizado es el que explica la presencia de la calavera en las manos o juntos a santos contemplativos, y es distintivo de casi todos los contrarreformistas” (Sebastián 1981: 100). Esta aproximación a la calavera no solo la tendrán los jesuitas sino, también, las hermanas carmelitas, por ejemplo “en la Serie Chica de Santa Teresa, pintada en Cuzco entre 1680 – 1690 por un seguidor de José Espinoza de los Monteros, la monja avileña escribe sobre su mesa de trabajo mientras tiene enfrente el emblema de la muerte. El motivo se repite en otro óleo anónimo del mismo Monasterio del Carmen de San José” (Cruz 1998: 59).

Mencionamos esta idea porque las únicas personas que pueden ver la vela prendida -del lienzo en específico- son quienes permanecen vivas. A pesar de que esta reflexión parece obvia, tiene mucho más sentido en relación al presente de cada espectador -como las monjas carmelitas- a diferencia de las otras versiones realizadas desde la propuesta de Joos van Cleve en las cuales la vela suele estar apagada. Esta diferencia y representación de una vela apagada culmina -simbólicamente- con la idea de una posible continuidad cíclica entre la meditación por parte de San Jerónimo y sus propias postrimerías.

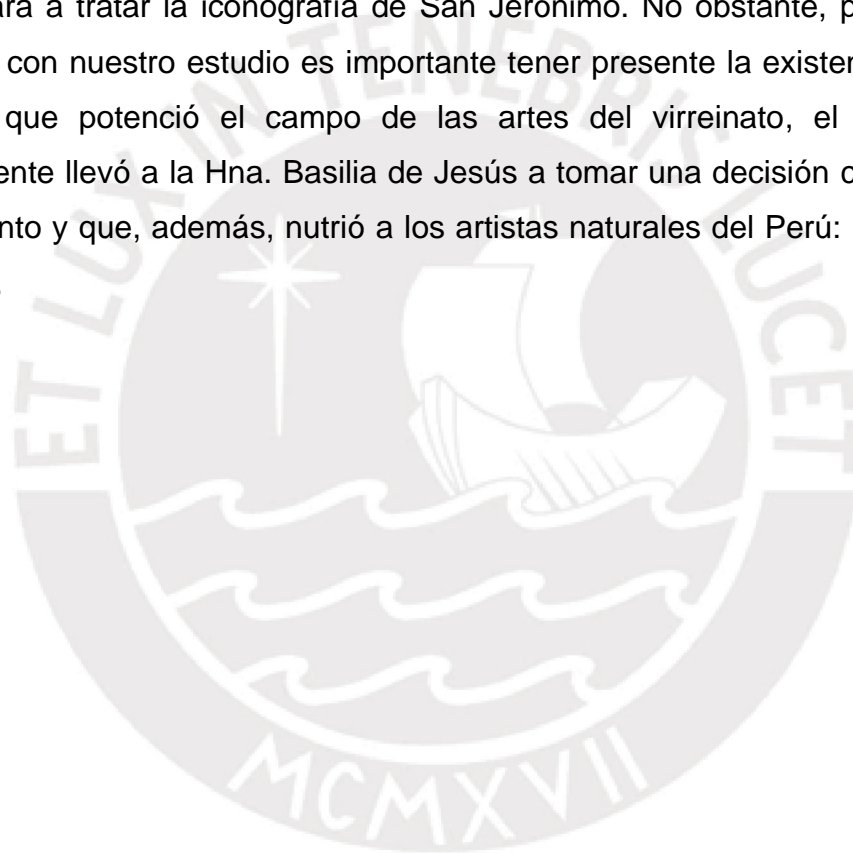
Podemos decir que la presencia de San Jerónimo es sugerente y nos podría estar demostrando la capacidad intelectual y autonomía en las decisiones compositivas por parte de las hermanas superiores de su tiempo quienes buscaron vincular conceptos afines al relacionar al santo y a las Postrimerías. Una vena creativa que puede demostrarse desde el detalle más pequeño como la incorporación de la mecha encendida de una vela hasta la presencia de un ángel. De alguna manera, ellas conocían el significado de la iconografía la cual había tenido -hasta ese momento- una larga data de desarrollo iconográfico en Europa, la cual terminaba potenciando la verdad escatológica que buscaban exponer.

Así pues, de manera audaz la comitente del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás* decidió potenciar los significados de cada aspecto considerando que la magnitud de las Postrimerías, en un sentido bíblico o teológico, podría sobrepasar la representación visual otorgada por el arte. Es así como el hecho de incorporar a San Jerónimo permite seguir profundizando aquello que sigue desarticulado si únicamente nos enfocáramos en los Novísimos; ya que la representación del santo no solo se basa en un momento casi fundacional de la orden -en relación a Santa Teresa y San Jerónimo-, sino que además reflexiona sobre el presente y la muerte.

Como mencionábamos en el subcapítulo pasado y en lo que respecta a la funcionalidad de la obra en conjunto -tanto la parte superior e inferior- consideramos que existe una intención tanto en relación a la meditación sobre la imagen de San Jerónimo y de enseñanza respecto a las Postrimerías. En ese aspecto nos conviene poner énfasis en una de las tantas virtudes de Jerónimo

en cuanto a la traducción de la Biblia al latín, la *Vulgata*. Ello demuestra tanto la erudición del santo como su intención de facilitar la enseñanza de los conocimientos dados en la Biblia. Ello guarda correspondencia con la intención de Basilia de Jesús y Magdalena Bentura si tenemos en consideración la traducción del texto de la fuente grabada que usaron como referencia a diferencia de la versión polaca, sobre todo si tenemos presente que ambas, y todo el grupo de monjas de velo negro, debían de saber latín.

A mi juicio considero que quedan aún distintos tópicos abiertos que podrían seguir siendo estudiados con mucha más profundidad si la presente tesis solo se dedicara a tratar la iconografía de San Jerónimo. No obstante, para poder continuar con nuestro estudio es importante tener presente la existencia de un contexto que potenció el campo de las artes del virreinato, el cual muy posiblemente llevó a la Hna. Basilia de Jesús a tomar una decisión creativa en su momento y que, además, nutrió a los artistas naturales del Perú: la escuela flamenca.



## 2.4 IMÁGENES QUE REFLEJAN EL CONTEXTO ARTÍSTICO: LA ESCUELA FLAMENCA Y SU INFLUENCIA

No podemos dejar de considerar un aspecto tan importante para el arte virreinal como es la escuela flamenca del siglo XVI -XVII. Esta permite reforzar narrativas a determinados contextos en los que el uso del modelo gráfico o pictórico flamenco se dio en mayor medida. Una de las grandes ciudades donde ocurrió tal apropiación es Cuzco y en, mayor o menor medida, Ayacucho.

En el virreinato del Perú podemos encontrar una considerable influencia a partir del arte flamenco e italiano. Ello no es extraño si considerando que para el siglo XVI estas eran las dos escuelas que sobresalían<sup>86</sup>. Según Anthea (1977) el reconocimiento y fama del arte flamenco perduró entre inicios del siglo XV con la presencia de Jan Van Eyck hasta mediado del siglo XVII con la muerte de Pedro Pablo Rubens. Tal prestigio era apreciado desde Italia, en donde las tendencias artísticas respondían a métodos distintos en los que se daba un interés mayor por la teoría al contrario del arte flamenco que era empírico, y en el cual se permitía innovar la técnica para formar un concepto diferente pero válido de realismo (Anthea 1977: 3-4).

Por otro lado, el hecho que hacia el siglo XVI Bruselas y Amberes se convirtieran en los nuevos centros comerciales, significó expandir su propia mirada hacia otras tierras (1977: 6) en este caso hacia las colonias americanas. Este auge económico, que incrementó las riquezas, permitió el impulso de la producción de obras de las distintas gildas de San Lucas de Flandes al que se vinculó el colectivo de grabadores. En este siglo, fueron las estampas grabadas las obras que mayormente lograron ser exportadas a las colonias americanas, sirviendo estos grabados como un medio de comunicación visual y difusión de iconografías al servicio de la Iglesia postridentina con el nuevo mundo (Mariazza 2009: 48-49). Cabe resaltar que estos medios gozaban de alta popularidad, por ejemplo

---

<sup>86</sup> Se sabe que desde 1430, aproximadamente, hasta finales del mismo siglo tanto Italia como Flandes predominaron frente a la diversidad de escuelas europeas. De alguna manera, ejercieron una influencia significativa ya que se encontraban en constante intercambio. Véase Panofsky (1958).

las fuentes grabadas también fueron altamente apreciadas e inspiradoras para los artistas españoles, en especial los de la región andaluza (Estabridis 2009:60).

El contexto era propicio para la importación de pinturas y estampas grabadas al nuevo mundo debido a las necesidades evangelizadoras que surgían. A pesar de ello, no solo se trataba de una gráfica que servía como un esquema compositivo para transmitir un programa de conversión espiritual, sino que “la introducción de nuevos estilos y propuestas de configuración plástica de actualidad en Europa [...] se convirtió en una vía de modernización del trabajo de nuestros pintores. Al surgir, por ejemplo, tratamientos de corte naturalista a comienzos del siglo XVII o proponer el uso de elementos decorativos junto con un lenguaje discursivo” (Mariazza 2009:55).

De manera general, se sabe que hacía inicios del siglo XVII el desarrollo de la pintura se había enfocado en Lima, tanto “la obra gráfica de los romanistas flamencos” (Wuffarden 2009:25) como las otras corrientes europeas, especialmente el manierismo italiano, fueron las que influenciaron en la realización de obras. En un punto inicial, artistas como Mateo Pérez de Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro fueron los primeros en impulsar producciones pictóricas en el virreinato peruano (Gisbert 2002: 100). Estos artistas llegaron al Perú con sus propios referentes; un ejemplo fue Pérez de Alesio quien viajó con una colección de grabados de Alberto Durero. Frente a ello no cabe duda que muchas otras colecciones privadas de obras, textos o las mismas planchas de grabados hayan llegado al nuevo mundo (Mujica 2009: 71). Esta influencia llegó a prevalecer en el campo pictórico andino tras el trabajo de Bitti y Medoro en zonas como Ayacucho, Arequipa, Cuzco y Puno, y cuya influencia perduró a través de sus discípulos. Es así que para mediados de ese mismo siglo ya se contaba con artistas criollos quienes buscaban una identidad artística. “Desaparecidos los maestros europeos aparecen los criollos, que cronológicamente están ya en pleno siglo XVII, cuando el barroco se había enseñoreado en toda Europa, y que todavía muestran en su arte los últimos resabios del manierismo” (Gisbert 2002: 106).

Como ya lo hemos tratado en subcapítulos anteriores, fueron los artistas naturales quienes utilizaron las estampas y publicaciones que llegaron al

virreinato del Perú, los cuales sirvieron de fuente principal para la realización de distintas series de óleos, como el texto del Padre Jerónimo Nadal o el de Pedro Canisio, entre muchos otros. Sin duda, el grabado no fue el único formato traído de Europa; es importante precisar que desde el siglo XVI en adelante se incrementó la importación de lienzos<sup>87</sup> a Lima y Cuzco.

Según Wuffarden (2009) este tipo de exportación de obras pictóricas responde al periodo del barroco en el que se importaban lienzos zubaranescos (2009: 25). Sin embargo, este no fue el único estilo exportado al nuevo mundo, ya que se sabe que en la época del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo<sup>88</sup> se llevaron un conjunto de lienzos al Cuzco. “Mollinedo llevaba consigo una importante pinacoteca al momento de hacerse cargo de la sede cuzqueña. Los inventarios consignan un par de lienzos del Greco [...] obras de Sebastian de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda y Eugenio Caxés, así como escenas de cacería y paisajes flamencos” (Wuffarden 2016: 33). Esto nos permite deducir que más allá del mecenazgo realizado por el obispo, sus colecciones influenciaron a los artistas locales de la época quienes se enfrentaban a obras de alto nivel e incluso “quedaría patente en el grado de pericia que ellos desplegaron con el propósito de emular los prestigiosos modelos flamencos, que circulaban a través de estampas y pinturas. Su notable capacidad de imitación ha llevado incluso a plantear la hipótesis de si algunas obras [...] fueron realizadas en el Cuzco o importadas desde Flandes” (2016: 36). Ciertamente, ello permitió el desarrollo de la pintura andina y le otorgó autonomía para lograr consolidar una escuela cuzqueña que influenciaría al resto de regiones (Wuffarden 2008: 47).

Este dato no es menor frente a nuestro objeto de estudio ya que la posibilidad que haya llegado a América una versión de *San Jerónimo en su estudio* de algún discípulo español de Joos van Cleve es totalmente posible de cara al contexto de la época, la cual estaba a favor de una globalización cultural del mundo

---

<sup>87</sup> Al respecto, ver Wuffarden (2008: 46-47) y Gisbert (2002: 102).

<sup>88</sup> Obispo madrileño que se embarcó en Sevilla y arribó en el virreinato del Perú en 1672 llegando a la ciudad del Cuzco un año más tarde. Es reconocido como el mecenas de las artes plásticas y escritas. (Guibovich 2008: 14 -17).

católico lograda y potenciada, en gran medida, gracias a la misión jesuita<sup>89</sup>. Asimismo, consideramos importante tener presente dos situaciones que podrían vincularse al lienzo de Van Cleve. El primero en relación al hecho de que Mollinedo haya sido un sacerdote español procedente de Madrid (Wuffarden 2008: 41), y el segundo que la versión referencial de San Jerónimo para nuestro lienzo al ser de Madrid -ciudad que conserva varias versiones del lienzo en colecciones privadas, como lo referimos en el subcapítulo anterior- haya tenido algún nexo con Mollino. No obstante, poder afirmar tal idea implicaría un trabajo de archivo entre Madrid, Cuzco y Ayacucho.

Es a raíz de ello que para este subcapítulo nos interesa tratar -muy sintéticamente- otro caso en donde se involucra un nuevo conjunto de estampas grabadas flamencas y, como lo acabamos de mencionar, muy posiblemente lienzos de la escuela flamenca como las pinturas de paisajes, lo cual determinó una composición y paleta específicas. Sin duda, el hecho de tomar como



Ilustración 66. Hans Bol, *Septiembre: la parábola de la higuera seca*, grabado, 1585, 15.2 x 20.9 cm, Museo Nacional de Ámsterdam, Países Bajos.



Ilustración 65. Diego Quispe Tito, *Parábola de la higuera (Libra)*, óleo sobre lienzo, 1681, 15.2 x 20.9 cm, Museo de Arte Religioso (Palacio Arzobispal), Cuzco, Perú.

<sup>89</sup> Para profundizar en el tema, ver Kubiak (2022: 299-313).



referencia otros óleos es una praxis que poco se comenta pero que fue necesario para desarrollar técnicas pictóricas y establecer una esencia propia. Cabe precisar que las obras pictóricas del virreinato peruano a pesar de tener en consideración la fuerte influencia italiana, la cual se focalizó en mayor medida en Lima, también encontraron inspiración, aprecio y encanto por el estilo flamenco el cual se localizará hacia el sur del Perú. Los resultados del gusto por los modos flamencos no solo se aprecian en nuestro objeto de estudio central sino también en un artista tan destacado como Diego Quispe Tito<sup>90</sup> y una de sus obras maestras como lo es la *Serie del Zodiaco*.

Para este momento Quispe Tito se encontraba en el nivel más alto de su carrera artística. Había desarrollado su praxis bajo la influencia flamenca, la influencia romanista<sup>91</sup> -específicamente desde los grabados- y la impronta manierista (Tord 2002: 172-180). Según Teresa Gisbert y José de Mesa (1972) la *Serie del Zodiaco* fue realizado hacia el año 1681, momento en el cual el artista gozaba de reconocimiento y madurez en su técnica. Los autores afirman que esta serie debería contar con doce lienzos, a pesar de ello solo cuenta con nueve óleos ubicados en el Palacio Arzobispal de Cuzco, en la actualidad. Se sabe que esta serie provienen de la fuente grabada *Emblemata Evangelica*, realizada por Adriaen Collaert y diseñada por Hans Bol en donde se reúnen doce grabados que relatan escenas de la vida de Cristo y parábolas, además del uso de cada signo zodiacal en cada mes respectivo (1972: 34–35).

Ciertamente, resulta intrigante el nexos buscado entre los astros y Cristo, sin embargo, ello podría haberse visto relacionado con el “área de influencia de la cultura del Renacimiento y, por tanto, sujeta a las especulaciones que, acerca del universo, desarrollaron los más prestigiosos espíritus europeos, en particular

---

<sup>90</sup> Pintor cuzqueño nacido en el año 1611 y fallecido en 1681. El artista firmará su primera obra hacia el año 1627. Desarrollará su técnica en el pueblo de San Sebastián, en donde realizará series como la de San Juan o San Lázaro. Asimismo, es considerado como el primer pintor que demostrará tener una fuerte influencia flamenca, logrando realizar obras de alta calidad. Ello le permitirá gozar de una popularidad más allá de los límites del Cuzco, llegando hasta el Alto Perú. Véase Mesa y Gisbert (1962), Mesa y Gisbert (1972) y Taquini (1969).

<sup>91</sup> “lo que ahora se llama romanismo dominaba la pintura sevillana, un término aplicado a los pintores neerlandeses que trabajaron en Roma a partir de la cuarta década del siglo XVI y que desarrollaron una interpretación distinta de la manera de la Italia central [...] se aprecian los rasgos característicos de este estilo: composiciones bien ordenadas de primer plano, figuras de trazo sólido envueltas en pesados ropajes con pliegues complicados, de diseños caligráficos, y rostros suavemente modelados” (Brown 2009: 937).

los florentinos [...] eran pues temas que impregnaban el ambiente intelectual de los siglos XVI y XVII” (Tord 2002: 180-181). Por otro lado, también pudo estar relacionado con la idea de tiempo dado por Dios a los individuos respecto a ellos Santiago Sebastián menciona que:

si la serie fue creada con este fin, no tuvo nada de extraño que los grabados fueran vertidos en lienzos en un lugar como el Perú, donde sabemos por las crónicas, y en particular por la de Guamán Poma de Ayala, que los indios practicaban la astrología; por otra parte, el Concilio de Lima de 1613 trató de atajar el problema, pero no se logró extirparlo porque la idolatría pervivió en el siglo XVII mezclada con la hechicería y la astrología (1981: 20-21).

Difícilmente podremos tener certezas sobre las razones que llevaron a comisionar los lienzos zodiacales en una ciudad como el Cusco, no obstante, un hecho real es que la *Serie del Zodíaco* se convirtió en un conjunto de obras que demostró una esencia que el artista hizo suya, la flamenca<sup>92</sup>, pero sobre todo demostraría una libertad en torno a sus decisiones. Esto último responde a que cada lienzo realizado trae consigo detalles agregados y una factura en la obra que ya eran propios del pintor para ese momento; es debido a ello que la construcción de personajes o de paisaje no siempre correspondían al grabado.

Este conjunto de obras, en su momento, generó impacto al grado de hacer pensar a algunos espectadores que eran obras traídas de Europa. Esta última discusión tuvo relación con la cantidad de lienzos que se realizaron para la *Serie del Zodíaco*. Según Mesa y Gisbert (1962) no es adecuado pensar que fue un conjunto de 16 óleos como afirmó Isaías Vargas en relación al informe por José Uriel García. Él mismo, García, afirma haber visto las obras “en casa de los Condes de la Laguna, los Valdez Bazán” (1962: 90-91). Esta afirmación podría estar evidenciando otro grupo de lienzos traídos de Europa por la calidad en la factura o bien a un comitente que mandó a realizar un número mayor de óleos para una colección privada, la cual terminó ubicándose en la catedral.

---

<sup>92</sup> Una de las características más resaltantes de los modos flamencos que tomó el pintor fue el paisaje acompañado de “arquitecturas, follajes y relieves del terreno, típicamente flamencos. Sin embargo, un elemento novedoso lo constituye la aparición de paisajes colmados de aves y florecillas, uno de los rasgos distintivos de la llamada pintura popular” (Taquini 1969: 160).

Esta idea es descartada por los autores quienes afirman que es correcto pensar que fueron 12 cuadros en relación a la cantidad de grabados (1962: 86). Sin embargo, no resultaría inconsecuente que Quispe Tito haya realizado un grupo de 16 obras considerando el momento en el que el artista se encontraba, tras haber realizado una gran cantidad de obras y manejar su propia técnica a la perfección. Claramente los cuatro lienzos faltantes podrían haber respondido al sol, la luna, a una estrella fugaz, etc o a las cuatro estaciones como afirma Uriel García (Tord 2002: 180). Sin lugar a duda esa es una información que requiere mayor investigación, más que una simple opinión pero que no tendría razón de negarse.

De esta manera, los últimos lienzos realizados por Quispe Tito nos demuestran una producción que fue alimentada por su propio contexto. Si bien sus obras, en general, seguían una fuente grabada de distintos artistas y a veces fuente pictórica -por ejemplo, Raphael Sadeler-, cabe resaltar la osadía por parte del artista que denota una habilidad ganada tanto al trabajar con una paleta flamenca como al agregar más detalles a las composiciones que le permitieran ir desarrollando el concepto y una esencia muy particular que influenciará “la escuela que se estaba formando y de la que Quispe es el principal representante” (Mesa y Gisbert 1962: 72).

Hemos querido comentar el caso del pintor cusqueño ya que la vena flamenca también se encuentra presente con el lienzo *Acvérdate de tvs Postrimerías y jamás pecarás* la cual presenta una esencia gráfica de estilo flamenco, si hacemos alusión al grabado de Hieronymus Wierix, y una esencia pictórica si tenemos presente la paleta de Joos van Cleve en referencia a Jan van Eyck. Ello sin duda tendría una conexión con aquella semilla que plantó Quispe Tito en el gusto de los pintores andinos varias décadas antes.

Si nos enfocamos en el caso de Ayacucho sabemos que existió una sólida influencia del arte italiano gracias al pintor Bernardo Bitti, mientras que la influencia flamenca se llevó a cabo por medio de los grabados de los hermanos Wierix, entre otros. Conviene precisar que en Ayacucho el gusto por la escuela flamenca podría ser notoria si consideramos que es en esta ciudad donde se

presentan las mejores versiones del *Evangelicae Historiae Imágenes*<sup>93</sup> del Padre Jerónimo Nadal.

Hemos venido mencionando reiteradas veces que según García Sáiz (1988) es muy probable que haya existido un taller en la ciudad de Huamanga en la que se reprodujeron óleos que tenían como fuente principal el texto de Nadal y otros grabados. Estos talleres pudieron haber existido hacia mediados del siglo XVIII y muy posiblemente realizaban comisiones para las iglesias y los monasterios.



**Ilustración 67. Anónimo, *La piscina milagrosa (en los Evangelios, La curación de un lisiado en la piscina de Bézatha)*, siglo XVIII, pintura al óleo, 84 x 87cm, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.**

<sup>93</sup> Es entre los siglos XVII y XVIII en los que se encuentra una mayor producción de obras en relación al texto de Jerónimo Nadal. Al respecto, ver Zavaleta (2022).

Es probable que el desarrollo de las técnicas pictóricas en tales talleres haya permitido que las composiciones más atrevidas, las que recomponían la imagen, hayan sido encargos que se realizaban para la colección de cada orden religiosa según sus propias necesidades y sugerencias visuales.

Ello es entendido de tal manera ya que la autora pone como ejemplo las series del convento de Santa Clara y el de Santa Teresa de Ayacucho<sup>94</sup>. En ambos casos se utiliza la misma fuente grabada, sin embargo, las versiones que se realizaron para el monasterio de Santa Teresa presentan una recomposición de otros grabados del mismo texto lo que demuestra, una vez más, que las carmelitas descalzas manejaban el concepto de un amplio repertorio gráfico que les servía de apoyo para realizar narrativas mucho más elaboradas en un solo lienzo (ilustración 67). Esto se diferencia tanto de la serie realizada para el convento de Santa Clara como de las producciones realizadas en el Cuzco las que tendían a interpretar el gráfico en su totalidad y a las que se le agregaban uno que otro detalle diferencial (1988: 47). Asimismo, la autora comenta que el espacio en donde se disponían las piezas, no estaban expuestas al público, sino ubicados en los espacios interiores para reforzar los ejercicios de meditación (1988: 43-44).

Volviendo a la posible existencia de un taller hacia mediado del siglo XVIII que haya realizado la serie específicamente de Nadal para las carmelitas descalzas de Huamanga se sabe que en el caso de Santa Clara la serie fue firmada por Faustino Galindo y Basilio Pacheco, mientras que en Santa Teresa solo se

---

<sup>94</sup> La hipótesis dada por la autora García Sáiz tiene un fundamento totalmente válido y responde a la relación que muy posiblemente entabló con las carmelitas ayacuchanas de aquella época. Esta información la corroboramos tras las distintas conversaciones entabladas con las hermanas carmelitas el presente año, en donde reflexionábamos sobre la relación de su comunidad y el arte. Si bien en la actualidad no cuentan con ninguna especialista carmelita en materia de arte, en el pasado sí lo hicieron. Fue justamente hacia los 80s del siglo pasado que contaban con los conocimientos de la Madre Teresita del Niño Jesús y de la Santa Faz OCD, carmelita quien posiblemente se comunicó con García Sáiz y reflexionaron delante de los impresionantes cuadros de la serie de los evangelios ilustrados de Jerónimo Nadal en la posibilidad de un taller en la ciudad o para su comunidad. Esto sin duda tiene sentido si se observa la gran colección que resguardan las carmelitas dentro del claustro. De la Madre Teresita se sabe que tenía una fuerte afinidad con las artes, que escribía y que dibujaba. Lamentablemente, ella falleció hace unas décadas por lo que es muy probable que sus conocimientos queden en las pocas personas que pudieron acudir a ella.

identifica a un encargado bajo la denominación de Maestro (Fiocco Bloisa 2009: 44). La misma autora en relación a los lienzos de Santa Clara menciona:

La iglesia de Santa Clara, reconocida desde antiguo por el interés del artesanado de su presbítero, cuenta con dos lienzos fechados en 1752 basados en los grabados 120 y 123 de los realizados por los Wieriex. Son dos grandes telas [...] el primero de ellos está firmado por un tal Faustino Galindo y el segundo por Basilio Pacheco. Del primero poco puede decirse, excepto que parece residir en la misma Huamanga de la que tal vez sea oriundo; del segundo se tiene más noticias, en especial que trabaja en Cuzco (García Sáiz 1988: 44).

Mientras que sobre la serie de oleos de Santa Teresa agrega:

Es evidente que tales ejemplos no justifican en medida alguna el planteamiento de la posible existencia de un taller “especializado” en estos temas [...] al entrar en el otrora magnífico de Santa Teresa, donde se guarda una interesantísima colección de pinturas. Allí se encuentran, en el interior de la clausura, varios conjuntos de lienzos cuya concepción, sin duda, juega un papel preponderante [...] pese a las semejanzas anotadas, los cuadros de Santa Teresa responden a una elaboración mucho más cuidada que los de Santa Clara, producto de la idea de reunir en un mismo lienzo escenas procedentes de varios grabados (García Sáiz 1988: 44-47).

La hipótesis de García Sáiz sobre un posible taller en Huamanga radicaría tanto en los artistas que firmaron obra para las monjas de Santa Clara como en la cantidad de lienzos realizados para Santa Teresa los cuales son más de 20 obras. En este punto consideramos relevante volver a mencionar nuestra posición en relación a Basilia de Jesús y Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento. Y ello radica sobre la brecha temporal que existe entre ambos casos, mientras que nuestro objeto de estudio es realizado a finales del siglo XVII -para ser culminado a inicios del siglo XVIII- la serie de lienzos realizada por un Maestro del monasterio ocurre cincuenta años después lo que difícilmente nos lleva a creer que haya existido una relación directa en ambos casos más allá de una referencia a la preferencia por la recomposición de imágenes.

Continuando con el enfoque a la obra realizada por Quispe Tito y el uso de distintas fuentes García Sáiz precisa en:

El uso de estos recursos es algo perfectamente documentado ya en obras muy anteriores a éstas y viene a ser como una marca de origen para los centenares de pinturas anónimas que salieron de los talleres andinos, considerándose a Diego Quispe Tito como el máximo responsable de su difusión. Por otra parte, a pesar de los años que separan a las obras de este pintor de las que aquí tratamos, son bastantes los puntos de contacto que las unen, especialmente con series como la del Zodiaco, de la catedral de Cuzco (García Sáiz 1988: 53).

Frente a ello, sabemos que la escuela del Cuzco pudo demostrar su propia esencia del cual los pintores o talleres de Ayacucho tomaron y variaron al responder a sus propias necesidades conceptuales y tras interiorizar la técnica pictórica. Asimismo, es sugerente que la autora tome como referencia la *Serie del Zodiaco* de Quispe Tito la cual al demostrar su alta calidad logró influenciar a los artistas venideros, sobrepasando los límites del mismo Cuzco hasta llegar a ciudades como Ayacucho.

En ese marco, considerar la paleta de vena flamenca como un aspecto que define la experiencia del artista al enfrentarse a un condicionante de construcción de la imagen, además de la fuente grabada, es sugerente en la medida en que tal recurso creativo al ser apreciado pudo haberse desplazado de Cuzco a Huamanga. Se puede decir que los lienzos cusqueños llevados a Ayacucho, los cuales guardaban en sí una esencia flamenca, pudieron haber permitido que la misma paleta también viajara no solo por medio de las obras de arte, sino además en relación a los artistas que pudieron pasar por Ayacucho.

Por ello es de alta consideración para nuestra investigación prefigurar el contexto que llevó a influenciar la praxis artística en Ayacucho la cual tomó como referencia la paleta flamenca y la consideró elemental sobre todo para la realización del San Jerónimo de la parte inferior de nuestro objeto de investigación, tema al que volveremos en el siguiente subcapítulo.

En ese marco, encontramos a las carmelitas como un grupo de mujeres que supieron apreciar la escuela flamenca y agenciaron sus propias producciones artísticas tomando en consideración tal esencia. Dicha apreciación la vemos con la serie del evangelio ilustrado de Nadal o con nuestro lienzo de estudio, además

ello es algo que debe ser apreciado en su totalidad y con cada una de las grandes obras que la comunidad conserva.

Así pues, tratar el caso del artista Quispe Tito nos permite profundizar en una praxis que superficialmente podría resultar muy sencilla pero que conlleva distintos factores externos que permitieron la creación de una obra. Y es el hecho de usar una referencia gráfica o pictórica para la producción de una pieza. Sabemos que el pintor utilizó una fuente grabada como inspiración para sus producciones, no obstante, poco se sabe de la posibilidad de que haya apreciado un lienzo o tabla flamenca. Sin embargo, al tener presente a un sujeto histórico tan significativo para las artes cusqueñas como lo fue el obispo Mollinedo, quien se ubica temporalmente en la época de Quispe Tito, es imposible negar que su propia colección llevada al Cuzco no haya alcanzado los ojos del artista. Del mismo modo como sucedió con alguna versión de *San Jerónimo meditando* de algún seguidor de Joos van Cleve, lienzo que llegó, muy posiblemente, a las



Ilustración 68. Diego Quispe Tito, *San Jerónimo*, óleo sobre lienzo, 1631, Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.

manos de Basilia Jesús y Magdalena Bentura.

No obstante, ambos casos han presentado un acercamiento al arte flamenco diferenciado por las épocas en las que se ubican. Un claro ejemplo de ello es cómo se representa al mismo San Jerónimo (ilustración 68): ambos siguen un proceso similar pero un resultado totalmente distinto.

Lo esencial hasta este punto es comprender que la praxis artística no solo se centra en el singular hecho de realizar la obra, sino en permitir que el



contexto nos siga otorgando información en relación con aquello que nutrió e inspiró a la o el artista a crear una obra inigualable a nivel global. He ahí donde rige el verdadero valor para la historia del arte. En esa línea, uno de los últimos aspectos que nos faltaría tratar sería la el valor de una recomposición y paleta ayacuchana, ambos aspectos ameritan toda una investigación dedicada, pero por temas de síntesis solo le dedicaremos unas cuantas líneas en el siguiente subcapítulo.



## 2.5 REALIDADES ENUNCIADAS DESDE LA PALETA, LA FACTURA Y LA COMPOSICIÓN

Hemos querido darle un cierre al presente capítulo con dos aspectos de la obra que nos parece sumamente intrigantes, la paleta, la factura y la composición. Aun cuando nos hubiese encantado poder profundizar en un sentido científico el análisis de esta se nos es imposible -ya que no es parte de nuestra especialidad- poder abordarlo más allá de un sentido puramente teórico.

En ese marco, nos gustaría poder abordar la paleta no solo en un sentido matérico en relación a los pigmentos sino, también, respecto a sus usos de cara a la factura. Es por esa razón que buscamos tener presente ciertas aproximaciones que apunten hacia la paleta y factura. Primero a la facultad de lograr llevar una imagen gráfica -sin ninguna otra característica que la línea- a una composición de puro color, y segundo el acto de reinterpretar un lienzo a color con un estilo propio. En cuanto a la composición nos queda precisar en su valor creativo. Proponemos estos aspectos hacia el final del subcapítulo ya que nos permitirá reflexionar sobre la procedencia del lienzo *Acvérdate de tvs Postrimerías y jamás pecarás*.

Ante todo, cabe mencionar que este proceso de producción o reproducción de imágenes, como ya lo hemos comentado anteriormente, respondía a la urgencia de evangelizar o fortalecer la fe. Ello llevó a la puesta en marcha de técnicas como el grabado y el fresco (Gisbert 2011: 18). Si bien el primer procedimiento -grabado- permitía la difusión de la imagen, el segundo -la pintura mural- la representaba la imagen en dimensiones mayores. Sin duda ello requirió de un maestro -extranjero en sus inicios- y aprendices que llevaran a cabo el proyecto; en este proceso de enseñanza se consolidaron distintos conocimientos, la praxis artística. La interiorización de la praxis artística dio como resultado que los mismos aprendices se volvieran maestros en algunos de los casos.

Sin embargo, aun cuando un artista natural demostraba haber asimilado la técnica que fuese a utilizar, como por ejemplo el desplazamiento de la imagen de un formato a otro, fueron desvalorizados, minimizados y pasaron

desapercibidos en su gran mayoría. Además, surge la duda si pudieron haberse dado otras circunstancias en las que el aprendiz de un maestro haya sido una mujer de la élite y por esa misma razón no se le haya dado la atención suficiente.

Hacemos mención de tal postura porque a diferencia del caso de Cuzco, en Ayacucho pocos fueron los artistas que sobresalieron por mucho que la praxis estaba presente; es muy posible que por ello no se identifique una escuela ayacuchana como tal, ni a artistas fundadores. Sin duda, un gran ejemplo, de aquellos pocos que resaltaron, fue Felipe Guamán Poma de Ayala, un caso magnífico del dominio del dibujo. Pese a ello, la desestimación también se puede ver reflejada en el discurso desvalorizante -una de las primeras problemáticas planteadas en el estudio del arte virreinal- realizado por autores como Martín Soria y Erwin Walter Palm varias décadas atrás (Mujica 2009: 72), quienes respondían a una premisa geográfica entendida como las jerarquías dadas entre los centros y las periferias respecto a la posibilidad de manejar conocimientos plásticos. Esto era entendido de dos formas:

[...] las artes innovadoras e influyentes de la metrópolis y las artes dependientes y repetitivas de sus lejanas provincias. Este modelo teórico -originario probablemente con la visión “evolucionista” del arte occidental popularizada por Vasari y retomada por la historiografía del siglo XIX- distaba mucho de ser una realidad histórica. Desde un punto de vista geográfico, las “provincias” de un imperio correspondían efectivamente a las regiones “periféricas” más apartadas de la metrópolis, pero esto no impedía que, como en el caso específico peruano existieran otros “centros” económicos, políticos, religiosos y artísticos como Lima, Quito, Cusco e incluso Potosí que habían definido sus propias regiones “periféricas” de influencia cultural. Tampoco era cierto que los “estilos” artísticos apareciesen exclusivamente en la “cabeza” metropolitana de los imperios ni que estos se difundieran como una ola irresistible que anulaba y homogenizaba las particularidades culturales y estéticas de cada provincia periférica. Todo lo contrario (Mujica 2009: 73).

Lo mencionado por Mujica (2009) responde a la minimización e invisibilización dadas a las producciones artísticas “periféricas” realizadas por los mismos naturales, la cual resultaba inconsistente con la realidad. Estas miradas llegaban desde autores que encontraban incapacidad, falta de exploración, falta de libertad creativa y una producción que se quedaba al nivel de la artesanía (2009: 73). Si bien este enfoque calza con una época alejada dentro del campo de la

investigación del arte virreinal, cabe la pregunta de si ello pueda verse reflejado -indirectamente- en nuestra actualidad ante la falta de detenimiento en dicha ciudad. En cierto modo Ayacucho fue apartado del foco de atención del campo investigativo y, además, turístico a diferencia de ciudades como Cuzco. Mencionamos este último aspecto ya que para volver a una ciudad atractiva se requiere de un gran financiamiento para la realización de proyectos de investigación, restauración y conservación del patrimonio. Lamentablemente, ciudades como Ayacucho carecen de apoyo y ello se ve reflejado en la ralentización de tales proyectos lo que termina afectando a las obras de arte directamente. Esto último calzaría con las nuevas problemáticas surgidas en relación a la falta de estudio lo que imposibilita una valoración y profundización real del patrimonio cultural peruano de dicho periodo.

En ese sentido, cuando hacemos referencia a realidades enunciadas desde la paleta, factura y composición buscamos resaltar y revalorizar -frente a los pocos artistas virreinales ayacuchanos reconocidos- la audacia por parte de los gestores culturales y artistas quienes se encontraban lejos de los grandes centros y se atrevieron a realizar obra. En ese aspecto al proponer situaciones que llevan al atrevimiento de producir piezas de arte nos referimos a la existencia de una intención que conlleva a la acción de enfrentar una praxis con técnicas particulares que permiten la posibilidad del desarrollo de la habilidad -pictórica, escultórica, etc.- tras la constante práctica del natural. Tal atrevimiento también se relacionaría con el contexto de cada individuo tanto desde el natural sin una herencia artística europea occidental hasta monjas de clausura limitadas teóricamente a ciertas actividades. Ciertamente, si nos limitamos al segundo caso -mujeres dedicadas a la vida monacal- se podría discutir en la posibilidad de una libertad indirecta y hasta auténtica que vivenciaron algunos religiosos en relación al arte al no sentirse intimidados por la misma praxis artística.

Cabe resaltar que nuestra postura no busca negar el vínculo existente y en desarrollo entre el arte y los individuos del virreinato, por el contrario, pretende profundizar en la misma praxis artística como tal.

Con referencia a ello nos gustaría comentar brevemente, sin romantizar la idea de lo que implica ser artista plástico, que la aptitud para serlo radica

principalmente en el dominio de una técnica y en la posibilidad de comunicar un mensaje -un concepto- por medio de aquello realizado mediante el método escogido. En ese marco, aquellos quienes interiorizaron dicha praxis y tuvieron la libertad de expresarlo bajo sus posibilidades tendrían que ser considerados como agentes que respondían a su profesión, como artistas. Y mencionamos ello ante los distintos ejemplares de obras de mayor o menor calidad que pudiese existir en cada lugar.

Defendemos esa idea porque consideramos valioso cada objeto de arte que guardan las iglesias de ciudades como Huamanga, muchos de ellos habiendo sido realizados por artistas locales. Sin embargo, nos preguntamos ¿de qué manera pueden ser reconocidas las particularidades de los mismos artistas locales? De cara a ello creemos que es relevante la catalogación realizada en el *Proyecto turístico de Ayacucho Bis – Cáritas* llevado a cabo por la licenciada Luzmila Soto de Bock a finales del año 2001. En este catálogo se aprecian las obras de arte expuestas al público *in situ*, hasta ese momento, e información como el estilo, la escuela, el estado en el que se encuentran, medidas, etc. Lamentablemente, este catálogo no toma en consideración las colecciones internas de cada comunidad religiosa, por ende, no existe mención del lienzo *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*. No obstante, encontramos revelador el hecho de poder apreciar el panorama de las distintas obras existentes para comenzar a delimitar las características de lo elaborado en Huamanga para seguir catalogándolo, estudiándolo y difundirlo.

Frente a ello sigue siendo sugerente el aporte de las carmelitas descalzas como aquella comunidad de mujeres gestoras de su propio arte<sup>95</sup>. Es así que logramos encontrar distintos lienzos que ejemplifican su aporte directa o indirectamente como *La viña del Carmelo* o *Representación alegórica de la Última Cena*. *San Bartolomé confirma la reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús*.

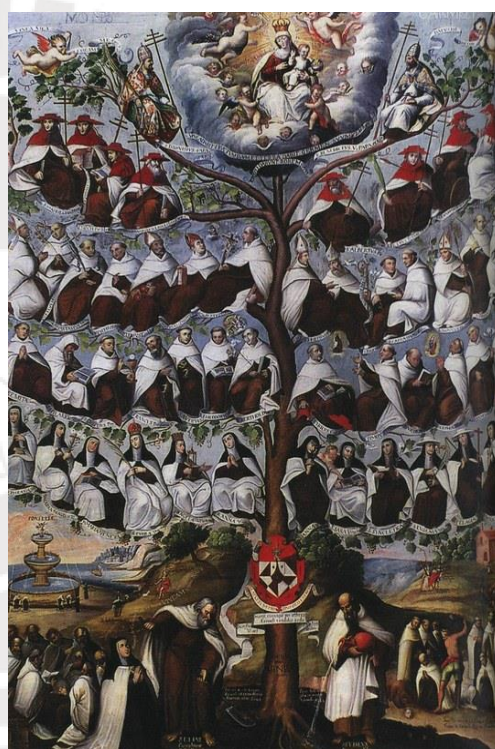
---

<sup>95</sup> En este punto, considero importante hacer mención -brevemente- sobre la experiencia personal de haber visualizado su colección privada. Esta se encuentra distribuida en distintos espacios del claustro y en un muy buen estado de conservación. Asimismo, en una conversación realizada con el Padre Martín encargado de la Comisión de Bienes Culturales de la Arquidiócesis de Ayacucho, se mencionó la posible existencia de un documento de catalogación realizado varios años antes del *Proyecto turístico de Ayacucho Bis – Cáritas*. Desafortunadamente no hemos logrado encontrar dicho documento.

El primer lienzo de grandes dimensiones se encuentra expuesto en la misma Iglesia de Santa Teresa de Ayacucho. En este vemos representado el árbol genealógico de la orden carmelita en donde se proyectan las cincuenta y una figuras de los representantes máximo de los carmelitas calzados, estando los representantes más importantes para ese momento cerca a la base del tronco. La versión ayacuchana de la vid utilizó la fuente grabada flamenca realizada por Theodoro Galle, en ella se presentó la variación de ciertos detalles en la composición como la incorporación de Santa Teresa de Jesús y la traducción de inscripciones al castellano (Schenone 2008: 343-347).



**Ilustración 70.** Theodor Galle, *La viña del Carmelo*, 1620, grabado, (Schenone 2008: 345).



**Ilustración 69.** Anónimo, *La viña del Carmelo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 6.00 x 4.52 m Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

Una peculiaridad de la obra es la atribución del lienzo a un artista anónimo natural de la ciudad quien podría representar a la escuela ayacuchana de mediados del siglo XVIII. No cabe duda que esta es una información que amerita ser confirmada pero que podría calzar con la hipótesis de García Sáiz (1988) en relación a la existencia de un taller a mediados del mismo siglo en Ayacucho, el cual trabajaba para el monasterio de las carmelitas descalzas como ya hemos

reiterado anteriormente. Ciertamente, la labor de demostrar la existencia de una escuela ayacuchana ameritaría una investigación mucho más profunda, no obstante, creemos que esta pieza podría demostrar ciertas especificidades trabajadas en la región, sobre todo en relación a la paleta y a la construcción de las formas. Este enfoque es mucho más obvio si lo comparamos con otra obra del mismo siglo que exhibe al lado de la *Viña del Carmelo*.

Este segundo lienzo le pertenece a Luis de Carvajal, quien demostró su habilidad y dominio de los modos cuzqueños en la obra de grandes dimensiones: *Representación alegórica de la Última Cena. San Bartolomé confirma la reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús*. En la parte inferior de la pieza figura una cartela que dice: “este quadro dio D. Augustin de la Rosa y Carrasco para este Monasterio de Carmelitas descalzas, Año de 1707”. Según la información brindada por el óleo podemos deducir que esta fue una donación dada a raíz de la culminación y consagración del monasterio en el año 1703.



**Ilustración 71. Luis de Carvajal, San Bartolomé confirma la reforma carmelita de Santa Teresa de Jesús, 1707, óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.**

Si bien no hay archivos que certifiquen la participación de carmelitas en aspectos conceptuales que llevaron a tal composición, el hecho que se les incorpore en una iconografía como el de la última cena demuestra que su imagen podría trascender lo literal y ser llevado al campo místico. En él se observa “un excepcional lienzo alegórico virreinal, sin antecedentes pictóricos conocidos [...] Este, al igual que otros lienzos barrocos conservados en las fundaciones carmelitas peruanas, ponen en evidencia la afición de esta orden religiosa por el simbolismo bíblico, la mística y la pintura alegórica” (Mujica 2003: 324). El fin de mencionar ambas obras -quizás las más importantes de su colección expuesta- permite reflexionar en el aporte directo o indirecto por parte de las carmelitas al desarrollo del arte en Ayacucho desde distintas aproximaciones.

Continuando con la idea de realidades enunciadas desde la paleta, factura y composición -como figura en el título del presente subcapítulo- es importante tratar lo mencionado por Penhos (2009) cuando afirma que:

si existe una pintura de los reinos [o virreinos], es en virtud de una cantidad y variedad de expresiones que adquieren su configuración gracias a las específicas variantes en la dinámica histórico-social de cada región [...] Una de las claves que tal vez contribuya a explicar las particularidades propias de cada región se halla probablemente en el estudio de los sistemas de registros, los códigos de representación, las concepciones y funciones de la imagen, las técnicas y materiales preexistentes en cada región, y cómo y en virtud de qué mecanismos se cruzaron y superpusieron dando lugar a manifestaciones diferenciadas (2009: 847).

Desde luego, las particularidades dadas por cada región permiten que se desarrolle las producciones de arte con características que lo diferencien. En el caso particular de Huamanga hallamos una relación singular con la paleta que podría revelar aspectos básicos que pudiesen contribuir a profundizar en los detalles de las obras realizadas en tal ciudad y, sobre todo, de nuestro objeto de estudio.

En ese marco, los pigmentos utilizados también juegan un papel diferencial ya que varios de los materiales empleados guardan una fuerte relación con sus lugares de procedencia, como por ejemplo la cochinilla huamanguina.



Respecto a este último punto es importante tener presente el proyecto de Siracusano (2010) -que sirvió de inspiración para el presente subcapítulo- en el que se realizó un análisis científico sobre la materialidad de la serie de las Postrimerías de Carabuco, Bolivia. En él se plantea la búsqueda de información desde la materialidad pictórica la cual nos permitió reflexionar en su complejidad compositiva y en su dimensión social. En esta última podemos encontrar una conexión con el pasado prehispánico por medio de conocimientos respecto a los minerales, animales o vegetales, los cuales terminaron empleándose en la paleta de la pintura colonial. Muchos de los pigmentos que conformaban tales paletas fueron “manipulados generalmente por indígenas a los que les correspondía la ejecución de la parte más servil y mecánica del oficio -esto es la molienda y preparación de los colores-; podemos entonces concluir que su presencia en estas imágenes no fue una simple operación estética más” (Siracusano 2010: 10 -11). Tal entendimiento vuelve a los artistas naturales del virreinato del Perú agentes de su propio arte.

Los exámenes científicos realizados a la serie de Carabuco abordaron el análisis de los colores y su procedencia. Por ejemplo, respecto a las tonalidades rojas se confirmó que estas fueron obtenidas de tierras de óxido de hierro, óxido de plomo y de la cinabarita conocido como rojo bermellón. Este último fue un pigmento extraído de las minas de Huancavelica, cerca de Ayacucho (Siracusano 2010: 91–92). En relación con los tonos amarillos estos eran obtenidos del sulfato arsenioso específicamente para la paleta andina, los azules estaban compuestos de azurita o del tinte extraído de la *Indigofera tinctoria*, los pigmentos blancos y negros eran elaborados del carbonato básico del plomo y del carbón respectivamente (2010: 90–93).

Por otro lado, uno de los pigmentos que no es mencionado en el análisis de las Postrimerías de Carabuco es el rojo carmín el cual es elaborado de la cochinilla parasitaria de las pencas de la tuna (Urrutia 2014: 10) ubicada en “el territorio de los Andes Centrales” (2014: 253) específicamente en Ayacucho. Este fue un color usado con frecuencia en la pintura ayacuchana, como lo mencionábamos previamente. Se sabe que la grana al generar el ácido carmínico necesita un tratamiento con disolventes como el agua o alcohol (Díaz y Ávila 2002: 9),

podríamos decir que posiblemente es debido a ello que ocurre el desprendimiento de pigmento en los lienzos expuestos a dichos líquidos. Este desgaste o decoloración se observa en algunos lienzos ayacuchanos que no han recibido los cuidados requeridos para su conservación (Ilustración 72).



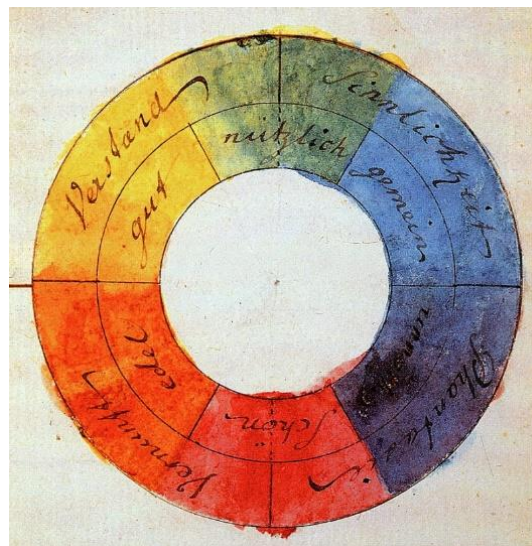
Ilustración 72. Anónimo, *Profeta san Eliseo*, s/f, óleo sobre lienzo, 87 x 35cm. Iglesia Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

Ahora bien, uno de los pigmentos centrales para la presente investigación es el verde, el mismo que se encuentra en la parte inferior del fondo de nuestro lienzo. Respecto a este tono, se sabe que su composición se origina de minerales como el resinato de cobre el cual tiende a oxidarse y oscurece tras el contacto con el aire. Tras los exámenes realizados a distintos lienzos se confirmó que este pigmento fue empleado en distintas regiones de los Andes (2010: 92). No obstante, se data su utilización desde el periodo del medioevo hasta el siglo XVII en Europa. Esto llevó a distintos pintores reconocidos como Jan van Eyck a utilizarlo en sus obras. Por lo que este pigmento verde es conocido como Verde Van Eyck<sup>96</sup> (Simonnet y Pastoureau 2006: 68-75). Desde luego dicho color, forma parte de la paleta del lienzo *San Jerónimo en su estudio* de Van Eyck, en donde solo la tela que cubre su escritorio, el cojín de su asiento, el lomo de lo que parece un libro y el detalle final de un cingulo llevan tal tono de verde. Particularmente este fue uno de los colores que tomó mayor relevancia en las posteriores interpretaciones pictóricas del santo en su estudio, hasta podríamos decir que son muy pocos los casos en los que varía el color.

---

<sup>96</sup> Sobre los pigmentos de la edad media se realizó una exposición virtual por la Universidad Complutense de Madrid en el año 2019, en este se precisó información sobre el color verde. Para mayor información, ver: <https://www.ucm.es/capire/colores>

Mencionamos ello ya que es comprensible que ciertos colores tengan un significado específico como el rojo en la vestimenta de San Jerónimo -sotana, capa y sombrero; sin embargo, la tela que cubre un mueble en donde se apoyan las santas escrituras podría bien significar esperanza, el cual es uno de los significados principales del verde (2006: 69). No obstante, la elección de tonos realizado por Van Eyck podría responder a una estrategia visual en el que se contrastan colores para definir el centro de atención de la obra. Ciertamente, al tener en consideración el círculo cromático, podemos ver como el rojo y el verde se posicionan contrariamente (ilustración 73).



**Ilustración 73. Johann Wolfgang von Goethe, *Círculo de color*, párrafo 695, De Farbenlehre, 1809, acuarela sobre papel, Museo Goethe, Frankfurt, Alemania.**

Por otra parte, Siracusano (2005) reflexiona sobre cómo lo material se convierte en un elemento que prevalece y se vuelve un componente común en varias obras pictóricas (2005: 16–17), lo cual podría parecer evidente a primera vista, pero resulta ser más revelador de lo que podríamos creer. Con respecto al uso de los pigmentos, podemos decir que estos no se limitaron a las artes manuales pictóricas de lienzos o murales, sin duda fueron materiales que entraron en el campo de artes textiles y escultóricas de la época. Un claro ejemplo del oficio que se centraba en el uso de pigmentos fue la manufactura de textiles, labor que desarrolló sus propias tecnologías a lo largo del periodo pre – hispánico y que varió tras la conquista al emplear obrajes (Salas 1998: 223). Sin embargo, por mucho que dichos cambios modificaron las técnicas, ello no afectó la elaboración de pigmentos, los cuales seguían siendo recurrentes y terminaron llevando a un intercambio de materia. En consecuencia, se puede afirmar que existió un gran interés en producir y comercializar dichos pigmentos, lo que llevó a crear distintas rutas comerciales con Europa y en las colonias americanas (Urrutia 2014: 255).

Estas rutas comprueban la similitud en uso de pigmento que pueden tener la paleta de los artistas ayacuchanos o cusqueños, entre otros.

Sin duda, lo que podemos saber de una posible escuela ayacuchana propiamente dicha es información muy reducida y específica; por ejemplo nos encontramos con ciertas circunstancias que fueron amoldando dicha escuela, desde la llegada de Bernardo Bitti -quien dejó obra en distintas iglesias y posibles discípulos-, como la circulación de libros con grabados, la importación de tablas o lienzos flamencos, hasta la influencia de la escuela cusqueña la cual generó un interés no solo para la compra de piezas, sino también en la elaboración de obras. Es por esa razón que creemos posible una producción particular que cuente con especificidades -como vimos anteriormente- que demuestren aquel ímpetu en la praxis artística. En ese sentido tanto las obras de mayor o menor calidad demuestran la necesidad de producir arte en relación a reforzar su fe o, porque no, por gusto propio. Ello indudablemente fue un potencial diferencial el cual es difícil de apreciar ya que muchas obras se encuentran en un estado de abandono por parte de las autoridades, siendo los propietarios -las órdenes religiosas- los únicos que velan por la conservación y seguridad de estas piezas.

De cara a todo lo visto hasta este momento podemos determinar que el lienzo *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás* representa una manera particular de elaboración que podría responder a su comitente y artista. Como lo mencionamos en el subcapítulo anterior, esta responde a un atrevimiento de recomposición de la imagen, asimismo anexa dos modos de producción de la iconografía desde una fuente grabada con los Novísimos y desde un lienzo con San Jerónimo.

En lo que respecta a la fuente gráfica, podríamos decir que tanto en el caso del lienzo de Polonia como el de Ayacucho, al tener como modelo principal un grabado, el proceso de realización del óleo se enfrenta a distintas adaptaciones dependiendo de las necesidades y tendencias del entorno; esto “se refiere al proceso mismo de la creación plástica, es decir, a los mecanismos por los cuales nuestros pintores descubrieron, asimilaron y se apropiaron de esquemas de composición para ilustrar conceptos iconográficos de profundo significado” (Mariazza 2009: 47). Estos mecanismos responden, por ejemplo, al cambio de

escala que la artista logró por medio de un buen manejo de técnica; supo relacionar cada parte de la composición de manera precisa sin variar las medidas para poder trasladar la imagen a un lienzo de mayor tamaño. Asimismo, por mucho que la fuente grabada se base en líneas se puede apreciar que la factura no dependía de estas, sino que se realizaba la construcción de las escenas sobreponiendo tonalidades al cual le agregaba el detalle del claroscuro. El procedimiento de coloración permitió un tratamiento al detalle que logró dimensionar cada escenario representado siguiendo con precisión el grabado.

No obstante, un elemento que varió en ambos casos fue la paleta, el cual respondía a las tendencias estilísticas a las que los artistas de la época estaban condicionados; es así que el fondo, en la versión polaca y ayacuchana de las *Postrimerías*, se distingue de un celeste pastel a un marrón oscuro. Tal variación podría sobrepasar el estilo al que apuntaba cada uno y tratar tanto significados agregados -el primero haciendo referencia al cielo y el segundo a una introspección sobre lo terrenal- como la disposición de ciertos pigmentos de cada lugar<sup>97</sup>.

Por otro lado, sobre la fuente pictórica tomada como referencia podemos comentar que si bien hemos identificado como base la versión flamenca de *San Jerónimo meditando* de Joos Van Cleve, las variaciones que presenta la versión ayacuchana son intrigantes y muy sugerentes ya que realiza modificaciones que se ajustan a la factura de una artista en búsqueda de la armonización de la figura del santo a la imagen de las *Postrimerías* lo que lleva a una composición particular como lo mencionamos en el subcapítulo anterior.

La factura muestra una pincelada no tan gruesa que permite apreciar la textura de la tela del lienzo. Además, la construcción de cada personaje se encuentra cuidadosamente detallada logrando describir de forma precisa cada parte, por ejemplo el gesto de una persona mayor como san Jerónimo se diferencia del

---

<sup>97</sup> Cabe mencionar que las comparaciones de los lienzos sobre las *Postrimerías* tanto de Polonia como de Perú ya lo realizamos en el subcapítulo 2.2.

rostro juvenil del ángel. No obstante, en ciertos sectores las pinceladas se perciben algo toscas, por ejemplo en los acabados de las vestimentas y telas.

La gama de colores utilizada para esta versión ayacuchana tiene como principal referencia el lienzo original tanto en su versión flamenca como española. En este caso el reloj, el candelabro, el cráneo y la trompeta se realizan en tonalidades amarillentas, el libro y ciertos detalles se realizan con el color blanco, la mesa es realizada con una tonalidad de verde oscuro que sigue fielmente todas las versiones realizadas previamente<sup>98</sup>, la vestimenta del santo se realiza con un rojo carmín, el ángel lleva una túnica en tono azulado mientras que la tela que le cuelga y sus alas son pintadas con un rojo bermellón. Esta segunda parte de la obra presenta un trabajo del claroscuro que permite diferenciar cada elemento entre sí, a excepción del reloj que al igual que las versiones españolas no logra dimensionarse de manera adecuada aun cuando la artista hace la valoración de tono en relación a la luz de manera correcta. De alguna manera, al disponer la composición en un espacio rectangular, que podría ser un poco más de la cuarta parte del total, hace que todos los elementos se vean ceñidos entre sí lo que permite una lectura un tanto distinta de la interpretación original<sup>99</sup>.

Conviene enfatizar específicamente que la versión ayacuchana de san Jerónimo meditando presenta una libertad compositiva distinta a todas las versiones. Si bien no hay forma de saber cuál es el lienzo original que sirvió de referencia, es muy probable que dicha versión de algún seguidor de Joos van Cleve no haya variado compositivamente como sí lo hace la versión ayacuchana. Asimismo, la factura dada a la escena es un aspecto que permite diferenciarlo de todas las versiones europeas, esta podría ser situada en el estilo de la escuela

---

<sup>98</sup> No deja de ser sorprendente que una escuela tan lejana al lugar de origen de la fuente pictórica -Europa- responda con exactitud a la implementación de colores, sin duda es coherente que a San Jerónimo se le represente con tonos rojos, sin embargo que la tela de un escritorio mantenga un mismo color en la mayoría de sus interpretaciones es una decisión que no responde a ningún simbolismo lo suficientemente relevante como para que continúe siendo empleado.

<sup>99</sup> Con ello nos referimos a que la lectura pasa de ser un individuo en un espacio amplio -su estudio- a un lugar tan reducido que se asemeja a una celda en donde Jerónimo aparenta estar con el cuerpo recostado. Cabe recordar que la artista -muy posiblemente- seguía las últimas versiones españolas en donde se representa al santo con medio cuerpo, sin embargo, en esos ejemplares aún se percibía el escritorio por la posición del cuerpo.

ayacuchana por ciertos detalles como: recomposición, tonalidades y pigmentos, construcción de personajes o tratamiento del claroscuro.

De cualquier modo, la versión ayacuchana en conjunto se presenta como una obra nueva que toma lo mejor de dos iconografías que presentan su propia historia y línea visual pero que nunca dejaron de tener la misma esencia conceptual. Sin lugar a dudas el valor otorgado por parte del atrevimiento de la artista evidencia un contexto con un bagaje cultural -práctico y teórico- que otorgó un nivel de libertad a quienes manejaban dicha praxis y la comisionaban: las hermanas carmelitas. Ellas estuvieron en contacto con la materialidad y con los conocimientos que las llevaron a tomar decisiones creativas lo suficientemente significativas como para diferenciarse del resto de interpretaciones de tales imágenes.

Por último, cabe precisar que tanto la fecha que presenta el lienzo *Acvérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás* -1704-, los referentes, la temática, la factura como la ejecución de la obra nos podrían estar revelando una situación distinta a la de mediados del siglo XVIII en la que se piensa que pudo haber existido un taller huamanguino. Ciertamente, estos elementos, al diferenciarla de muchas obras y presentarla como una posible versión única, evidencia una procedencia en relación a una artista que tenía la posibilidad y habilidad de utilizar una obra gráfica -textos ilustrados- para realizar un lienzo de mayor dimensión y dotarla de color.

Sin embargo, para poder haber desarrollado dicha pieza, tuvo que haber intervenido no solo su interés por el arte sino, además, sus privilegios los cuales le otorgaron la posibilidad de apreciar lo que otros artistas difícilmente podían ver: lienzos importados. A su vez, la educación tuvo que haber sido una herramienta más que le permitió interpretar lo que su intelectualidad y espiritualidad le permitía, por añadidura sabemos que tales privilegios también le dieron el tiempo para ejercer algún proyecto artístico del cual las monjas de velo negro tenían oportunidad, pero sobre todo el hecho de haberse identificado a sí misma y a la comitente en una pieza de arte nos evidencia la relevancia del lienzo para las dos carmelitas y para la comunidad. Por lo tanto, esta pieza bien pudo haber nombrado a algún posible artista externo como lo hace con quien

retocó la obra, no obstante las mismas inscripciones solo mencionan: *La hermana Basilia de Jesús, mandó componer estemismo cuadro, asu costa ...; el Lienso es de la hermana Magdalena Bentura del Santissimo Sacramento, se acabó hoy 1<sup>o</sup> de Enero del 1704 y Se retocó año 1856 Por Bautista Zuares.*

Frente a todo ello cabe la duda de cómo una mujer que pertenece a la vida conventual puede tener la oportunidad de desarrollarse en el campo del arte por lo que buscaremos responder a dicho cuestionamiento en el último capítulo.





### **CAPÍTULO 3. MUJER COMITENTE – MUJER PRODUCTORA – MUJER RECEPTORA: UN ARTE FEMENINO DE SOCIEDADES COLONIALES**

El presente capítulo buscará abordar nuestro lienzo desde un enfoque de género, resaltando la importancia de la participación de la mujer religiosa como agente presente detrás de la comisión, producción y recepción del objeto artístico virreinal. Para lograr ello consideramos la importancia del enfoque de género<sup>100101</sup> en el campo de la historia de la pintura peruana la cual podría percibirse como una materia desvinculada si solo nos centramos en los conceptos y métodos que maneja cada ámbito. En ese sentido, encontramos riqueza argumentativa en la investigación interdisciplinaria que potencie ambos campos pero, sobre todo, la obra de arte.

Tales reflexiones nos permiten formular las primeras preguntas: ¿De qué manera es posible entender el enfoque de género en dicho periodo? ¿Esto implicaría una ruptura de roles entre lo que debía o no hacer una mujer? ¿El espacio privado y el público determinan esos roles? ¿De qué manera el arte es un medio de expresión para las mismas mujeres? ¿Son los objetos de arte documentos que atestiguan su actividad y aporte? ¿Cómo la espiritualidad permitió un modo de libertad a las mujeres?, entre varias otras cuestiones que se anexan a nuestro caso de investigación debido a que hablamos de una obra en específico que tiene su contexto propio en una comunidad de mujeres.

---

<sup>100</sup> Según Scott (2008) “el término género denota unas determinadas construcciones culturales, toda la creación social de las ideas acerca de los roles apropiados para las mujeres y para los hombres. Es una forma de referirse exclusivamente a los orígenes sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres [...] Así, el género, en su uso descriptivo, es un concepto asociado con el estudio de las cosas relacionadas con las mujeres. El género en un tema nuevo, un nuevo departamento de investigación histórica, pero no tiene el poder analítico para dirigir (ni cambiar) los paradigmas históricos existentes” (2008: 53-54).

<sup>101</sup> La relevancia del enfoque de género inicia entre la década de los 60 y 70, lo que la lleva a ser un eje investigativo relativamente nuevo. El estudio de género está dedicado “al estudio, documentación y teorización de los procesos de producción o reproducción de desigualdades que se originan en la diferencia sexual. El origen de los estudios de género está ligado con el interés político y académico por explicar la subordinación femenina” (Tepichin 2018: 97). Por mucho que el estudio de género hoy abarque a los distintos géneros (femenino, masculino y queer) en sus inicios trataba únicamente del estudio de la mujer, en donde se le comenzaba a considerar como un sujeto histórico y social quien debía ser visibilizada por su participación en la sociedad, ciencia y cultura. Véase Tepichin (2018).

La secuencia mujer comitente, mujer productora, mujer receptora en relación a la realización de nuestro objeto de estudio nos permite ahondar en la participación de las mujeres en el arte virreinal. Este es presentado como un panorama que requiere atención ya que si bien se han comenzado con investigaciones que tratan de la presencia femenina en el campo político, social o religioso, hacia el campo del arte la presencia de la mujer aún no ha calado al mismo nivel. Nos preguntamos, pues, si ello podría darse a raíz de las limitaciones del mismo campo de la historia del arte en una mirada que busca tratar la obra de arte en sí mismo sin considerar al sujeto detrás del objeto.

Al respecto Gombrich (1997) presenta una aproximación interesante que demuestra los límites de la misma historia del arte diciendo que: “A menudo se nos anima a embarcarnos en investigaciones interdisciplinarias, pero no estoy nada seguro de que éste sea un método válido. Lo que llamamos disciplinas son, en el mejor de los casos, materias de conveniencia organizativa en la vida académica” (1997: 360). Asimismo, menciona que “todas las civilizaciones, también se mantiene unida gracias a valores sociales, morales o estéticos. Son esos valores los que a mí me parecen representados por lo que yo llamo los cánones del arte, los niveles de maestría sin los cuales no habría historia del arte [...] el canon se revise a menudo y surjan nuevos valores. Esos valores no tienen por qué ser mutuamente excluyentes” (1997: 366-367). De una u otra forma, el autor discute sobre los enfoques que debería presentar la historia del arte en el cual la obra es el eje central y a la que se le formulan preguntas dependiendo de las necesidades del investigador, de igual manera -y hacia el final de su texto- precisa que los valores o enfoques no deben ser excluyentes, no deben “deshumanizar las humanidades” (1997: 367).

El autor propone un escenario real y cuestionado de cara a la historia del arte, en el cual este deba desarrollarse fijando su interés a todo aquello que la obra nos permita argumentar, en ese sentido proponer miradas interdisciplinarias podría desviar el interés en el objeto mismo. Sin embargo, ¿Qué sucede cuando aquellas otras disciplinas aportan al entendimiento de un momento histórico que permite que la obra de arte se lleve a cabo? ¿Qué sucede cuando el sujeto detrás del objeto permite construir información que éste último no puede desarrollar en

su totalidad si solo se basa en una disciplina -la historia del arte peruano- que sigue en desarrollo? A pesar de que estas preguntas pueden ser debatidas creemos que es necesario centrarnos tanto en la obra como en el contexto. Este último al formar parte de una comunidad de mujeres debe tratarse con una mirada acorde, también, a la historia de la mujer que en la actualidad entra en la disciplina del enfoque de género.

No cabe duda que al periodo colonial se le anexa una mirada negativa en relación al sujeto femenino poniéndola en una situación de anonimato y censura de la cual fue víctima por instituciones como la Inquisición<sup>102</sup> (Vinatea 2008: 152). Como si ello no fuese suficiente, la historia que se debe rastrear aún se encuentra camuflada entre archivos, requiriendo del investigador una sensibilidad para proponer nuevos enfoques y captar ciertas pistas que nos permitan re construir su historia. Además, el hecho de considerar a la mujer como tópico central de los procesos históricos del pasado es una propuesta que se da recién desde mediados del siglo pasado (Andreo 2013: 13), por lo que los estudios de género en relación a las artes plásticas del virreinato del Perú son aun relativamente escasas.

Bajo este marco, considero relevante realizar una breve revisión sobre el lugar de la mujer en la historia del Perú. Frente a ello consideramos importante el aporte realizado por Sara Beatriz Guardia (2013) en relación al estudio sobre la mujer como sujeto histórico en el Perú. La autora comienza su revisión desde la edad antigua en donde la idea de complementariedad entre mujeres y hombres permitía una unión social, política y religiosa entre ambos. Igualmente, en las culturas preincaicas las mujeres seguían formando un papel importante en correspondencia con los hombres. En algunas civilizaciones como Caral se las representaba con figurillas que muy posiblemente tenían una relación con los ritos de fertilidad, en esa línea la cultura Vicus también realiza la representación del cuerpo femenino con la Venus de Frías, la cultura Nazca con la Venus de Nazca, entre otras. Asimismo, podemos considerar la existencia de distintos

---

<sup>102</sup> “La Iglesia controló la actividad literaria de las mujeres mediante tribunales como el de la Inquisición, dentro y fuera de los muros conventuales. Aparte de la represión, las mujeres encontraron serios obstáculos de variada índole para convertirse en autoras, y reconocer su propia voz en el canon escrito del mundo colonial” (Mannarelli 2018: 109).

personajes femeninos de gran poder como la Sacerdotisa de San José de Moro, la Dama de Pacopampa o la de Cao (2013: 18–26).

Con el Imperio de los Incas la posición de la mujer se mantenía equivalente con la de los hombres. De alguna manera, al ser el ayllu la base de la estructura social permitió que ambas partes se mantuvieran unidas por medio de distintos vínculos y se complementaran. “Es decir, estamos frente a roles femeninos muy diferentes a los europeos, puesto que incluso las mujeres de la élite cumplieron determinadas funciones económicas, políticas y rituales, con implicancias significativas en la división de tareas que contradicen la visión tradicional de la historiografía de vincular a los hombres con el poder” (Guardia 2013: 45). En ese mismo marco, Rostworowski (2015) afirma que “las culturas andinas tuvieron un desarrollo propio por hallarse alejadas de las corrientes y difusiones del Viejo Mundo [...] esta situación fomentó el rasgo sobresaliente del sistema organizativo indígena basado en la reciprocidad, la redistribución, la *minka* o ayuda mutua, y el *ayni*” (2015a: 37).

Como vemos, el tipo de relación armoniosa y recíproca, el cual era un objetivo sobre todo si se considera que “lo peor que le podría suceder a una persona era no integrarse a un grupo, concepto muy ajeno al individualismo moderno” (2015: 37), se vio vulnerado y cambió de perspectiva tras la caída del imperio incaico y una vez que se instauran las relaciones jerárquicas o de poder empleadas por una España medieval eurocéntrica incapaz de considerar a otras culturas y a los nuevos movimientos culturales como el renacimiento. En consecuencia, al ser estas las perspectivas exportadas a las colonias (Guardia 2013: 79), se generó un quiebre que presentó diferencias afectando la posición de la mujer de distintas clases sociales y subordinándola a ser percibida con inferioridad y limitada al espacio privado (Rostworowski 2015b: 191-192).

En una mirada general, este enfoque parte de una perspectiva antropológica como la teoría de parentesco de Claude Lévi-Strauss <sup>103</sup>, donde se trata la prohibición del incesto en las estructuras de parentesco frente a una regulación cultural. En ese contexto, la mujer comienza a ser vista como un objeto de

---

<sup>103</sup> Al respecto, ver Lévi-Strauss (1969).

intercambio para las alianzas entre familias<sup>104</sup>. La teoría nos presenta una mirada en la que existe una prohibición en las relaciones entre familiares directos que lleva a ver a la mujer como el medio de conexión, intercambio y el objeto de sus negociaciones de parentesco, situación que no fue nada ajena en las colonias americanas. En relación a ello, Guardia (2013) menciona que “la cosificación de las mujeres fue la principal causa de su subordinación. Incluso, Claude Meillassoux señala que originó la aparición de la propiedad privada, porque las mujeres pasaron a ser consideradas propiedad personal por su capacidad reproductora y fueron tratadas como objetos que podían intercambiarse o robarse” (2013: 15).

De cara a ello, Rostworowski (2015) formula la siguiente pregunta: “¿Qué sentimientos surgirían entre las mujeres andinas ante el invasor? ¿Se conjugarían en ellas las cambiantes circunstancias sufridas en tumultuosas contradicciones de amor y de odio?” (2015b: 192). Sobre ello la autora comenta que es posible que algunas hayan sido desafortunadas y hayan perdido su bienestar al ser expuestas al maltrato, violaciones y abandonos, mientras que otras pudieron haber gozado de las fortunas al aceptar a los extraños forasteros (2015b: 192).

Sin duda, estas relaciones de poder entre mujeres y hombres llevaron a limitar la participación de las mujeres en el ámbito público y las limitó al ámbito privado<sup>105</sup>. En este último se encontraría el hogar y los monasterios. No obstante, ambos espacios establecieron modos de vida distintos que pueden ser

---

<sup>104</sup> Remito a esta teoría ya que el tiempo al que hacemos referencia -el periodo virreinal- traía consigo las concepciones socio políticas de la Edad Media. Y es en este último periodo en donde podemos observar -y ejemplificar muy claramente- que la cosificación de la mujer se daba para la alianza y empoderamiento de las diferentes coronas. Si bien este orden social -visión- y sumisión de la mujer es predominante en la clases reales -lo cual podría diferenciarse hacia otros niveles de la sociedad- es ello lo que -en un sentido muy amplio- se importa a las nuevas colonias, en un sentido teórico ya que en la práctica existieron sus excepciones.

<sup>105</sup> Kelly (1990) resalta el cambio de condiciones que vivió la mujer desde el renacimiento, la modernidad. Esta situación que significó una transformación considerable del estilo de vida en relación a la época del feudalismo, significó “una nueva división entre la vida pública y privada se dejó sentir a medida que el estado vino a organizar la sociedad renacentista, y con esa división hizo su aparición la relación moderna de los sexos, incluso entre la nobleza. También las mujeres de la nobleza fueron eliminadas progresivamente de los asuntos públicos -económicos, políticos y culturales- y si bien no desaparecieron en el terreno privado de la familia y los quehaceres domésticos de un modo tan completo como sus hermanas de la burguesía patricia, su pérdida de poder público les hizo experimentar nuevas coacciones en sus vidas personales y sociales” (1990: 124).

entendidos bajo la idea del papel de una mujer en sociedad, mientras que la vida familiar era una exigencia, la vida conventual era una opción tomada debido a la vocación, la prevención para limitar gastos familiares, la evasión de algún pretendiente indeseado o por el simple hecho de afinidad con la comunidad (Van Deusen 2007: 179).

Ello nos permitiría comenzar a entender que las mujeres lograron tener una libertad distinta, trascendental, por medio de la espiritualidad. Aun cuando existen casos documentados en los cuales las mujeres estaban subordinadas a la actividad de servicio de los eclesiásticos, realizando sus actividades domésticas (Guardia 2013: 80) tales estructuras de poder pudieron afectarse y quebrarse en el campo de lo sagrado. Por eso, resulta importante hacer mención de ciertos beneficios que recibían las mujeres en los conventos o claustros que también eran vistos como una comunidad, una ciudad aparte, los cuales les permitieron una emancipación o autonomía particular que en ese momento era negada para la mujer limitada al hogar, tal aspecto lo revisaremos en el siguiente subcapítulo.

Por tanto, las reflexiones sobre el aporte femenino al campo del arte virreinal al partir de una perspectiva de género, donde la mujer es presentada como sujeto histórico que va cobrando fuerza y posicionamiento, nos permite tener un acercamiento más preciso al contexto de nuestro objeto de estudio. En ese sentido, entender el valor que tiene la presencia de la mujer en la sociedad virreinal nos abriría nuevos canales de entendimiento para visualizar su posición dentro de la historia del arte peruano. Este último campo registra una mayor participación de mujeres desde el siglo XIX -a pesar que la información es aún limitada- en adelante debido al “positivismo decimonónico que considera la educación como la carrera idónea para las mujeres pues a través de ella pueden manifestar las dotes femeninas naturales” (Leonardini 1998: 321). No obstante, lo conocido previo a esos siglos sigue cayendo en el ámbito del anonimato, siendo la limeña Juana Valera una de las pocas pintoras del siglo XVII reconocida por la historia del arte peruano (1998: 321).

Es a raíz de ello que nos apoyaremos de uno de los campos más relevantes para el estudio del aporte femenino: las artes literarias. Por consiguiente, tomaremos

sus aportes como un punto de partida para encontrar vínculos entre la vida conventual de mujeres y el uso del arte como herramienta para lograr un medio de liberación.

Entre algunos autores se encuentra Martina Vinatea (2008) quien busca profundizar y catalogar el estudio a mujeres escritoras del virreinato del Perú. De alguna manera, el anonimato que se les otorgaba era porque muchas veces su producción no estaba designada a ir al espacio público, sino que se quedaba en los espacios privados, como lo veremos más adelante. Se puede decir que en el campo literario la figura femenina cobra sentido tanto como protagonista de escritos y como escritora del virreinato americano. Autores como Miguel Donoso (2015) mencionan casos específicos como Sor Juana Inés de la Cruz, Sor Úrsula Suárez o Sor Juana María. Este enfoque a la escritura conventual permite el análisis a sus escritos y también la mirada de la vida dentro de dichos espacios privados (2015: 16). Esta comparación con el mundo literario abre nexos y formula más preguntas sobre el aporte femenino al arte virreinal.

Tales escenarios privados y nutridos por el arte nos demuestran una actitud innovadora. En cierta forma, al permitirse una variación indirecta en los procesos creativos -lo que implica individuos creativos- desde el género -lo que conlleva a distintos contextos para cada caso- se obtiene un producto con características particulares.

En esa línea, podemos tomar lo postulado por Stasny (2013) respecto a aquella actitud innovadora que el mismo arte de las sociedades coloniales trae consigo. El autor contrapone dos situaciones de la época en la que en el "nivel ideológico predominó una actitud arcaizante estrechamente relacionada al pensamiento medieval, pre cartesiano. En cambio, en el ámbito de las artes plásticas sucedió todo lo contrario: se importaron continuamente las más recientes innovaciones de los centros artísticos metropolitanos, gracias al sistema de los grabados (2013: 337). Esto comienza a ser sugerente si también lo aplicamos al caso específico del posicionamiento de la mujer en dicha sociedad colonial, donde se vio subordinada por un orden jerárquico, que pudo quebrarse con las artes plásticas.

Por esa razón, buscamos valorar aquellas obras que reflejen el aporte realizado por comunidades femeninas, las cuales lograron ser innovadoras y rompieron con la brecha de género que muchas veces posiciona a los hombres como los únicos posibles agentes del arte virreinal. Debido a ello, uno de nuestros objetivos transversales es resaltar a aquellas artistas de la época o comitentes que buscaron realizar nuevas composiciones creativas, librándose de las limitaciones de la época. Tal incentivo de participación las llevará a obtener autonomía en sus decisiones y gestiones. En ese sentido, la expresión de subjetividades de las carmelitas por medio del arte nos permite rastrear de qué manera éste sí fue un medio de expresión para dicha comunidad, visto como una manera de otorgar voz, memoria y visibilidad. No cabe duda que para poder entender la manera en cómo se formó tal subjetividad carmelita, es necesario repasar ciertas particularidades existentes dentro de los espacios conventuales femeninos del virreinato del Perú.





### 3.1 REPENSANDO LAS RELACIONES DE GÉNERO EN EL ESPACIO CONVENTUAL DE MUJERES: EFECTOS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Como lo mencionábamos anteriormente, la estructura social del virreinato peruano, como muchos otros, impuso formas de relación entre hombres y mujeres distintas a las preexistentes. En estas se posiciona a la mujer en un nivel inferior a la del hombre. Tal estructura llevó a restringir y negar su desenvolvimiento en la esfera pública ya que solo podían limitarse al espacio doméstico “bien por su tradicional asociación con la naturaleza o la biología -la reproducción y la crianza, por ejemplo- bien porque se le consideraba el campo básico de la actividad femenina” (Andreo 2013:14). Ello respondía al mismo patrón jerárquico donde existía una cabeza que controlaba y un cuerpo que se subordinaba a ese poder. Esta metáfora se refleja al hogar en el que la mujer queda relegada a ese espacio privado y dominada por el esposo<sup>106</sup> (Ortiz 2019: 333). Lo cierto era que “poder mantener a las mujeres al margen de la calle era una señal de poder masculino. Controlarlas en casa era una expresión de la capacidad del dominio. A su vez, la casa asociada al trabajo manual, a lo femenino, a lo servil, inferioriza” (Mannarelli 2018:62)<sup>107</sup>.

El sometimiento de las mujeres al poder masculino variaba dependiendo de la clase social a la que pertenecían en el virreinato. Eso implicaba que las mujeres españolas o criollas, a pesar de estar subordinadas a estructuras de poder, tenían muchas más posibilidades de desarrollarse íntegramente en sus espacios exclusivos y acumular riquezas, a diferencia de quienes no formaban parte de las clases altas. Sin embargo, aun cuando existían preferencias de trato con las mujeres españoles –en la mayoría de los casos- estas eran separadas del

---

<sup>106</sup> Esta diferencia de roles responde a una visión conservadora que continuó en el renacimiento por mucho que en esta época se planteó distintas perspectivas y una mayor conciencia a la diferenciación de funciones que debía cumplir cada género. No obstante, tales búsquedas de equidad no fueron suficiente y se continuó subordinando a la mujer quien estaba obligada a practicar la modestia como una forma de manipulación pasiva. Para profundizar en el tema, ver Harvey (2008: 3-4).

<sup>107</sup> Veremos más adelante que los aspectos negativos ligados al trabajo manual estarán relacionados a aquellos que órdenes como las carmelitas, tras la reforma de Santa Teresa, buscarán percibir de manera positiva. En ese marco, es importante hacer una breve mención del contexto general en el que se sitúan los prejuicios de dicha actividad para comprender el valor de buscar cambiar con aquella mirada negativa.

mundo exterior, lo que reflejaba “la concepción patriarcal y feudal de la familia” (Guardia 2013: 86). Ello favoreció el control sobre el comportamiento de las mujeres, e impidió -en un gran porcentaje de los casos- que demostraran algún signo de autonomía e independencia en su accionar.

Por otro lado, un segundo espacio privado al que las mujeres estaban predestinadas eran los conventos. Este fue el escenario de acción de muchas mujeres en el periodo virreinal. A estos espacios sagrados ingresaban las hijas de familias aristócratas o criollas, familiares de las donantes de bienes, mujeres viudas<sup>108</sup>, huérfanas, bastardas, entre muchas otras (Fragozo 2013: 160). En algunos casos su ingreso respondía a una vocación propia y otras por tener dificultad para contraer matrimonio (Alabrús 2019: 17). No obstante, la decisión de formar parte de estos espacios conventuales a veces tenía una relación con las conveniencias de cada familia. “En los países católicos, los conventos conservaban la función de institución de seguridad social, ante todo a favor de la élite urbana [...] En efecto, la élite local no solo se beneficiaba de esta suerte de seguridad social, sino que también tenía interés que defender en las transacciones en el campo de la economía de la salvación” (Schultz van Kessel 2000: 171).

En esa línea, es sugerente pensar en la Lima de 1700, en la que figuraban más de 19 mil mujeres, de las cuales el 21% habitaban instituciones como espacios conventuales, beaterios<sup>109</sup>, hospitales o escuelas (Guardia 2013: 121). En estos espacios institucionales, las mujeres recibían una educación conforme a las posibilidades de cada lugar. Entre ellos sobresalen las escuelas y los conventos, centros que en su momento se vieron beneficiados por distintas personalidades femeninas con poder adquisitivo que financiaron tales espacios (2013: 124).

---

<sup>108</sup> Estas mujeres constituían “desde la época patristica un *status vitae* particular, al cual la Iglesia le asignó un valor espiritual más importante que a la condición matrimonial, pues las viudas tendieron a crear instituciones benéficas para otras mujeres [...] No obstante, hay que recordar que la Iglesia institucional prefería para sus seguidoras la perfección de vida. Una viuda ya no contaba con la integridad de su cuerpo y por tanto jugaba un papel secundario en la definición de castidad como virtud” (Ramos 2006: 358).

<sup>109</sup> En estos lugares se encontraban “grupos de mujeres de vida piadosa que decidían hacer vida en común para perfeccionar su religiosidad y servir al prójimo, ya que daban albergue y educación a niñas huérfanas, mestizas o españolas” (Fernández 1997: 120).

Según Vinatea (2008) es una idea recurrente creer que la mujer del virreinato recibió una educación reducida. Sin embargo, los tiempos humanistas se hicieron sentir a nivel educativo. Es así que en las primeras décadas de consolidada la colonia existían la enseñanza privada y, posteriormente, centros de enseñanza para niñas y jóvenes<sup>110</sup>. “Estas aseguraban que la alfabetización fuese un elemento básico para el funcionamiento de la sociedad moderna” (Vinatea 2008: 148). Esta nueva perspectiva permitió que los colegios de monjas y las escuelas seculares se desarrollaran hacia mediados del siglo XVII. Aun cuando este era un privilegio costoso, los beneficios recibidos eran notorios ya que las mujeres cursaban materias como lectura, escritura, latín básico, matemáticas, artes, entre otros (Martín 2000: 77). Los conventos seguían la misma línea de educación variada en donde las artes enseñadas eran literarias, musicales, teatrales, plásticas -con algunos casos de alfarerías<sup>111</sup>-. Sin duda, la educación en ese momento fue vista como una forma de libertad<sup>112</sup> para las mujeres que pudieron acceder a ella, lo que se diferenciaba del caso español en el que la mujer era mucho más controlada y restringida (Vinatea 2008: 149)<sup>113</sup>.

El incremento de alumnado en las escuelas de monjas responde a la gran popularidad que tenía para entonces la vida conventual. Ciertamente, el hecho de que los mismos conventos otorgaran nuevos espacios para sus escuelas permitió la experiencia temprana del estilo de vida conventual. Aun cuando dicha experiencia pudiese resultar traumática o fatídica al estar sometidas a los cambios de rutina como tener que permanecer encerradas por más de cinco

---

<sup>110</sup> La enseñanza privada de los primeros años en el Perú se daba hacia niños y niñas. Es tras la apertura de escuelas que la educación se divide, oponiéndose a que las niñas estudien junto a los niños. Ello llevó a que se restringiera la coeducación por ser indecente e ir contra la orden moral. Sin duda, era la Iglesia quien encontraba alarmante la confrontación sexual entre ambos. Sin embargo, dicha situación permitió que existieran escuelas solo para mujeres. Al respecto, ver Martín (2000: 77-80).

<sup>111</sup> Esta actividad de producción de cerámica, aunque pareciese rara era realizada en algunos conventos. Sobre dicha actividad, ver Burdick (2015: 233-245).

<sup>112</sup> En ese aspecto quisiéramos insistir que la educación es entendida como una herramienta que pudo otorgarles a las mujeres -ya sean religiosas o no- saberes y juicio crítico para que se diferenciara su propia experiencia con su entorno. Si bien ello pudiese entenderse como algo evidente es una particularidad que genera situaciones específicas.

<sup>113</sup> En efecto, por mucho que las mujeres recibieron una educación adecuada para la época, ello no impedía que dejaran de ser consideradas intelectualmente. El mismo “humanista cristiano Erasmo fue uno de los pocos hombres de su tiempo que percibió la profundidad del resentimiento acumulado en las mujeres, cuyos esfuerzos por pensar sobre la doctrina no eran tomados en cuenta por el clero” (Davis 1990: 143).

años en los claustros<sup>114</sup>, ello terminaba convenciendo a muchas alumnas a ingresar a los conventos. De alguna forma, “el convento en sí mismo, con sus amplios patios y sus cuidados jardines, las fiestas frecuentes y la excelente música, no solo resultaba un lugar aceptable para vivir sino también un lugar atractivo para muchas mujeres” (Martín 2000: 83).

El aporte educativo y cultural realizado por instituciones religiosas eran incuestionables. Estas situaciones demuestran como las mismas mujeres eran las gestoras de sus espacios y conocimientos; esto les permitió plantear objetivos que seguían la tendencia humanística que nutría la mente y el espíritu de la época (Martín 2000: 108). A pesar de ello, existieron otras particularidades propias de la vida conventual femenina en relación a sus devociones y sus ritos sagrados en correspondencia con su género de la cual hacemos mención como un dato general. Por ejemplo, la devoción al Niño Jesús visto como “un instrumento para explayar la maternidad negada a las religiosas por su condición de esposas castas de Cristo” (Fragozo 2013: 161) o los Desposorios Místicos.

En ese marco, cabe preguntarnos por las relaciones de género en los espacios conventuales. Ello implicaría varios enfoques, pero para fines prácticos de nuestro presente subcapítulo consideraremos dos de ellos. El primer enfoque trata del trabajo colaborativo con otras órdenes masculinas, como los jesuitas, quienes estaban dispuestos a apoyar con la educación (Martín 2000: 84), por tanto, podemos comprender que dicho trabajo mutuo en pro de las mujeres demuestra que existía una actitud a favor de desarrollar las metodologías de enseñanzas para el progreso de su comunidad.

El segundo enfoque, aborda la problemática que en estas comunidades monásticas se replicaban las mismas estructuras de poder, las cuales seguían el orden cultural patriarcal de la época. Estos espacios mantenían “una pirámide aristocrática de miembros desiguales, agrupadas en clases sociales rígidamente definidas y mutuamente excluyentes: monjas de velo negro, monjas de velo

---

<sup>114</sup> Estos espacios -los claustros- generaron un imparto real en la experiencia religiosa tras el Concilio de Trento. “Uno de los decretos menos ambiguos que salieron de Trento fue la orden de enclaustrar todas las congregaciones femeninas. Abundan los testimonios de las continuas presiones ejercidas desde las sedes de la autoridad eclesiástica, para que se efectuara el traslado de las religiosas fuera de la esfera pública, con intención de que se retiraran y recluyeran en espacios herméticos, aisladas del contacto con el mundo exterior” (Amelang 1990: 203-204).

blanco, novicias, donadas, damas seculares en retiro, alumnas, bebés, sirvientas y criadas, y, en la base de la pirámide, las esclavas del convento” (Martín 2000: 192). Estas divisiones sociales dentro del convento llevaron a que muchas mujeres disfrutaran de una libertad particular a diferencia de lo que podían lograr en sus propios hogares, sin embargo, también llevó a los problemas con las autoridades y al abuso entre ellas.

Ambos enfoques nos permiten prefigurar situaciones distintas en donde ambos géneros se relacionaban entre sí de manera directa o indirecta. Estos podrían ser entendidos también como enfoques positivos y negativos respectivamente. Ello relacionado con lo que ocurría dentro de los espacios conventuales femeninos, los cuales son percibidos como realidades distintas a las del espacio doméstico o público. Con esto nos gustaría resaltar que las comunidades monásticas femeninas, lejos de estar subordinadas al poder mundano masculino, lograron construir espacios con autonomía<sup>115</sup>.

Sobre el primer enfoque podemos inferir que las relaciones de género entre congregaciones religiosas masculinas y femeninas se podían dar en armonía y apoyo mutuo, sobre todo si tenemos en consideración lo mencionado en el primer capítulo, en el cual identificamos los intercambios dados entre las carmelitas descalzas y jesuitas de Ayacucho, como con la ayuda otorgada para la construcción de su monasterio o el préstamo de libros. Estas relaciones de género pueden ser rastreadas desde su fundador San Ignacio de Loyola, quien estaba a favor de la espiritualidad femenina y de una mística de recogimiento<sup>116</sup>, además de haberse relacionado con varias mujeres de la burguesía y nobleza que demostraron un interés, influencia y apoyo por el santo (Alabrús 2019: 18-23). Los dos casos nos demuestran una relación sincera y directa entre ambas

---

<sup>115</sup> Buscamos presentar el concepto de autonomía basado en la ruptura de roles que pusiesen a las mujeres religiosas en un plano inferior. Ciertamente, ello no fue del todo así ya que muchas veces estas comunidades imponían sus propias leyes sobre las impuestas por el propio arzobispo. Para profundizar en este tema, ver Martín (2000: 252–257).

<sup>116</sup> “El término tenía dos significados paralelos, uno cultural u otro institucional. En primer lugar, el término recogimiento se refiere a una virtud fundamental y común a todo el mundo hispano durante los siglos XVI y XVII. Es decir, el término implicaba tanto una conducta controlada y modesta como el encierro dentro de una institución o dentro del hogar, y una actitud retraída y quieta. El concepto de recogimiento era semejante a los de honor y vergüenza, pero sus diversos significados se referían más a las mujeres que a los hombres. El recogimiento implicaba un dominio de la sexualidad y la conducta femenina, lo cual se podía lograr por medio del encierro institucional o el aislamiento dentro del hogar” (Van Deusen 1999: 39).

partes que terminaban beneficiándola de una u otra manera. Indudablemente, en el caso de las carmelitas descalzas la ayuda se vio reflejado en el campo del arte, concretizándose con el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*.

En lo que se refiere al segundo enfoque, podemos precisar en las divisiones jerárquicas de conventos femeninos como estructuras de poder patriarcales que se reflejan en estas congregaciones. Es por esa razón que nos gustaría enfocar nuestra atención en los dos primeros grupos que conforman las jerarquías en los conventos: monjas de velo negro y velo blanco. Si bien en el primer capítulo hicimos una breve mención sobre las monjas de velo negro para explicar la posición que tenían tanto Basilia de Jesús como Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, consideramos relevante dar aquí otras apreciaciones.

El primer grupo formaba parte del nivel más alto de la pirámide aristocrática. Especialmente ellas podían desempeñar cargos dentro de su comunidad, liberándose de otras responsabilidades de menor poder dentro de los conventos. Por esa razón, los conocimientos que debían manejar eran amplios y, por ende, se convirtieron en las mujeres más educadas en el virreinato peruano (Martín 2000: 192). Entre los cursos que llevaban, los más importantes eran “lectura, escritura, aritmética, música y teatro, más todas las habilidades manuales y gracias sociales que se esperaban de las jóvenes” (2000: 192). Algunas monjas de velo negro manejaban conocimientos de teología y el latín que debían haber completado en las escuelas conventuales (Cantuarias 2002: 66-67).

Por el lado de las monjas de velo blanco podemos identificar dos de las principales diferencias vinculadas a la posición socioeconomía y a la educación. A diferencia del primer grupo en donde se encontraban mujeres de la élite y con un alto nivel de educación, en este segundo se incorporaban mujeres criollas, mestizas o españolas de economía modesta y con un grado de educación menor a muy escasa, impedidas de realizar labores administrativas (Martín 2000: 197).

Ciertamente, el hecho de que mujeres de todas clases conviviesen en un solo espacio bajo una estricta jerarquía generó situaciones particulares impensadas en dichos contextos sagrados, los cuales también se incrementaron según el

tamaño del lugar que ocupaba cada comunidad. Según Martín (2000) podemos encontrar distintos tipos de convivencia dependiendo de si se trataba de conventos recoletos o grandes. En ambos varían tanto la cantidad de mujeres como el tipo de vida conventual. Mientras que en los conventos reducidos la disciplina, la abnegación y la discreción florecían, en los conventos grandes la indisciplina, el drama y el escándalo llegaban hasta los virreyes y obispos (2000: 220–221). Se puede afirmar que no todo era negativo en los conventos grandes ya que las mujeres, a modo de comunidad, lograron construir su propia realidad, ejercer sus propias reglas o realizar sus actividades. En algunos casos, su rebeldía las llevaba a romper con lo impuesto por los obispos y en ese sentido a ser conscientes de su capacidad trasgresora. Sin duda ello les trajo problemas que las mismas superiores no podían controlar, no obstante, al ser grupos de mujeres tan numerosos en algunos casos, solo ellas mismas podían encontrar solución a sus problemas así hayan existido distintos intentos de reformas de convivencia (2000: 245–247).

En ese sentido el nexo que podemos encontrar entre las monjas de velo negro y el arte podría radicar en su educación, lo que nutrió su interés y contemplación por cualquier tipo de expresión artística y las llevó a producir o practicar arte musical, literario o plástico. Además, al contar con un privilegio tan indispensable como la disposición de tiempo, no resulta difícil creer que muchas de ellas hayan dedicado parte de su vida a algún proyecto artístico.

Cabe resaltar que algunas comunidades de religiosas debían ser autosuficientes y trabajar para cubrir sus propias necesidades. Ello no solo les otorgaba independencia sino, además, experiencia con ciertas actividades que las diferenciaba de las mujeres seculares (Rey 2009: 61). Sin duda, la ociosidad era un estado que no se les permitía, sobre todo en congregaciones como las carmelitas quienes habían pasado por reformas en las que se enfocaban en la importancia de las actividades colectivas, el trabajo y la labor con las manos como eje importante para la vida en comunidad (2009: 62). En ese sentido, se incentivaba a las religiosas a permanecer activas, realizando distintos deberes para su propio desarrollo en la cotidianidad y espiritualidad. Retornaremos este último aspecto en el siguiente subcapítulo.

Martín (2000) precisa que “durante tres siglos, las monjas del Perú colonial fueron las mujeres más liberadas del virreinato. Su amplia educación general y su alto desarrollo humano las situaba por encima de sus hermanas de la ciudad seglar y lucharon con increíble tenacidad para conservar su independencia y autonomía frente al desafío que planteaba la autoridad de los virreyes y obispos” (2000: 259). De ello no cabe duda sobre todo si tenemos presentes las huellas que dejaron a lo largo del tiempo, lo que permitió conservar su memoria como agentes culturales. Podemos decir que su aporte se extiende hacia el campo espiritual, social, educativo, político y artístico, lo que nos permite identificar la existencia de la actividad femenina dentro de las colonias americanas como un hecho trascendental para el desarrollo de la misma.

Sobre este aspecto, cabe decir que el posicionamiento a favor de las mujeres de vida conventual no siempre fue positivo en el virreinato o fuera de él, ya que varias de las religiosas reconocidas tuvieron que luchar por su propio reconocimiento. Ello las llevó a negar su intelecto y atribuirlo al mandato divino por los señalamientos negativos por parte de la sociedad o la Inquisición:

Este aprendizaje milagroso permitió a las mujeres transgredir las normas de género y le proporcionó acceso al conocimiento y, por extensión, poder dentro y fuera del convento [...] las monjas buscaron los medios para expresar sus preocupaciones teológicas, respondiendo de manera diferente a su situación particular, Teresa de Cartagena (1420-1460), Teresa de Ávila (1515-1582) y Sor Juana Inés de la Cruz negociaron cada una su espacio en el convento y en la sociedad para contrarrestar el silencio impuesto por el patriarcado eclesiástico<sup>117</sup> (Cruz 2011: 9-10).

Como vemos situaciones negativas motivaron a mujeres místicas como Santa Teresa de Ávila a reformar sus espacios para permitir que su comunidad logre desarrollarse. Ciertamente, pese a que la presencia de autoridades eclesiástica

---

<sup>117</sup> Texto original en inglés: This miraculous learning permitted women to transgress gender norms and provided them with access to knowledge and by extension, power within the convent as well as outside. Nevertheless, religious women, like all others, faced the injunction by the apostle Paul that they must not speak in public. Yet, from medieval Spain to baroque Mexico, nuns sought the means to voice their theological concerns: responding differently to their particular situation, Teresa de Cartagena (c. 1420–c. 1460); Teresa of Ávila (1515–1582); and Sor Juana Inés de la Cruz each negotiated their space in the convent and in society to counter the silence imposed by the church patriarchy.



pudo haber reprimido a monjas y beatas, ellas “defendieron con éxito su autonomía dentro del mundo intelectual y emocional de la fe y la práctica religiosa. Además, no solo consiguieron muchas veces mantener un margen de autodeterminación, sino que también defendieron hábilmente su derecho a ejercer actividades públicas” (Amelang 1990: 204).

De alguna manera, las mujeres de vida conventual buscaron sus propios medios para poder expresarse dentro de sus espacios y a través del campo de las artes escénicas, literarias y plásticas sin una intención desmesurada de reconocimiento por sus logros sino para su propia comunidad. Desde luego, este aspecto lo trataremos más adelante.

Los medios artísticos por los que las mujeres podían expresarse, generando sus propios discursos, sí existían. Si bien ello no resalta en la historiografía peruana desde tiempos virreinales no es a razón de su inexistencia, sino por los enfoques superficiales que impidieron que resalte. En ello recae la importancia del enfoque de género para este subcapítulo, ya que nos permite cuestionar y entender qué tipo de papel construyó la mujer en los monasterios, cómo se desempeñó y se desarrolló en relación a la educación que recibió y a su participación en distintos ámbitos sociales. Es por esa razón que buscamos hacer hincapié en los discursos de mujeres que se construyeron dentro de los espacios conventuales femeninos más que tratar su presencia como un dato estadístico que no tiene un sentido profundo de intercambio con su realidad (Vélez 2021: 16). En otras palabras, conviene volver a valorar sus contribuciones en relación a su particular contexto más próximo, la vivencia dentro del convento, para apreciar su aporte concreto al campo de las artes.

### **3.2 EXPRESIÓN DE SUBJETIVIDADES: EL ARTE COMO LUGAR DE ENUNCIACIÓN PARA LAS CARMELITAS**

Tener una perspectiva general de lo que implicaba la vida monástica en el virreinato es sugerente ya que nos permite diversificar las perspectivas en relación a la vida de estas mujeres, que suelen figurarse como una comunidad dedicada únicamente a la adoración y meditación de Dios, cuando en realidad su vida estaba compuesta por toda una complejidad en temas administrativos, jurídicos, culturales, sociales, etc. Ciertamente, cada congregación planteó sus propias reglas, actividades y rituales conforme a sus necesidades, lo que permitió que se generasen distintas circunstancias con diferentes resultados.

Sin duda, ello también afectaría las producciones artísticas que se realizaban al interior de sus espacios. Como lo mencionamos anteriormente, variadas fueron las materias que se enseñaron, entre las cuales se encontraba las artes escénicas, musicales, plásticas y escritas. De cierto modo, las artes llegaron a convertirse en herramientas fundamentales para expresar discursos tanto individuales como colectivos con la finalidad de reforzar la fe.

Cabe precisar que las artes plásticas se encontraban en un momento de transición de cara a la ruptura de prejuicios que podría tener el oficio del hacer con las manos -artes mecánicas- frente a los debates de la época renacentista en la que se discutían el valor que debían tener éstas a modo de bellas artes. Ello es crucial si tenemos presente que la figura del artista como aquel individuo que podía tomar decisiones creativas y ganar prestigio desde sus producciones aparece a inicios del siglo XVI (Gombrich 1995: 287-288) tras la lucha, un siglo antes, por parte de los mismos artistas para que su praxis obtenga el reconocimiento de ser un arte liberal (Mujica 2001: 222). En su momento esta situación generó distintas perspectivas -positivas y negativas- frente a la praxis artística.

En ese marco, el virreinato peruano también empleó un discurso dicotómico en el que se pensaban las artes como una actividad menor y denigrante, o una honesta y honrada con fines específicos. Es así que la mirada negativa de la

praxis artística se vio “en contraste con esta actitud secularizante, la piedad laica contrarreformista concibió las artes manuales, a la usanza medieval, como una forma de liturgia y oración -*laborare est orare*-” (2001: 223). Esta manera de apreciar el arte como un trabajo manual cuyo valor nutre al espíritu será defendido y fortalecido particularmente por las carmelitas tras las reformas de Santa Teresa de Jesús, a diferencia de otras órdenes en que las monjas de velo negro rechazaban cualquier tipo de oficio físico. Cabe decir que tal postulado por la santa generó confrontación en España en donde se dio un rechazo por parte de distintas órdenes a la reforma carmelita por propiciar la labor manual vista como un trabajo de plebeyos, moros o judíos (Castro 1962: 397).

Los carmelitas intentaron hacia 1600 lo que los Hermanos de la Vida Común (en Flandes) y luego los jerónimos españoles habían hecho desde el siglo XIV: entregarse a la contemplación divina y cultivar la honesta artesanía con fines sociales. El general de los franciscanos señalaba su fracaso, y en otro libro hice ver que el intento de los jerónimos tampoco produjo frutos durables. La estructura de vida hispano cristiana rechazaba tanto la serena contemplación como el trabajo manual [...] Los carmelitas habían sido reformados por San Juan de la Cruz, cuyo vocabulario místico es calco, en algunos puntos esenciales, del de Ibn Abbad de Ronda. Ahora, en el 1600, su orden pretendía integrar las tareas físicas con las espirituales (Castro 1962: 398).

La problemática en torno al quehacer artístico continuará varios siglos después, sin embargo, es revelador identificar las nuevas aptitudes que dotó Santa Teresa de Jesús a su congregación, las cuales permitió desarrollar situaciones en las que su comunidad logró vincularse al campo del arte, al presentarse este como un modo de *ora et labora*. Esta predisposición a la acción como un aspecto positivo también lo demostraron los jesuitas con el *carisma ignaciano* -espiritualidad jesuita- el cual se basa en la contemplación y acción, lo que termina conformando la mística de la acción (Dejo 2008: 12-13). Y antes que ellos, los benedictinos, quienes veían el trabajo -manual e intelectual- en función de la espiritualidad, ello en respuesta a que “en tiempo de San Benito el trabajo manual era algo propio de los esclavos y por consiguiente era considerado como algo degradante y que no correspondía a la dignidad del hombre libre. Frente a esta concepción, la RB [Regla de San Benito] y la tradición benedictina presentan

una nueva manera de considerar el trabajo. Lo dignifica y le concede el valor real” (Ghiotto 1981: 146). Estos tres casos nos demuestran que existió una actitud negativa frente a los procedimientos manuales que se mantuvieron por más de diez siglos, división temporal entre los benedictinos y jesuitas o carmelitas<sup>118</sup>.

Volviendo a las carmelitas descalzas es importante tener presente que ellas fueron de las pocas congregaciones que consideraron las artes manuales como un medio que les permitiese fortalecer su espiritualidad, en ese sentido las obras de arte eran creadas para cumplir con una función en específico (Mujica 2001: 222-223). Tal libertad al momento de laborar responde a la reforma que realizó Teresa de Jesús quien consideraba el trabajo manual como “un medio de mortificación, entretenimiento y humildad cuyo producto, si lo hubiese, sería colectivo” (Rey 2009: 61). Es la misma santa quien precisa en la importancia de la obediencia, el trabajo y la caridad como actitudes y actividades que por mucho que requieran tiempo, podrán ser ofrecidas a Dios. En relación a ello, Teresa de Jesús menciona en el capítulo quinto del libro de las *Fundaciones* que:

Entonces (siendo señores de nosotros mismos[sic]) nos podemos con perfección [sic] emplear en Dios, dándole la voluntad limpia, para que la junte con la suya; pidiéndole, que venga fuego del cielo de amor suyo, que abrase este sacrificio, quitando todo lo que le puede discontentar; pues ya no ha quedado por nosotros, que, aunque con hartos trabajos, le hemos puestos sobre el altar, que, cuanto ha sido en nosotros, no toca en la tierra. Está claro, que no puede uno dar lo que no tiene, sino que es menester tenerlo primero. Pues créame, que para adquirir este tesoro, que no hay mejor camino, que cavar y trabajar, para sacarle de esta mina de la obediencia, que mientras mas caváremos, hallaremos más (Santa Teresa de Jesús 1861 [1630]: 189).

Asimismo, en el capítulo veintiocho del libro *Camino de perfección* menciona:

Ansi [sic], que el Señor, como conoce a todos para lo que son, da á cada uno su oficio, el que mas ve le conviene á su alma, y al mismo [sic] Señor, y al bien de los prójimos; y como no quede, por no os haber dispuesto, no

---

<sup>118</sup> De igual forma, en la sociedad peruana del virreinato existía una mirada negativa al trabajo manual, esta era vista con inferioridad y asociado a lo servil. Por ello, “se inferioriza en la medida en que son actividades significadas por el orden doméstico, por lo indígena y lo femenino” (Mannarelli 2018:23).

hayais miedo que se pierda vuestro trabajo. Mirá que digo, que todas lo procuren, pues no estamos aquí á otra cosa, y no un año, ni diez solos, porque no parezca lo dejais de cobardes, y es bien que el Señor entienda, no queda por vosotras. Es como los soldados, que han mucho servido, para que el capitán los mande, siempre han de estar á punto, pues, en cualquier oficio que sirvan, les han de dar su sueldo muy bien pagado (Santa Teresa de Jesús 1861 [1630]: 340).

Sin duda Teresa de Jesús plantea una actitud abierta al oficio y distinta frente al prejuicio que podían haber tenido otras congregaciones y la sociedad misma de cara a ciertas actividades manuales. Su reforma logrará introducirse en el espíritu de las carmelitas y las volverá agentes activas hasta la actualidad. Además, dicho afán por la productividad influenciará en la posterioridad a otras órdenes como las mercedarias de Madrid entre otras (Rey 2009: 62). Conviene subrayar que dicha actitud positiva conforme al quehacer se puede ver reflejado en sus textos tanto al mencionar la importancia del trabajo como al producir sus propios escritos<sup>119</sup>. Por esa razón, a Santa Teresa se le puede atribuir dos términos que describen su espiritualidad, recogimiento en relación al misticismo y activismo ligado a las reformas religiosas (Amelang 1990: 198-202)<sup>120</sup>.

Por esa razón, es relevante identificar que el núcleo espiritual de la Orden de los Carmelitas se empodera con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Actividad que comenzó a realizar a pedido de sus confesores quienes consideraron que la escritura podría ayudar a Teresa frente a su particular experiencia espiritual y su convicción en la oración el cual podría presentar un origen diabólico. Para que ello no fuese juzgado de manera inadecuada por la misma Inquisición fue necesario que escriba obra a modo de una confesión judicial. Al respecto, ver Slade (1995: 12-13).

<sup>120</sup> “En otras palabras, su acusada inclinación autobiográfica tuvo mucho que ver con su gusto por el activismo, y puede ayudar también a explicar el recurso a su estilo llano en la expresión literaria, rasgo común a muchos reformadores religiosos de la época moderna [...] en la obra de estas y otras religiosas, percibimos la existencia de una tensión creativa entre el recogimiento místico -esto es, el cultivo de una espiritualidad interior de singular riqueza y complejidad- y un impresionante activismo público” (Amelang 1990: 203).

<sup>121</sup> Cuyo nombre secular era Juan de Yepes Álvarez, nació -aproximadamente- el 24 de junio de 1542 en Fontiveros, Ávila. Desde pequeño ingresó a la institución de los doctrinos que funcionaba en régimen de internado en donde le enseñaron la doctrina cristiana, además de leer, escribir, contar y ayudar en misa; en dicho orfanato se preocuparon por el futuro de Juan lo que llevó a enseñarle el oficio de la escultura, carpintería e impresión (Brenan 1980: 13). Se sabe también que en su tiempo libre aprendió latín y retórica. Es hacia los 21 años de edad que decide ingresar al convento de Santa Ana del Carmen en Medina, es un misterio para ciertos historiadores ya que en ese momento la orden no contaba con tanto reconocimiento como otras ya que se regía bajo la Regla primitiva de San Alberto. Dicha situación cambiará tras la reforma que realizaran San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Un dato curioso del santo es que estudió Artes y Filosofía en Medina o Salamanca -Universidad de Salamanca- lo que posiblemente le haya

Ambos se mantuvieron como agentes activos y produjeron obras literarias - escritos y poemas- los cuales aportaron a la mística cristiana. En esta labor fueron tras la búsqueda de un camino hacia la perfección y el fortalecieron su espiritualidad. Algunos de sus textos fueron fundacionales para la orden y contribuyeron al arte literario español. Dicho oficio fue un modo de llegar a Dios a través de la preparación del alma por medio de la reflexión redactada, sobre todo en el último escrito de Santa Teresa, *Libro de las Moradas* (1577), en el que trata temas sobre el alma y su conversión, transformación realizada a partir del tránsito por distintas moradas; por ende, también se abordan temas sobre el pecado mortal y el purgatorio, mientras que San Juan de la Cruz redactó obras como *La subida del monte carmelo* (1583) en el que se busca subir espiritualmente hasta lo más alto del monte para llegar a un estado de perfección y unión con Dios. Dichas fuentes son un claro ejemplo de la importancia del hacer y del uso del arte como un medio de expresión desde su individualidad sagrada hacia la colectividad.

Ahora bien, entender la escritura como una herramienta para salvar el alma fue una perspectiva que no solo santos como Teresa de Jesús o Juan de la Cruz profundizaron sino todo aquel dispuesto a realizarlo. Por esto se consideran a las letras una de las ramas del arte que difícilmente perdió prestigio. Por ello, la producción literaria de la colonia americana presentó una mayor cantidad de aspirantes; lo entendemos de esa manera ya que muchos aportaron a dicha rama sin siquiera tener la intención de ser vistos como literatos. De cierta manera, la accesibilidad a la lectura y escritura permitió que se convirtiera en un medio creativo que más frutos originó y de los que mayor material documentado cuenta.

Sin duda, esta rama se diferencia de las artes plásticas ya que por mucho que las obras literarias permanecieron en el campo privado y tuvieron mayor aceptación en grupos reducidos de la élite, estas también registraron información y fueron más fáciles de conservar. Cabe mencionar que la participación de las mujeres en este rubro también es significativa, no obstante, aun cuando no son

---

permitted to develop texts. (Vicente 2012: 45-83). Para profundizar en su biografía, ver Vicente (2012).

muchas las voces femeninas que se identifican, ello posiblemente responda más a una falta de investigación que a una falta de participación de las mujeres (Quispe y Agnoli 2003: 4). Sin embargo, como lo mencionamos anteriormente, muchas de las obras escritas que conservaban los propios discursos por mujeres -entendido como su propia voz- desaparecieron por distintas razones, entre ellas: la censura<sup>122</sup>. Mannarelli (2018) menciona que:

la escritura y el acceso de las mujeres a la palabra escrita se consideró una actividad peligrosa y la supervisión masculina eclesial, acompañó la aventura mística de las mujeres. La asociación entre las letras y las mujeres fue considerada diabólica [...] aparte de la represión las mujeres encontraron serios obstáculos de variada índole para convertirse en autoras, reconocer su propia voz en el canon escrito del mundo colonial (2018: 111).

Como vemos, la participación de las mujeres en los textos coloniales se dio tanto de manera directa -partiendo desde ellas mismas- como indirecta -a partir de terceros-. Es Vinatea (2008) quien realiza un estudio de mujeres escritoras del virreinato peruano en el que formula una metodología para fines prácticos en donde clasifica a escritoras de academias, conventos y beaterios (2008: 153). En este caso, solo nos enfocaremos de manera general en los dos últimos.

En el caso de los conventos femeninos era usual que las monjas “escribieran las historias de las instituciones a las que pertenecían, la historia de las fundadoras o que participaran en parentaciones reales” (2008: 155). Frente a ello se registra un certamen poético del siglo XVII para las exequias a don Baltasar Carlos de Austria y décadas después para los virreyes Manso de Velasco, para el cual autoras religiosas participaron y dejaron constancia de ello al pedir permisos o al presentar declaraciones como los autos de profesión de fe. Es así que Vinatea considera a escritoras de convento a María Benavides y Esquivel, Inés de Lara, Ángela de Rivera, Juana de Herrera y Mendoza, sor Juana María entre otras (2008: 155-156). Otras monjas que más reconocimiento recibieron por sus saberes y aportes fueron “Sor Clara Fuentes, trinitaria descalza, teóloga

---

<sup>122</sup> Las razones que llevaron a la censura de obras escritas por mujeres responden a su época, en la que instituciones como la Inquisición se dedicaron a eliminar textos y reprimir cualquier otra identidad que la sociedad no les permitiese, en este caso como escritoras. Al respecto, revisar Vinatea (2008: 152) y Ortiz (2019: 330-331).

eminente, autora de una cartilla mística, a Sor María Juana de Azaña, capuchina, fundadora del monasterio de Cajamarca, a María Bernarda de Jesús, carmelita descalza, autora de unas "Cartas místicas" comparables con las de Santa Teresa, Sor Manuela Carrillo y Andrade, poetisa mística y Sor Ana Galván y Coellar mercedaria, notable compositora, música y solfista" (Cantuarias 2002: 77). Además, conviene precisar que la literatura hispanoamericana fuera del Perú presenta grandes autoras como sor Juana Inés de la Cruz, monja jerónima mexicana autora de obras de distintos géneros tanto poéticos, teatrales como filosóficos (Salgado 2015: 143-144) o sor Úrsula Suarez, una monja clarisa chilena que escribió sus memorias a lo largo de ochenta años, el cual también es visto como un testimonio de la vida colonial chilena (Donoso 2015: 247).

Por otro lado, nos encontramos con las escritoras de los beaterios -varias de ellas conocidas como las alumbradas- quienes redactaban diarios que terminaban siendo censurados por la Inquisición. Entre las autoras más importantes se encuentran Luisa de Melgarejo, Inés de Velasco, Ángela Carranza y Juana de Jesús María quienes se vieron influenciadas y se hicieron llamar discípulas de una de las santas más veneradas en el Perú, Santa Rosa de Lima (Vinatea 2008: 157). Ciertamente, la falta de documentación sobre distintas escritoras responde a variados motivos como mudanzas, accidentes, expolios, censura, o por decisión de las mismas monjas superiores quienes dispusieron de las bibliotecas de manera inadecuada.

Desde luego, es fundamental detenernos a profundizar -brevemente- en sujetos históricos femeninos tan importantes como Isabel Flores de Oliva (1586-1617), conocida también como Santa Rosa. Mujer que no solo es apreciada como la primera santa americana sino, además, por tener una fuerte influencia como actora social (Mujica 2001: 33). Esto último implicaría un valor que supera su condición de santidad como un eje de interés para los investigadores, permitiendo distintas perspectivas hacia el campo de la sociología, psicología o estudios de género. De cierta forma, al ser una santa laica el interés hacia el enfoque de género se agudizan ya que su caso rompería con aquel orden jerárquico masculino a lo largo de toda su vida (2001: 36-37).



Asimismo, en Rosa encontraremos una apertura emocional hacia su propia espiritualidad conducido por medio del arte. La santa “muestra una inconfundible comprensión contra reformista de la vida activa al utilizar sus propios trabajos manuales -la costura y el bordado- como soporte para ejercitar su oración mental” (2001: 223).



Ilustración 74. Lázar Baldi, *Visión de Santa rosa del Cristo cantero*, 1668, óleo sobre lienzo, Iglesia de Santa María sopra Minerva, Roma.

Podemos deducir que este tipo

de acciones eran interiorizadas y realizadas a modo de ofrendas tras las distintas visiones que tuvo la santa limeña. Por ejemplo, la aparición de Cristo a modo de maestro de carpintería quien dirigía a la santa al oficio de la escultura (2001: 227). Esto por mucho que haya sido una visión es, sin duda, un suceso impensable en la época en la que la mujer difícilmente se iba a enfrentar a un oficio tan brusco y violento como es el trabajar con materiales como la piedra (ilustración 74). En ese sentido, la espiritualidad de la misma santa le permitía un quiebre con aquellas conductas impuestas a nivel artístico. Claramente, Rosa nunca en su vida realizó esculturas, pero tampoco se sintió limitada en encontrar sus propios medios para expresar su subjetividad.

Es así que la santa se permitió dos tipos de acercamientos a la literatura, de manera indirecta a través de sus confesores, estos fueron once oficiales siendo los padres de la Compañía de Jesús los más importantes ya que supieron cómo lograr instruir a la santa a que abriera su alma (2001: 125-126). Y desde un enfoque directo del que se conocen pocos escritos de Santa Rosa los cuales no sobrepasan algunas cartas hológrafas y ciertos dibujos emblemáticos realizados para sus confesores (2001: 37). Estas últimas demostraron un estilo único al expresarse por medio del lenguaje y el dibujo ya que entraron al ámbito de “la forma literaria de las tradiciones emblemáticas renacentistas y barrocas” (2001: 142). Indudablemente, Rosa de Lima se convirtió en una mujer de pocas que

logró “canalizar sus deseos de libertad bajo el paraguas de la devoción religiosa” (Ortiz 2019: 335)<sup>123</sup>. Es debido a ello que resuenan en los estudios literarios la presencia de la santa limeña como un referente infaltable del campo virreinal.

En esa misma línea, nos interesa el nexo que se puede construir entre la santa limeña y la carmelita Santa Teresa de Jesús. Este responde a un mismo vocabulario simbólico -su similitud del lenguaje místico- en el que se construyen discursos similares tras vivenciar la misma realidad ontológica (Mujica 2001: 171). Frente a ello, se pueden encontrar tres tópicos teresianos en Santa Rosa: la facultad imaginativa, en ella Dios se daba a conocer en el alma por medio de la imaginación y el intelecto; la oración de unión, en la que mediante la oración el alma logra una unión con Dios; y el fuego del purgatorio, el cual permitía consumir los pecados en vida, este tendían a mostrarse por medio de una sensibilidad ante los dolores y males espirituales entendidas como las penas del purgatorio por el cual pasaron ambas santas (2001: 179-191). Desde luego las semejanzas entre las dos mujeres es una discusión tan amplia que en un par de líneas no se podría apreciar en su totalidad, no obstante, existe un vínculo entre ambas que evidencia la importancia del hacer y el rechazo a la inactividad que se encuentra fundamentado en varios textos de la Santa Teresa.

Vemos que la praxis escrita se convirtió en una opción flexible para quien la usara como un medio de expresión de su propia subjetividad en relación a temas específicos. Si bien en muchos de los casos existe un control externo que limita las mismas producciones vistas de manera objetiva, las artes no dejaron de volverse un recurso para las mujeres que estaban subordinadas a un poder que las incapacitaba y silenciaba. Desde luego los casos dados en el territorio peruano son reducidos -por la falta de archivos- y particulares -como Santa Rosa de Lima-. No obstante, estos acontecimientos deberían permitirnos cuestionar

---

<sup>123</sup> Aun cuando la idea de deseos de libertad pudiese sonar contradictoria a lo vivido por la santa desde una posición laica o insuficiente en relación a sus logros espirituales, esta puede ser esclarecedora si se considera el contexto al que Rosa buscaba escapar, el estado cívico. Un ejemplo es el matrimonio con un hombre, ya que para la santa “al adquirir mediante el celibato el control sobre sus propios cuerpos, se liberan de raíz de todas las obligaciones esclavizantes de la sociedad marital. Al hacerlo ingresan a otra sociedad, a la *Ecclesia spiritualis*, o Ciudad de Dios, donde viven en compañía de los santos y de los ángeles. Al igual que las primeras vírgenes mártires descritas en *La leyenda dorada* del beato dominico Santiago de la Vorágine (ca. 1228-1298), las dos [Santa Catalina y Santa Rosa] prefieren la muerte al matrimonio: los pretendientes encarnan todas las vanidades intrascendentes de la ciudad terrestre” (Mujica 2001: 107).

nuestra manera de profundizar sobre el verdadero rol que tuvieron las mujeres religiosas en sociedades como la peruana y qué tanto influenciaron en siglos posteriores.

Evidentemente, las carmelitas se basaban en una actitud autónoma para fortalecer su fe que les heredó una santa tan multifacética como Santa Teresa, quien rompió con ciertas limitaciones dadas por los hombres quienes comenzaron a apreciar dicha espiritualidad y a reconocer las particularidades de la sensibilidad femenina renovada “dentro de la ortodoxia post - tridentina” (Lavrin y Loreto 2002: 18). Dicho temperamento de autosuficiencia llevó a la santa a una autorrealización incomparable para su época, por ejemplo, logró ser la primera mujer doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca<sup>124</sup>. Ciertamente, sus producciones artísticas literarias también se vieron potenciadas por dicho carácter, el cual sirvió de motivación para las mujeres de la misma orden. Frente a esto no nos debería resultar extraño la inclinación que tenían las religiosas de su comunidad a ejercer una autonomía en su quehacer.



Ilustración 75. Hna. Lazerges, Detalle Estación III, 1869, carboncillo sobre papel, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

Ello nos lleva a reflexionar sobre la praxis artística y en la posibilidad que esta también se haya vuelto una herramienta para aquellas congregaciones que no limitaban dicha labor. Es así que las carmelitas descalzas al tener la predisposición al oficio tras la reforma de su fundadora no imposibilitaban la opción de que hayan podido incursionar en las artes plásticas como las de caballete (pintura).

Este último punto conviene ejemplificarlo rápidamente, se trata de una serie de trece dibujos<sup>125</sup> sobre las *Estaciones del Vía Crucis* encontrada en el interior del claustro por las

<sup>124</sup> Esta información puede ser corroborado en la misma web de la institución. (ver:<https://alumni.usal.es/santa-teresa-avila-primera-doctora-honoris-causa-la-universidad-salamanca/>)

<sup>125</sup> Toda la serie suman catorce dibujos, sin embargo, el primero fue un pedido hecho - recientemente- para completar el Vía Crucis.

hermanas carmelitas de Huamanga en el año 2022. En esta serie se logra observar los rostros de Cristo en cada estación. Cada dibujo está trabajado al detalle y en carboncillo, además, en la parte inferior presentan una firma del que se logra leer Hna. Lazerges y la fecha, 1869.



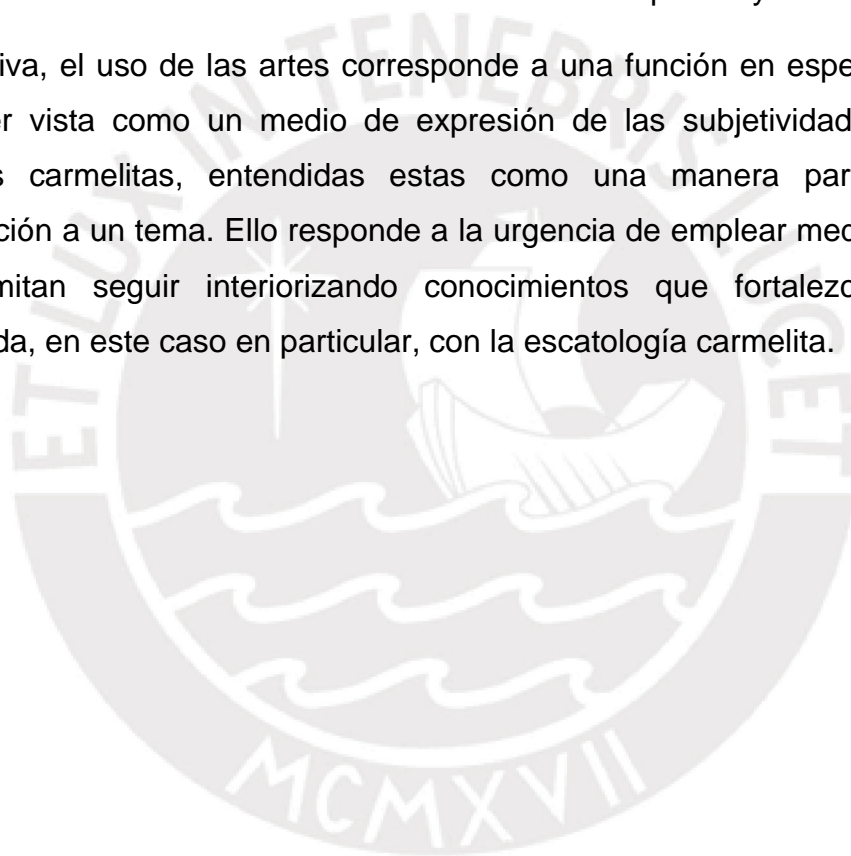
**Ilustración 76.** Hna. Lazerges, *Serie de 13 dibujos sobre los rostros de Cristo en las Estaciones del Vía Crucis: Estación III*, 1869, carboncillo sobre papel, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

Desde luego, nuestra intención presentando este ejemplo no busca más que hacer hincapié en la facultad artística que podían presentar algunas carmelitas. Dicho talento únicamente posible tras la observación -también la meditación- y la habilidad natural de lograr plasmar lo observado.

De cara a esto, es indudable el aporte cultural que traen consigo la Orden Carmelita Descalza de Ayacucho el cual aún sigue en proceso de ser redescubierto. Volviendo a nuestro objeto de estudio, podemos afirmar que el lienzo *Acvérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás* responde a su propia

autosuficiencia y a sus propias valoraciones o percepciones que tenían en relación a un tema como las Postrimerías y a la imagen de San Jerónimo. Es una obra que plantea un vínculo particular entre mujeres y su subjetividad, así como entre las carmelitas y el arte, relaciones que les sirvieron para intensificar su propia vida espiritual, ganar autonomía y visibilidad en la historia. De alguna manera, las distintas inscripciones en la obra pictórica, al corroborar la participación de mujeres como la Hna. Basilia de Jesús y la Hna. Magdalena Bentura, nos llevan a figurarlas como un par de mujeres que no solo participan del arte virreinal ayacuchano del siglo XVIII sino que, además, son reflejo de los propios postulados de su fe carmelita descalza: contemplativa y activa.

En definitiva, el uso de las artes corresponde a una función en específico que puede ser vista como un medio de expresión de las subjetividades de las hermanas carmelitas, entendidas estas como una manera particular de aproximación a un tema. Ello responde a la urgencia de emplear medios reales que permitan seguir interiorizando conocimientos que fortalezcan la fe relacionada, en este caso en particular, con la escatología carmelita.



### 3.3 ESCATOLOGÍA CARMELITA: IMPORTANCIA DE LA *MEDITATIO MORTIS* PARA LA SALVACIÓN DEL ALMA

La importancia de este último subcapítulo se enfoca en entender aquellas motivaciones espirituales que llevaron a comunidades religiosas como las Carmelitas Descalzas a emplear ciertas iconografías como las Postrimerías o a San Jerónimo meditando. En efecto, ello se centra en el discurso escatológico que seguía la espiritualidad carmelita tras la reforma de Santa Teresa de Jesús. No obstante, en este subcapítulo buscaremos un acercamiento sintético ya que un enfoque a la mística carmelita superaría los límites de esta investigación.

En ese marco es importante saber que existieron distintas ramas de la orden que responden a distintas reformas. Entre ellas encontramos a los Carmelitas ermitaños o Carmelitas descalzos: esta última responde a la Reforma Teresiana<sup>126</sup> (Valero 2014: 20-28). Como lo mencionamos anteriormente, fueron Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz quienes reformaron la Orden de los Carmelitas Descalzos. Ambos no solo aportaron con la fundación de monasterios, también contribuyeron con cruciales textos que pertenecieron a la mística española. Es así como los dos autores buscaron un camino para la elevación y preparación del alma y sus estados místicos desde medios artísticos (Fernández 2007: 146).

En cierta forma, la literatura mística -la cual forma parte de la literatura española como un género- implicó distintos objetivos ligados a la espiritualidad. Ciertamente, la palabra “mística” etimológicamente significa “cerrar”, concepto que termina siendo entendido como “misterio, secreto u oculto” diferenciado de lo ordinario. Aun cuando la mística puede parecer limitante a ciertas circunstancias específicas y sobrenaturales, esta fue determinada por algunos padres de la Iglesia para precisar sobre las vidas espirituales que debían ser santificadas, desde las más comunes a las más extraordinarias (Sáinz 1984: 18).

---

<sup>126</sup> Es Teresa de Jesús quien realizó tales reformas tras fundar el primer convento en España hacia el año 1562 el cual seguía el sello eremítico – contemplativo. Dicho proceso de reforma generó problemas entre los calzados y descalzos, no obstante el proceso de aprobación puede ser datado desde el 16 de octubre de 1578 en adelante tras la intervención y apoyo del nuncio Felipe Sega. Al respecto, ver Fernández (2007: 135–143).

No obstante, lo que la posiciona dentro del género literario, por mucho que sea una praxis que se deja llevar exclusivamente por la intuición o gracia, es el ordenamiento real y lógico que permite el conocimiento de Dios (1984: 22). Por esto es compatible el “reconocimiento de los elementos que al pensamiento del escritor místico aporte una cultura filosófica o literaria con el estado de gracia o teopático a que finalmente llegue” (1984: 23). Sin duda el hecho que interfiera la razón dentro de los escritos místicos generó desconfianza en quienes lo realizaban; sin embargo, era una manera de validar la divina palabra.

En ese marco, podemos mencionar el *Libro de las Moradas* (1577) de Santa Teresa de Jesús, uno de los textos que ejemplifica la mística figurando al alma como una morada espiritual interior en la cual Dios y el ser se pueden comunicar por medio de la oración (1984: 20). En dicho texto también se tratan temas sobre el alma y su conversión, transformación realizada a partir del tránsito por distintas moradas, por ende, también se abordan temas sobre el pecado mortal y el purgatorio. En lo que respecta a San Juan de la Cruz, en *Noche Oscura* (1583) describe un momento de travesía de la vida espiritual el cual pasa por el purgatorio y terminará en comunicación y unión con Dios. Este viaje toma la meditación, contemplación y purgación de los pecados como ejercicios para la preparación de las almas justas. En ese sentido será la ciencia profana -la literatura- la que permite el entendimiento y perspicacia del místico, lo que dará como resultado la doctrina teológica (Sáinz 1984: 25).

Desde luego ambos autores en su capacidad intelectual de redactar lograron interpretar aquellos conocimientos divinos que les eran dados por medio del estado místico al que se exponían. La labor realizada por los fundadores sirvió de motivación para aquellos quienes formaban parte de su comunidad, es así que durante mucho tiempo esta congregación se ubicó a la cabeza como una de las ordenes más ilustres junto a la Compañía de Jesús<sup>127</sup>. Este último dato es corroborado con el catálogo de su biblioteca el cual sumaba más de dos mil escritos (De la Asunción 1936: 42).

---

<sup>127</sup> Nos centramos precisamente en estas dos órdenes ya que son el eje de nuestra investigación de tesis.

Eventualmente sus aportes literarios formarían parte de los textos fundacionales de la orden reformada a la que se le adicionaba la *Regla Carmelita*<sup>128</sup> dada por San Alberto de Avogadro el cual tuvo una interpretación por Santa Teresa en el libro de las *Constituciones*<sup>129</sup>. En esta se presentan cuatro reglas cruciales para los carmelitas: la austeridad, la reducción del grupo, la clausura y la oración contemplativa (Rouillon 2013: 65). Si bien la Orden Carmelita fue definida como contemplativa, ello no solo respondía a las reglas que se les otorgó o a su origen eremita, también lo hacía a los textos de sus fundadores. Por ejemplo, en el caso de San Juan de la Cruz encontramos referencias al estado de la contemplación en textos como *Noche oscura* capítulo IX y XIII o en la *Subida del Monte Carmelo*, libro segundo capítulo XIII:

Sin querer sentir ni ver nada más que dejarse llevar de Dios; en lo cual pasivamente se le comunica Dios así como al que tiene los ojos abiertos, que pasivamente sin hacer él más que tenerlos abiertos se le comunica la luz. Y este recibir la luz que sobrenaturalmente se le infunde, es entender pasivamente; pero dicese que no obra, no porque no entienda sino porque entiende lo que no le cuesta su industria, sino solo recibir lo que le dan como acaece en las iluminaciones e ilustraciones de Dios. Aunque aquí libremente recibe la voluntad esta noticia general y confusa de Dios, solamente es necesario para recibir más sencilla y abundantemente esta Divina luz [...] De donde se sigue claro, que como el alma se acabe bien de purificar y vaciar de todas la formas e imágenes aprehensibles, se quedará en esta pura y sencilla luz, transformándose en ella en estado de perfección (San Juan de la Cruz 1912 [1583]: 164-165).

---

<sup>128</sup> En la *Regla Carmelita y Constituciones* encontramos guías en relación a las horas canónicas, al oratorio y culto Divino, al ayuno, a la abstinencia de las carnes, al silencio, al desprendimiento con las cosas propias, sobre el trabajo de las manos menciona lo siguiente: “Hareis alguna cosa de manos para que el demonio os halle siempre ocupados y no tenga entrada para vuestras almas, haciendo puerta de vuestra ociosidad. Bien teneis en esto ejemplo, magisterio y doctrina en el Apostol San Pablo, en cuya boca habla Jesucristo, que como sea puesto por predicador y doctor de las gentes: en fe y verdad, si le siguiereis no podréis errar. Dice, pues, así con trabajos y fatigas anduvimos entre vosotros, trabajando de día y de noche por no daros pesadumbre, no porque no teníamos facultad y licencia para pedirlo, sino para daros forma y ejemplo a que nos imitases; pues cuando andavamos entre vosotros, esto os denunciábamos y predicábamos cada día, que quien no quisiere trabajar que no coma. Hemos oído que hay algunos en vosotros que andan inquietos, y sin hacer algo a estos tales amonestamos y rogamos entre Nuestro Señor Jesucristo, que trabajando en silencio coman su pan. Este camino es bueno y santo, caminad por él” (1816: 22-23).

<sup>129</sup> “La Regla y Constituciones carmelitanas fueron la definición del proyecto de vida evangélica adaptada a mujeres piadosas de la Edad Moderna. Santa Teresa optó por la Regla aprobada en 1248 por el papa Inocencio IV, pero sus Constituciones flexibilizaron su aplicación” (Rouillon 2013: 64).



Mientras que hace mención sobre la purificación del alma en el texto *Noche oscura*, libro primero capítulo IX y libro segundo capítulo X:

De donde, para mayor claridad de lo dicho y de lo que se ha de decir, conviene aquí notar que esta purgativa y amorosa noticia o luz divina que aquí decimos, de la misma manera se ha en el alma, purgándola y disponiéndola para unirla consigo perfectamente, que se ha el fuego en el madero para transformarle en sí [...] habemos de filosofar acerca de este divino fuego de amor de contemplación, que, antes que una y transforme el alma en sí, primero la purga de todos sus accidentes contrarios; hácela salir afuera sus fealdades y pónela negra y oscura, y así parece peor que antes y más fea y abominable que solía (San Juan De la Cruz 2010 [1618]: 69).

Lo que San Juan de la Cruz quiere comunicar en ambos casos es cómo el estado de contemplación implica una comunicación con Dios a modo de la visualización de una luz divina. Ello la vuelve una experiencia oscura, secreta y real frente a lo que podría parecer una inacción por parte del individuo, la cual debe ser aprovechada por quienes logran interiorizarla. En ese marco podemos retomar la idea del viaje interior -las moradas interiores- como una vía para llegar a la luz. No obstante, para poder lograr ello es necesario que el alma purgue aquello que le impediría la contemplación de lo divino. Indudablemente, su aporte místico literario formaría parte de la escatología carmelita.

No obstante, para profundizar en lo que implicaría una mirada de Santa Teresa de Jesús a la escatología es importante seguir revisando sus textos en donde aborda el tema al momento de reflexionar sobre la muerte. Es a través de su escrito *Vida* capítulo XXXVIII que menciona lo siguiente:

Todo lo hace Dios, que muestra su Majestad estas verdades de manera, que quedan tan imprimidas, que se ve claro, no lo pudiéramos por nosotros de aquella manera en tan breve tiempo adquirir. Quedome también poco miedo a la muerte, a quien yo siempre temía mucho; ahora paréceme facilísima cosa para quien sirve a Dios, porque en un momento se ve el alma libre desta [sic] cárcel, y puesta en descanso. Que este llevar Dios el espíritu, y mostrarle cosas tan excelentes en estos arrebatamientos, paréceme a mí conforma mucho a cuando sale un alma del cuerpo, que en un instante se ve en todo este bien. Dejemos los dolores de cuando se arranca, que hay poco caso que hacer dellos [sic],

y los que de veras amaren a Dios, y hubieren dado de mano a las cosas desta [sic] vida, más suavemente deben morir (Santa Teresa de Jesús 1851: s/p).

Asimismo, en el texto sobre la *Reforma de los Descalzos* dado por Santa Teresa de Jesús y escrito por Fray Francisco de Santa María precisa en el capítulo LXXIX titulado como *Disponele el Señor para la muerte i llevaselo al cielo* que:

Bien veo Padre nuestro, que todos buscan mi alivio, movidos de caridad, pero que muera el Catedratico desvelado en sus estudios, muera, que en su oficio muere: Que muera el Governador rondando su ciudad, buscando la paz, i seguridad de sus vecinos, muera, que en su oficio muere. Que muera el Capitan esforjando sus soldados, i esquadrones contra el enemigo, muera, que en su oficio muere. Que muera (aquí lebanto la voz) el Frayle Descalzo exercitando el espíritu de rigor, que ha professado, i alentando con el a los demás, muera, que en su oficio muere. Mis huesos, Padre nuestro, en la sepultura han de estar predicando esto. Con esto he vivido: con esto tengo de morir [...] que estando en aquel parasismo vio intelectualmente el juicio particular, donde fue juzgada su causa: i que después de ventilada oyó sentencia en favor, pero que por la fuerza que a Dios hazian los Frayles con sus oraciones, no avia acabado (Santa María 1644: 698-699).

Si bien esta cita pertenece a un suceso en específico sobre lo dicho por un nuncio que cayó enfermo, lo significativo es cómo se toma de referencia su caso para hablar sobre la entrega a la muerte, el juicio final del individuo y la salvación del espíritu por medio de la oración. En ambas citas presentadas vemos como el miedo a la muerte debe perderse en aquellos quienes sirven a Dios. Además, a lo largo de los escritos de la santa encontramos una insistencia a temas vinculados a la muerte -como lo vimos en el subcapítulo 2.3 en relación a San Jerónimo- por lo que no es de extrañar que su reforma precise en tales temas.

En ese mismo contexto, nos encontramos al carmelita Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (1545-1614) quien también aporta a la mística carmelita con obras como *Lámpara encendida* en la que se busca el estado de perfección, la oración, confesión para ser proyección de la luz de Dios en la eternidad (Gracián 1933: 7). Asimismo, en textos como *Mystica Theologia* (1609), el carmelita nos habla

explícitamente de las postrimerías en su *Meditación de los siete principios de bien venir*, en el que menciona:

Acuerdate (dixo el Señor) de tus postrimerías, y eternamente no pecaras. Estas postrimerías son quatro, Muerte, luyzio, Infierno, y Gloria, a las quales podemos añadir otras tres, q también hazen mucho al caso para no pecar, conuiene a saber, las miserias de la vida presente, los pecados de la vida pasada, las intolerables penas del Purgatorio, por faltas pequeñas, y por los días de la Semana se puede guiar estas meditaciones, según cada uno hallare mas prouecho (1609: 32).

Como vemos, la influencia por parte de los fundadores de los carmelitas descalzos permitió que otros monjes de la comunidad profundizaran en las mismas temáticas y otras afines que refleja la espiritualidad del momento.

En ese sentido, cuando en un inicio hacíamos referencia a los estados de contemplación y purificación de los pecados como aquello que forman parte de la *Regla Carmelita y Constituciones*, era debido a que formaba un factor común como los jesuitas. De alguna manera, la dimensión contemplativa estaba ligada a la vida espiritual y al sentido escatológico al que recurrían ambas órdenes. Por su lado los jesuitas, al tener como fundador a San Ignacio de Loyola, quien llevó a cabo los *Ejercicios Espirituales* (1548) -como ya hemos revisado anteriormente-, empleaban como ejercicios de las dos primeras semanas la meditación y la práctica de contemplación.

Brevemente podemos mencionar que en la semana uno se meditaba sobre los primeros pecados, los cuales debían ser percibidos con la vista imaginativa lo que llevaba a un modo de contemplación de la memoria individual la cual recuerda el pecado. Mientras que en la semana dos, se buscaba meditar sobre el Rey Temporal el cual representa a Cristo, ello implicaría contemplar lo creado, su encarnación y nacimiento. Ello llevaría a realizar el ejercicio de meditación sobre el misterio cristológico (Arzubialde 1991: 125-217). Como vemos, ambos estados eran fundamentales para la espiritualidad jesuita, la cual acudía al sentido escatológico desde lo vivido por Cristo antes, durante y después de morir.

Por otra parte, la Compañía de Jesús también cuenta con un máximo representante como San Francisco de Borja<sup>130</sup> quien se acerca a los discursos escatológicos desde su vida misma y tras haberse convertido en miembro de la orden. Ciertamente, ello puede ser apreciado en su iconografía, la cual cuenta con el atributo del cráneo humano que lleva una corona imperial. Asimismo, el santo colaboró con la difusión de los ejercicios por medio de las artes plásticas, un medio que fue apreciado como un modo distinto de meditación “por lo que se recalca el poder de la imaginación y de poseer representaciones plásticas delante para poder desarrollar la oración de modo correcto” (De Borja 2010 :104). Por esa razón es que a Borja se le considera como “uno de los primeros en intentar objetivar en imagen la composición del lugar ignaciano, aunque su obra no llegó a publicarse estando el santo en vida. Éste había compuesto unas meditaciones sobre los Evangelios de los domingos del año con el intento de hacerles acompañar de grabados, que se había comprometido a agenciar Jerónimo Nadal el año 1562” (2010: 105).

Frente a todo ello, las Postrimerías -los últimos momentos del ser- se vuelven un tópico e imagen recurrentes no solo para evangelizar a los conquistados, sino que también formó parte de un sistema de creencias al que se retornaba cada vez que había que reflexionar sobre la vida misma y su desenlace final. Esto implicaba una contemplación sobre la muerte y la post muerte, las cuales -si nos

---

<sup>130</sup> Jesuita español que nació el 28 de octubre de 1510 y murió el 30 de setiembre de 1572. San Francisco de Borja desde muy joven, quince años de edad, manejaba el latín y otras artes lo que le permitió estudiar lógica y filosofía bajo la enseñanza del doctor Gaspar Lax. Es así que a los diecisiete años fue enviado a Madrid, a la corte del emperador Carlos V. Posteriormente se casaría con Doña Leonor de Castro con quien tendría cinco hijos y tres hijas. Francisco participó de la Guerra italiana de los años 1536 – 1538, en donde vio morir a su compañero Garcilaso de la Vega situación que le afectó espiritualmente. Otra situación que lo enfrentó a la muerte fue la enfermedad de la cual se salvó hacia el año 1537 en Segovia y más tarde en Roma. No obstante fue la muerte de la emperatriz Doña Isabel -hacia 1539- la que le causó un cambio de perspectiva de la vida misma, tanto por el dolor que sentía como por la labor de ver el cuerpo putrefacto de la Emperatriz para certificar su llegada a la capilla real de Granada. No fue hasta 1542 que Don Francisco conoció al padre jesuita Dr. Antonio de Araoz, dicho encuentro generó los primeros lazos entre el santo y la Compañía de Jesús el cual se concretaría tras conocer al P. Maestro Pedro Fabro quien le platicó sobre los ejercicios espirituales de los jesuitas. Sin embargo, lo que impulsaría al santo a volverse un jesuita sería tanto la muerte de su padre como de su esposa quien falleció en 1546, momento en el que San Francisco de Borja solo contaba con treinta y seis años de edad (Nieremberg 1901: 20-86). La fecha de canonización de San Francisco de Borja tuvo lugar el 7 de mayo de 1671 según decisión del Papa Clemente X (García 2010 :40).

alejamos de los fundamentos de ambas órdenes- calzan con el concepto de la *Meditatio Mortis*.

Antes de profundizar en el término, cabe precisar que uno de los principales misterios que encontramos en el cristianismo es el misterio pascual de Cristo. Este, por su parte, implicaría la *triduum mortis* o el triduo pascual en donde se conmemora la Pasión, Muerte y Resurrección en un periodo de tres días. Ello le permitió al individuo reflexionar sobre el sentido real de la vida terrenal el cual se centra en la muerte misma ya que el juicio de Dios solo se realizará tras la muerte (Balthasar 2000: 13-14). Por tanto, ese punto de fricción entre la vida y la muerte es el que tiende a ser representado con el cuerpo de Cristo crucificado por mucho que haya existido una posterior resurrección del él mismo. De alguna manera nos encontramos frente a “una teología de la muerte que limita la solidaridad de Jesús con los pecadores al puro acto de decisión o entrega de la existencia que es arrebatada en el momento de la muerte” (2000: 145). Sin duda ello tiene como objetivo central contemplar y meditar sobre la misma muerte y post muerte, lo que significa al mismo tiempo esperanza y salvación.

En cierta medida, el misterio pascual nos enfrenta espiritualmente a los Novísimos del mismo Cristo, lo que termina confrontándose con nuestra propia realidad carnal. En consecuencia, ello ha llevado a construir todo un repertorio de discursos, ritos o imágenes en relación a la muerte espiritual. Es así que el concepto *Meditatio Mortis*, al significar meditación sobre la muerte, cobra cierta relevancia. Indudablemente tal importancia estaba ligada a un largo desarrollo de conceptualización de la muerte que se conecta con la misma experiencia real y las creencias religiosas. No obstante, es un término que responde al contexto al que se expone, por ejemplo en la Edad Media tenía una relación directa con el cristianismo mientras que en la Edad Moderna está ligada a discusiones filosóficas en relación a autores de la Antigüedad (Mancuso 2014: 73-74).

Si nos centramos brevemente en el medioevo, surgen conceptos como *ars moriendi*, *speculum mortis*, la danza de los muertos, entre varios otros<sup>131</sup>. Estos

---

<sup>131</sup> Todos estos conceptos solían llevar a la meditación del individuo en relación a su propia existencia y posterior inexistencia. Sebastián (2007) menciona que “en esta meditación era natural que se echase mano de las reflexiones tradicionales para prevenir al hombre cristiano de lo inevitable de la muerte, según la lejana sistematización del *Ars Moriendi*, tema constante de la

términos demostraban el interés que surgía de cara a la experiencia más mundana de la muerte: el cadáver, lo que necesitaba ser abordado ya que afectaba la individualidad y cotidianidad. Un ejemplo sobre ello lo da Ariès (2011) en donde menciona que los sepulcros desde el siglo XI establecieron una relación diferente “entre la muerte de cada cual y la conciencia que tomaba de su individualidad” (2011: 60) a cada persona expuesta a dicho suceso. Ello implicó una reflexión de su propia realidad y una evolución de sus propios mecanismos mentales. Esto sin duda llevó a reprochar a la Iglesia de haber “hecho todo por el alma y nada por el cuerpo” (2011: 74). Sin embargo, tras la Contrarreforma, se comienza a apreciar un enfoque mucho más incluyente en relación al cuerpo y esto puede ser apreciado con textos como *Duodecim Specula Deum Aliquando Videre Desideranti Concinnata*



Ilustración 77. Theodoor Galle, *Duodecim Specula Deum Aliquando Videre Desideranti Concinnata*, (David 1610), grabado, Universidad de Illinois, Illinois, Estados Unidos.

*Concinnata*<sup>132</sup> del jesuita P. Ioanne David del año 1610 o *Memoria Mortis Ad Salutarem Praeparationem Mortis Feliciter Obeundae*<sup>133</sup> del jesuita P. Udalrico

piEDAD cristiana desde fines de la Edad Media; por ello vemos a la Muerte en la cabecera de los justos o de pecadores agonizantes” (2007: 227).

<sup>132</sup> Título traducido al español como “Doce espejos preparados para aquellos que anhelan ver a Dios algún día”. El libro digitalizado se encuentra disponible en la web de Internet Archive Org (ver: <https://archive.org/details/duodecimspeculad00da/mode/2up>).

<sup>133</sup> Título traducido al español como “Memoria sobre la muerte para una preparación segura para una muerte feliz”. El libro digitalizado se encuentra disponible en la web del Centro de digitalización de Múnich

(ver: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10266546?page=,1>).

Probst del año 1753; ambas publicaciones buscan realizar una preparación que concientice al individuo de su realidad mortal frente a la divinidad de Cristo. Hacia el primer texto vemos que se utiliza la metáfora del espejo como un medio para enseñarle al individuo los distintos niveles a los que está expuesto desde su cotidianidad, pasando por su inferioridad y muerte hasta llegar a la santidad, mientras que el segundo reflexiona en la misma condición mortal del ser para lograr tener una buena muerte.

Evidentemente vemos en cada uno de los casos expuestos que existe una aproximación a temas escatológicos, en todos ellos se aborda la preparación y consciencia del alma para lograr confrontar la muerte y así sobrepasar aquella finitud corpórea del ser frente al Juicio final para que eventualmente se logre la salvación y Gloria, en caso contrario el Infierno.

Por su lado, las colonias americanas no serán ajenas a tales pensamientos, ya que este se volverá un sentir común por las mismas condiciones a la que se exponía la vida en aquella de la época. Es así que “la Lima del siglo XVII, abierta al Barroco imperante en Europa, tuvo en la muerte una preocupación fundamental y en la meditación en torno a ella, una constante. La familiaridad con la muerte, propia de lo que Ariés denomina muerte amaestrada llevaría, en un momento en que se considera la vida terrena como un tránsito a la verdadera, a la necesidad de buscar una buena muerte” (Barriga 1995: 165). Indudablemente, la urgencia de una buena muerte impactará en los discursos dados por la Iglesia y en lo representado por el arte.

En síntesis, lo crucial en cada uno de los religiosos mencionados es su inclinación a visualizar ello por medio de las artes ya sean literarias o plásticas. Asimismo, vemos que el aporte cultural por parte de la orden Carmelita Descalzas y la Compañía de Jesús respondían tanto a sus necesidades espirituales como al campo del arte, otorgándole una función espiritual a la obra:

El arte, pues, era la mejor manera de llegar al fiel al conjugar a la perfección la máxima del *docere* y *delectare*. Las formas hablan directamente a las percepciones y sensaciones, interpelan a las emociones y a los afectos [...] su función sería la de hacer visible lo invisible con el fin de mostrar, y por tanto enseñar a los fieles aquellos

aspectos fundamentales de la historia eclesiástica y de la Pasión de Cristo (De Borja 2010:108).

Además, es importante considerar que muchas de las devociones estaban anexadas a los ideales de Trento en el que se buscaba que el arte cumpliera un papel significativo y trascendental con sus espectadores, a ello responden los grandes místicos como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja (Valero 2014: 82).

Por ende, si hemos decidido cerrar el presente capítulo haciendo mención de ambas congregaciones, es debido al lazo que formaron de manera directa al buscar fortalecer su espiritualidad desde la vida contemplativa y la vida activa. En ese marco, otro vínculo que se presentó entre ambos grupos respondió al aporte de los jesuitas al campo educativo, el cual al permitir la innovación de la metodología de enseñanza logró impulsar a su vez las producciones artísticas por medio de sus textos ilustrados. Ello llevó a que el Padre Pedro Canisio realizara la *Summa doctrinae christianae* en donde se discutía sobre los Novísimos, los cuales fueron ilustrados y sirvieron de referencia para la realización de nuestro objeto de investigación, lo que nos ha permitido visibilizar otro vínculo más entre las carmelitas y jesuitas por medio de las artes plásticas.

Para culminar cabe decir que la cualidad contemplativa que tuvieron las carmelitas descalzas se ven representada en el cuadro *Acvérdate de tvs Postrimerías y jamás pecarás*, ya que esta pieza no sólo demuestra los dogmas de los Novísimos o a un representante de la *Meditatio Mortis* como San Jerónimo, sino que también refleja parte de su esencia tanto espiritual como humana en donde la contemplación es tan importante como el laborar o producir. Bajo esa premisa, encontramos en las *Postrimerías* de las Carmelitas de Ayacucho un valioso bagaje para ellas mismas como para la historia del arte peruano, que durante mucho tiempo ha permanecido en la sombra con ansias de ser redescubierto bajo una nueva mirada que valore aquella subjetividad femenina presente en la obra.



## CONCLUSIONES

La presente tesis, *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás: Carmelitas Descalzas de Ayacucho, mujeres agentes de su propio arte (S.XVIII)* se basó en la necesidad moderna de encontrar distintos discursos interdisciplinarios que potencien la unicidad de la obra de arte. En nuestro estudio, propusimos la constante contextualización de un lienzo desde su entorno más cercano hasta el más lejano; ello también significó reflexionar en el quehacer intelectual, creativo y en la recepción a partir de la reconstrucción de imágenes que respondían a una sensibilidad femenina y a una necesidad visual que les permitiese seguir reflexionando en el contenido de la pieza. Frente a ello, nuestro trabajo develó a una mujer como la comitente y a otra como la pintora de nuestra obra de interés.

El camino que hemos decidido tomar para poder afirmar la procedencia del cuadro se divide en tres aproximaciones basados en la mirada histórica, la iconográfica y la perspectiva de género. Estos tres aspectos nos permitieron denotar una problemática en relación a la posibilidad de que la mujer haya intervenido en la producción de una pieza artística, y más allá de señalar a una posible artista como aquel descubrimiento ideal al que cualquier investigador aspire, se trató de comenzar el debate en relación a su presencia dentro del campo del arte virreinal. Para lograr ello, ha sido necesario abrir todo un abanico de información que se relacione únicamente con la obra y que pudo haber sido considerado por la intelectualidad de ambas mujeres.

En ese marco comenzamos nuestro minucioso análisis entre las capas del lienzo y nos confrontamos a los primeros datos que esta pieza nos brinda: las inscripciones. En ellas figuran los nombres de las carmelitas Basilia de Jesús y Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento dos mujeres que desde el momento que son identificadas en un lienzo se convierten en sujet(o)s históric(o)s femeninos quienes representan parte de la historia del arte virreinal. Adicionalmente, al presentarse otro dato como la fecha -específicamente el primero de enero de 1704- nos permite focalizar nuestra atención en un momento específico para las Carmelitas Descalzas de Ayacucho, el proceso de mudanza. Este hecho sucedido meses antes de la culminación del lienzo nos presenta un

contexto específico en relación a la historia de las hermanas carmelitas en Huamanga quienes habían llegado a la ciudad veinte años antes. El difícil reto llegó al momento de tener que profundizar en ambas carmelitas: ello significó realizar un trabajo de archivo limitado no solo porque ellas no contaban con ningún documento sino, además, por otras situaciones conjeturales que condicionaron el trabajo.

No obstante, nuestra limitación nos permitió desarrollar otras opciones de análisis, en los cuales se optó por una posible reconstrucción de aquello visto e interiorizado por la hermana Basilia de Jesús. Asimismo, los pocos archivos encontrados nos posibilitaron la profundización de lo que pudo ser el núcleo familiar y la procedencia de Magdalena Bentura como huamanguina. Estas dos aproximaciones a la vida de cada una son puestas en valor tras identificar la posición que tenían ambas en su propia comunidad, ser monjas de velo negro, dato que ha sido posible determinar por el detalle de la referencia a su espiritualidad cristiana en su mismo nombre. Esta distinción es altamente significativa si ponemos en valor el carácter y las capacidades obtenidas al formar parte del grupo de las monjas de velo negro. Estas cualidades se potenciaron al pertenecer a una familia de la élite, al continuar recibiendo una alta educación -en distintos temas incluidas las artes- y en los privilegios en relación a la disposición de sus tiempos tras haber cumplido con sus obligaciones espirituales y administrativas.

A través de esta información hemos podido ahondar en lo que refiere a la labor cumplida por Basilia de Jesús al figurarla como aquella quien manda a componer un lienzo, lo que también puede ser entendido como comisionar una obra de arte. Ello fue corroborado con inscripciones precisas que la identificaron exactamente como aquella quien compone haciendo, hincapié en las decisiones creativas y en el aporte intelectual de Basilia. Mientras que la referencia que existe en relación a Magdalena es que “Este lienzo es de la hermana [...]” y que la misma obra “se acabó el primero de enero de 1704” lo que la identifica como dueña o artífice de la pieza; de hecho, los datos dados podrían generar una confusión y negar la posibilidad de participación de Magdalena, no obstante aquella correspondencia otorgada con la preposición “de” se concibe de manera

distinta a otras referencias como “dio”, “a devoción de”, “se le encomienda por”, entre otras varias precisiones identificadas en otros lienzos que asumen una posición de comitente. Sin duda, tal referencia de pertenencia podría estar afirmando su participación como artista. Asimismo, la mención de ambas carmelitas -además de quien retocó la obra- como un dato principal en vez de la descripción del mismo lienzo -como también suele ocurrir con varias pinturas de la época- nos demostró que las dos mujeres eran parte importante de su comunidad y que ambas trabajaron en esta pieza en conjunto, tiempo antes de incorporarse a su nuevo espacio.

En lo que respecta al análisis de la imaginería empleada en relación a nuestro objeto de estudio, el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*, podemos decir que esta se considera como una única pieza, al haberse llevado a cabo tanto la fusión de dos tipos de iconografías distintas, procedentes de medios diferentes, como al haberse realizado con una factura particular. Este modo de composición corresponde al intelecto de la carmelita Basilia de Jesús al proponer una nueva conceptualización de las Postrimerías, agregando la presencia de San Jerónimo. Esta tendencia a recomponer se convertirá en un referente para las siguientes producciones como las que se realizaron a partir de los grabados del texto *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal para los interiores de su comunidad.

Sobre ese último aspecto hemos podido afirmar que la diferencia resaltante en ambos casos es la temporalidad, ya que los dos proyectos fueron realizados con cincuenta años de diferencia, siendo el lienzo sobre las Postrimerías y San Jerónimo el primero en llevarse a cabo. Este último aspecto dota a nuestra obra de un aura de singularidad, que buscará ser replicado por las mismas carmelitas descalzas, sobre todo si lo comparamos con otras producciones de otras congregaciones ayacuchanas cercanas que buscaron no intervenir en las imágenes ya dadas por el grabado.

Asimismo, las comparaciones efectuadas a lo largo de esta investigación no solo se han realizado con obras del mismo monasterio sino, además, con otras realizadas en el exterior como el lienzo de las Postrimerías de Krosno o las distintas versiones de San Jerónimo en su estudio de Europa en general. A ello

responde las razones por las que hemos querido delimitar nuestro análisis a una sola obra.

Este trabajo comparativo ha sido fundamental ya que se enfrenta a una infinidad de versiones que no busca una comparación simplista en aspectos superficiales que podría radicar en la factura del trabajo plástico, sino en un paralelismo que ponga en valor la versión ayacuchana. Es así que considerar la revisión del contexto de cada iconografía empleada nos permitió tener un panorama de todo lo hecho en relación a las fuentes primarias. Ello nos llevaría a poder incorporar nuestro lienzo a la lista de obras pictóricas de la misma temática no solo a nivel del campo del arte virreinal sino, también, a nivel global.

La primera referencia que toma nuestro objeto de investigación es la fuente grabada del artista flamenco Hieronymus Wierix titulada *Alegoría de la salvación del alma* realizada entre los años 1563 – 1619; el cual pertenece al texto del padre jesuita Pedro Canisio que lleva por título *Summa doctrinae christianae*. En este grabado encontramos una manera particular de sintetizar el dogma de las Postrimerías el cual se estructura en cinco medallones. Una de las hipótesis que presentamos es que el libro tuvo que haberle pertenecido a algún integrante de la comunidad jesuita establecida en Ayacucho quien facilitó la fuente a la hermana Basilia de Jesús. Ciertamente, al inicio de nuestra investigación presentamos la posibilidad de un vínculo entre ambas comunidades, tanto por el apoyo que dieron los jesuitas con la construcción del monasterio de las carmelitas, por la cercanía entre ambos conventos, como por el préstamo de material pedagógico: libros. Lo peculiar de dicha fuente grabada es que a diferencia del texto del jesuita Jerónimo Nadal que cuenta con innumerables versiones al óleo en el caso del libro del jesuita Pedro Canisio, son pocas las versiones que llevan el grabado a un lienzo al punto de contar únicamente con dos ejemplares el de Krosno, Polonia y el de Ayacucho, Perú.

Es específicamente extraño que en el virreinato peruano existan versiones tan sintetizadas de las Postrimerías, sobre todo si consideremos que esa era una temática recurrente para facilitar la conversión de los naturales del Perú. No obstante, según afirma García Sáiz en relación a la versión del evangelio ilustrado de Nadal del monasterio de las carmelitas descalzas de Ayacucho, es

muy posible que esta versión haya sido realizada para reforzar los ejercicios de meditación, para catequesis o para algún tipo de ritual en el que se hiciera referencia a los fines últimos del ser.

Otro de los ejes que refuerza la idea de percibir el lienzo como una herramienta espiritual para la comunidad carmelita es la presencia de la iconografía de San Jerónimo en su estudio o meditando. En este caso nos encontramos con una versión que gozó de alta fama y por ende fue reproducida incontables veces a lo largo del siglo XVI al XVII, la versión de Joos van Cleve. Podemos decir que cada caso representado de San Jerónimo que sigue la iconografía empleada por Van Cleve permitió que las características de la escuela flamenca se distribuyan a nivel global y se unan a sensibilidades de otros territorios. Esto último dio paso a que cada versión realizada guarde consigo una esencia que lo diferencia pero que no deje de transmitir el mismo mensaje; ello nos podría develar una esencia que termina enriqueciendo la obra pues refleja la sensibilidad de cada territorio. Respecto a esto nos planteamos una pregunta: ¿se puede seguir refiriendo al sentido de copia cuando la reproducción de San Jerónimo de Van Cleve se dio desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII sin ninguna variación más que el desarrollo de detalles y de la factura que otorgaba cada artista?

Es de cara a todo este panorama que entendemos que estamos frente a una versión fascinante que sobrepasa cada ejemplar realizado debido a la propuesta compositiva. En ese sentido, la representación de San Jerónimo que sigue la versión de Van Cleve se potencia con una iconografía distinta y particular como las Postrimerías de Wierix volviendo a la versión ayacuchana única a nivel mundial, que sepamos hasta ahora. Esta situación continúa potenciándose si tenemos en consideración aquellas personas que estuvieron detrás de la ejecución del cuadro, Basilia de Jesús y Magdalena Bentura: dos carmelitas que tuvieron una necesidad artística de representar aquello que les permitiese reflexionar sobre su vida y espiritualidad, pero sobre todo dos mujeres quienes tuvieron el atrevimiento de enfrentarse a las formas, al arte mismo -el cual no es una tarea sencilla ni conceptual ni técnicamente- para proponer un proyecto artístico distinto bajo una autonomía inherente y suficiente para realizarlo conforme a sus propios privilegios. Tales beneficios de pertenecer a un status

les permitieron tener una fuente pictórica real de dicho San Jerónimo motivándolas a realizar el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*.

No cabe duda que todo este suceso puede parecer contradictorio frente a la realidad que usualmente se piensa que vivió la mujer en el virreinato. No obstante, toda esta suposición que puede caer en prejuicios, se puede refutar si se comienzan a considerar situaciones en las cuales las mujeres lograban aportar a su comunidad y sobresalir por sus propios méritos como sucedió en la vida conventual. Es así como mujeres religiosas pertenecientes al grupo de las monjas de velo negro era una condición totalmente distinta pues ellas gozaron de conocimientos, privilegios y tiempo que no cualquier mujer podía experimentar. Adicionalmente, una característica significativa propia de las carmelitas regidas bajo la reforma realizada por Santa Teresa de Jesús era la predisposición al trabajo, el cual podía tener un vínculo con el arte pues era visto como un oficio más, como el gran ejemplo que dejaron ambos fundadores de la nueva reforma carmelita descalza y su aporte a las artes escritas como vimos en los últimos capítulos de nuestro estudio.

Los resultados de esta investigación nos permiten postular que las artes fueron un medio que les otorgó a algunas mujeres de vida conventual una autonomía particular, además de la posibilidad de expresarse desde su subjetividad y sensibilidad, lo que desembocó en este caso en una obra de arte significativa. Nuestra investigación como estudio de caso logró evidenciar, queremos creer, el aporte significativo de la mujer religiosa como agente cultural dentro del campo de las artes visuales en la época virreinal.

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos consultados

AAL Archivo Arzobispal de Lima.

AAA Archivo Arzobispal de Ayacucho.

ARA Archivo Regional de Ayacucho.

### Fuentes Primarias

AUTOR DESCONOCIDO

1585 *Tercero Cathecismo Y Exposicion De La Doctrina Christiana Por Sermones. Para Qve Los Cvras Y Otros Ministros Prediquen Y Enseñen a Los Yndios Y a Las Demas Personas Conforme a Lo Qve En El Sancto Concilio Prouincial De Lima Se Proueyo.* Ciudad de los Reyes. Consulta: 23 de marzo de 2022.

[https://pucp.ent.sirsi.net/client/es\\_ES/campus/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD\\_ILS\\$002f0\\$002fSD\\_ILS:245374/one](https://pucp.ent.sirsi.net/client/es_ES/campus/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:245374/one)

AUTOR DESCONOCIDO

1785 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento.* Segunda edición. Madrid: La Imprenta Real. Consulta: 15 de mayo de 2023.

<https://archive.org/details/elsacrosantoyec00unkngoog/elsacrosantoyec00unkngoog>

CANISIUS, Petrus

1616 *Catechismus Petri Canisij Soc. Iesu theol. Durch Figuren fûrgestellet.* Consulta: 7 de octubre de 2022.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_u9RalljM8OQC/page/n123/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_u9RalljM8OQC/page/n123/mode/2up)

1587 *Summa doctrinae christianae, per quaestiones catechisticas luculenter tradita, multis in locis locupletata, & postremò recognita.* Roma: Maternum Cholinum. Consulta: 7 de octubre de 2022.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_YiDXX5mUfoAC/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_YiDXX5mUfoAC/mode/2up)

GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo

1933 *Obras del P. Jerónimo Gracian de la Madre de Dios.* En Silverio de Santa Teresa, O. C. C. (ed.). Burgos: Biblioteca Mística Carmelitana. Consulta: 23 de junio de 2023.

<https://archive.org/embed/BMC16ObrasDeLP.JernimoGraciinTomoll>

1609 *Mystica Theologia : collegida de lo que escrivio S. Buenaventura del verdadero camino del Cielo, con un itinerario de la perfeccion, que es d eclaracion, y recopilacion de las tres vias, Purgativa, Illuminativa, y Unitina.* Brusselas : en casa de Roger Velpio. Consulta: 23 de junio de 2023.

<https://archive.org/embed/A13303807>

LOYOLA, Ignacio

1908 [1544] *Ejercicios espirituales de S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.* Roma: Stabilimento Danesi. Consulta: 17 de febrero de 2023.

<https://archive.org/details/ejerciciosespiri00igna/mode/1up>

NADAL, Jerónimo.

1593 *Evangelicae historiae imagines.* Roma: Compañía de Jesús. Consulta: 27 de marzo de 2022.

<https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n13/mode/2up>

NIEREMBERG, Juan Eusebio

1901 [1642] *Vida de San Francisco de Borja, Duque Cuarto de Gandía, Virrey de Cataluña y después Tercer General de la Compañía de Jesús: con el texto de sus obras inéditas.* Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa. Consulta: 7 de marzo de 2023.



[https://archive.org/details/MN5146ucmf\\_6/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/MN5146ucmf_6/mode/2up?view=theater)

#### REGLA CARMELITA

1816 *Regla y constituciones de las religiosas de la orden de nuestra dulcísima madre y señora del Carmen*. Sevilla: Imprenta Real. Consulta: 23 de junio de 2023.

<https://archive.org/embed/HHAZ3702>

#### SAN JUAN DE LA CRUZ

2010 [1618] *La Noche Oscura*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.

1912 [1583] *Obras del místico doctor San Juan de la Cruz*. Toledo: Impr. Librería y Encuadernación de Viuda e Hijos de J. Peláez. Consulta: 20 de febrero de 2023.

<https://archive.org/details/obrasdelmisticod01john/page/n5/mode/2up>

#### SANTA MARÍA, Francisco

1644 *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva Observancia hecha por Santa Teresa de Jesús en la antiquísima religión fundada por el gran Profeta Elías*. Tomo segundo. Madrid: Impreso por Diego Diaz de la Carrera. Consulta: 17 de abril de 2023.

<https://archive.org/details/A055079/page/n5/mode/2up?view=theater>

#### SANTA TERESA DE JESÚS

1861a [1630]“Camino de Perfección”. *Escritos de Santa Teresa*. Fuente, Vicente (ed.). Tomo primero. Madrid: M. Rivadeneyra, pp. 301-376. Consulta: 10 de abril de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/camino-de-perfeccion--/html/019efaae-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>

1861b [1630]“Libro de las Fundaciones”. *Escritos de Santa Teresa*. Fuente, Vicente (ed.). Tomo primero. Madrid: M. Rivadeneyra, pp. 173-250. Consulta: 20 de febrero de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-las-fundaciones--/html/019ed466-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm>

1851 "Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús". *Obras de Santa Teresa de Jesús, edición completísima, formada con vista de las mas acreditadas asi nacionales como extranjeras de las publicadas hasta el día*. Tomo primero. Madrid: Imp. Lit. de D. Nicolás de Castro Palomino. Consulta: 20 de marzo de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/obras-de-santa-teresa-de-jesus-tomo-i--0/>

#### SANTA TERESA DEL NIÑO JESÚS

1997[1898] *Historia de un alma*. Traducido por Manuel Ferreyra. Trigésima sexta edición. México D.F: San Pablo. Consulta: 26 de mayo de 2023.

<https://archive.org/embed/historiadeunalma0000tere>

#### Fuentes Secundarias

ALABRÚS, Rosa María

2019 *Razones y emociones femeninas: Hipólita de Rocabertí y las monjas catalanas del Barroco*. Madrid: Cátedra.

ALVIN, Louis

1866 *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*. Bruselas: TJI Arnold.

AMELANG, James S.

1990 "Monjas y beatas en la Cataluña Moderna". En Amelang, James y Mary Nash (coords.), *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim, pp. 191-214.

AMODIO, Emanuele

2005 "El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la trinidad en el barroco latinoamericano". En Campos Vera, Norma (ed.), *Manierismo y Transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina.

ANDREO, Juan

2013 “Historia de las mujeres en América Latina: perspectivas y necesidades”. En Guardia, Sara (ed.), *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, pp.13-21.

ANTHEA, William

1977 *Flemish painting*. Nueva York: Phaidon.

ARCHIVO DEPARTAMENTAL DE AYACUCHO

1983 *Revisita de la ciudad de huamanga de 1770*. Ayacucho: Archivo departamental de planificación de Ayacucho.

ARIÈS, Philippe

2011 “Las actitudes frente a la muerte”. *Historia de la muerte en occidente: de la Edad Media hasta nuestros días*. Traducido por Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: Editorial Acantilado, pp. 23-99.

ARZUBIALDE, Santiago

1991 *Ejercicios Espirituales de S. Ignacio: Historia y Análisis*. Bilbao: SalTerrae.

BALTHASAR, Hans Urs von

2000 *Teología De Los Tres Días: El Misterio Pascual*. Traducción de José Pedro Tosaus. Madrid: Ediciones Encuentro.

BARGELLINI, Clara

2009 “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos”. En Gutiérrez, Juana (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, pp. 964-1006.

BARRIGA, Irma

1995 “Sobre el discurso jesuita en torno a la muerte presente en la Lima del siglo XVII”. En *Histórica*, Lima, volumen 19, número 2, pp. 165-195.

BÉJAR, Angela y Nelson E. Pereyra

2006 “La imagen de la ciudad de Ayacucho: tres coyunturas de expansión”. En *Dialogía*. Ayacucho, número 1, pp. 159-183.

BENITO, José Antonio, Luis MARTÍNEZ FERRER y José Luis GUTIÉRREZ GARCÍA

2017 *Tercer Concilio Limense: (1583-1591): Edición Bilingüe De Los Decretos*. Lima: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima.

BORCHERT, Till-Holger

2002 *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*. Bruges: Thames and Hudson.

BRENAN, Gerald

1980 *San Juan de la Cruz*. Barcelona: Editorial Laia. Consulta: 20 de junio de 2023.

<https://archive.org/embed/sanjuandelacruz0000bren>

BROWN, Jonathan

2009 “La pintura en Sevilla y en la Ciudad de México, 1560 - 1660: influencias y diferencias”. En Gutiérrez, Juana (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, pp. 925-963.

BURDICK, Catherine

2015 “Lo que vio Dombey: las cerámicas perfumadas de las monjas clarisas de Santiago de Chile y su contexto en la Edad Moderna”. En Donoso, Miguel (ed.), *Mujer y literatura femenina en la américa virreinal*. New York: IDEA, pp. 233-245.

CANTUARIAS, Ricardo

2002 “Beaterios y monjíos en el Perú virreinal”. En *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Lima, número 29, pp. 65-79.

CASTRO, Américo

1962 *La realidad histórica de España*. Segunda edición renovada. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

CAZELLES, Henri

1981 *Introducción Crítica al Antiguo Testamento*. Barcelona: Herder.

CHADWICK, Whitney

1997 *Women, Art, and Society (World of Art)*. Londres: Thames & Hudson.

CHÁVEZ, William

2001 *Conociendo Ayacucho*. Lima: INEI. Consulta: 11 de Octubre de 2022.

[https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib0419/Libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0419/Libro.pdf)

CIRLOT, Juan Eduardo

2016 *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.

COOPER, Lisa H.

2016 *The "Arma Christi" in Medieval and Early Modern Material Culture: With a Critical Edition of "O Vernicle"*. Londres: Routledge.

CRUZ, Anne

2011 "Introduction". En Cruz, Anne (ed.), *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*. Surrey: Ashgate Publishing, pp. 1-18.

CRUZ, Isabel

1998 *La Muerte: transfiguración de la vida*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

DAVIS, Natalie Z.

1990 "Mujeres urbanas y cambio religioso". En Amelang, James y Mary Nash (coords.), *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim, pp. 127-166.

DE BORJA FRANCO, Francisco

2010 "San Francisco de Borja y las artes". En Company, Ximo y Joan Aliaga (eds.) *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Editorial Afers, pp. 99-114.

DEJO BENDEZÚ, Juan

2008 *La Mística de la acción de los primeros jesuitas en el Perú: Introducción a una historia de la espiritualidad colonial*. Tesis de maestría en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

DE LA ASUNCIÓN, Lázaro

1936 *Historia de la Orden del Carmen Descalzo en Chile*. Santiago: Imprenta Chile. Consulta: 3 de marzo de 2023.

<https://archive.org/details/historiadelaorde00laza/mode/1up>

DIAZ José Andrés y Lina María AVILA

2002 *Sondeo del mercado mundial de Cochinilla (Coccus cacti)*. Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.

DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel

2015 "También se divierte la monja: sobre burlas y veras en la Relación autobiográfica de Sor Úrsula Suárez". En Donoso, Miguel (ed.), *Mujer y literatura femenina en la américa virreinal*. New York: IDEA, pp. 247-260.

DUBY, George

1983 *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*. Barcelona: Argot.

ESTABRIDIS, Ricardo

2009 "Pedro Pablo Rubens y sus grabadores". En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente de arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 57-71.

ESTENSSORO, Juan Carlos

2001 “El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI y XVII”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Lima, volumen 30, número 3, pp. 455-474.

1994 “Descubriendo los poderes de la palabra: funciones de la prédica en la evangelización del Perú (siglos XVI-XVII)”. En Ramos, Gabriela (ed.), *La venida del reino: religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XXI*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, p. 75-101.

FERNANDEZ COLLADO, Ángel

2007 *Historia de la Iglesia en España. Edad Moderna*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Amaya y otros

1997 *La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú: (Lima, 1550-1650)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

FIOCCO BLOISA, Luisa

2009 “El grabado, medio peregrino entre Europa y América virreinal”. En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 37-46.

FRAGOZO, María

2013 “Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina”. En López, Carme, María de los Ángeles Fernández y María Rodríguez (coords.) *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio Vol. i*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 159 -163.

FRIEDLAENDER, Walter

1973 *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting*. Sexta edición. New York: Columbia University Press.

FRIEDMANN, Herbert

1980 *A bestiary for Saint Jerome: animal symbolism in European religious art*. Washington: Smithsonian Institution Press.

FRIES, Heinrich

1979a *Conceptos fundamentales de la teología*. Volumen 1. Madrid: Ediciones Cristiandad.

1979b *Conceptos fundamentales de la teología*. Volumen 2. Madrid: Ediciones Cristiandad.

GARCÍA HERNÁN, Enrique

2010 "Francisco de Borja: La construcción de un santo". En Company, Ximo y Joan Aliaga (eds.) *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Editorial Afers, pp. 33-50.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción

1988 "Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)". *Cuadernos de Arte Colonial*. Madrid, número 4, pp. 43-66. Consulta: 26 de noviembre de 2022.

<https://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/investigacion/publicaciones/cuadernos-arte-colonial/numero-4.html>

GIBSON, Walter

1973 "Hieronymus Bosch and the Mirror of Man: The Authorship and Iconography of the Tabletop of the Seven Deadly Sins". *Oud Holland*. Países Bajos, volumen 87, número 4, pp. 205–26. Consulta: 3 de enero de 2023.

<http://www.jstor.org/stable/42717424>

GISBERT, Teresa

2011 "Los grabados, el Juicio Final y la idolatría indígena en el mundo andino". *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre*



*Barroco, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 17-42.*

2002 “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”. *El Barroco Peruano I*. Lima: Banco de Crédito, pp. 99-140.

1999 “La huella de la Edad Media”. En *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural-UNSLP, pp. 101-116.

1994[1980] *Iconografía y mitos andinos en el arte*. La Paz: Gisbert y CIA.

GHIOTTO, Eduardo

1981 “San Benito y la teología de la vida religiosa”. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*. Buenos Aires, número 37, pp. 135-148.

GOMBRICH, Ernst Hans

1997 “La naturaleza de la historia del arte. Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión”. *Gombrich Esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate, pp. 355-380.

1995 *Historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos. Decimosexta edición. Ciudad de México: Editorial Diana, Conaculta.

GONZÁLEZ CARRÉ Enrique, Jaime URRUTIA y LÉVANO P Jorge.

1997 *Ayacucho: San Juan De La Frontera De Huamanga*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GONZÁLES, Juan

1982 *Razones de la Fe: El Credo*. Barcelona: Magisterio Español.

GUARDIA, Sara Beatriz

2013 “Las mujeres en las culturas del antiguo Perú”. *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. Sexta edición. Lima: CEMHAL. pp. 13-34.

2005 *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina: El retorno de las Diosas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

GUIBOVICH, Pedro

2008 “Gobierno y administración episcopales: las visitas del obispo Mollinedo (1674-1694)”. En Guibovich, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden (eds.), *Sociedad y gobierno episcopal: Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero, pp. 13-40.

2003 “Velos y votos: elecciones en los monasterios de monjas de Lima colonial. *Elecciones*. Lima, número 2, pp. 201-212.

GUTIÉRREZ HACES, Juana

2009 “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?: Avances de una investigación en ciernes”. En Gutiérrez, Juana (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, pp. 136-185.

HAND, John Oliver

1990 “‘Saint Jerome in His Study’ by Joos van Cleve.” *Record of the Art Museum*, Princeton University. Nueva Jersey, número 2, pp. 3 – 10. Consulta: 6 de enero de 2023.

<https://doi.org/10.2307/3774675>

HARVEY, Tamara

2008 *Figuring Modesty in Feminist Discourse Across the Americas, 1633–1700*. Hampshire: Ashgate.

HUSCENOT Jean y José F. DOMÍNGUEZ

1999 *Los Doctores De La Iglesia*. Madrid: San Pablo.

JEDIN, Hubert

1960 *Breve historia de los concilios*. Barcelona: Editorial Herder.

JOLLY, Penny Howell.

1983 “Antonello Da Messina’s Saint Jerome in His Study: An Iconographic Analysis.” *The Art Bulletin*. Nueva York, volumen 65, número 2, pp. 238–53. Consulta: 16 de enero de 2023.

<https://doi.org/10.2307/3050320>

KELLY, Joan

1990 “¿Tuvieron las mujeres renacimiento?”. En Amelang, James y Mary Nash (coords.), *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons El Magnanim, pp. 93-126.

KREN, Thomas y Scot MCKENDRICK

2003 *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. California: Gerry Publication Oxford University Press.

KUBIAK, Ewa

2022 “Jesuit art in the modern period as an expression of the first globalisation. Dispersal of iconographic motifs and consolidation of the catholic religion”. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. Lodz, volumen 24, pp. 299-317. Consulta: 27 de marzo de 2023.

<https://doi.org/10.26485/AI/2022/24/17>

2015 “Literatura artística en las bibliotecas jesuitas de los virreinos del Perú y Nueva Granada”. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*. Polonia: Museo de Historia de Polonia, pp. 51-58.

2010 “Grabados de los hermanos Wierix y la Pintura Barroca en el Perú y en Polonia”. En Aucado, Chicangana - Bayona (ed.), *Caminos Cruzados: Cultura, Imágenes e Historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, pp. 73-87.

LASSAIGNE, Jacques y Robert L. CELEVOY

1958 *Flemish painting: from Bosch to Rubens*. London: Albert Skira.

LATRE, Mariano

1845 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento: traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de Benito Espona.

LAVRIN, Asunción y Rosalva LORETO

2002 *Monjas y beatas la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 19 de abril de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s1>

LE GOFF, Jacques

1996 *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa.

1989 *El nacimiento del purgatorio*. Traducción de Francisco Pérez. Madrid: Taurus.

LEONARDINI, Nanda

1998 *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. Tesis de doctorado en Historia. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras División de Estudios de Posgrado.

LÉVI – STRAUSS, Claude

1969 *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LEWIS-ANTHONY, Justin

2008 *Circles of thorns: Hieronymous Bosch and Being Human*. Nueva York: Continuum.

LISI, Francisco

2008 “El Tercer Concilio de Lima y Su Significación En La Aculturación de Las Poblaciones Indígenas de La América Del Sur.” *Guaragua*. Barcelona, volumen 12, número 28, pp. 71-74. Consulta: 10 de diciembre de 2022.

<http://www.jstor.org/stable/25596636>

MANCILLA, Raúl y José María GÁLVEZ

1990 “El altar de Santa Liberata del monasterio de Santa Teresa de Jesús de Ayacucho”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*. Lima, número 17, pp. 431-437. Consulta: 14 de marzo de 2023.

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/114084>

MANCUSO, Hugo Rafael

2014 “Meditatio mortis”. *Fundación ACTA: Fondo para la Salud Mental; Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*. Buenos Aires, volumen 60, número 2, pp. 73-75. Consulta: 7 de marzo de 2023.

<http://hdl.handle.net/11336/104239>

MANNARELLI, Mariemma

2018 *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: La Siniestra Ensayos.

MARIAZZA, Jaime

2009 “Grabadores flamencos del siglo XVI”. En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente de arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 47-56.

MARTÍN, Luis.

2000 *Las hijas de los conquistadores*. Barcelona: Casiopea. Consulta: 15 de febrero de 2023.

<https://archive.org/embed/lashijasdeloscon00luis>

MARTÍNEZ, Ana Isabel

2002 “La difusión popular de la faceta ermita de San Jerónimo en el siglo XVII español”. *Via Spiritus : Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. Oporto, Número 9, pp. 147-183.

MARTÍNEZ, Patricia

2000 “Mujeres religiosas en el Perú del siglo XVII: notas sobre la herencia europea y el impacto de los proyectos coloniales en ellas”. *Revista Complutense de Historia de América*. Barcelona, número 26, pp. 27-56.

MARTINO ALBA, Pilar

2003 *San Jerónimo en el arte de la contrarreforma*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

MESA, José de y Teresa GISBERT

1972 "El zodiaco del pintor indio Diego Quispe Tito". *Traza y baza cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*. Barcelona, número 1, pp. 33-47.

1962 *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Universidad Mayor de San Andrés.

MEWS, Constant y Tomas ZAHORA

2015 "Remembering Last Things and Regulating Behavior in the Early Fourteenth Century: From the 'De Consideratione Novissimorum' to the 'Speculum Morale'". *Speculum* 90. Chicago, número 4, pp. 960-994. Consultado: 10 de enero de 2023.

<http://www.jstor.org/stable/43884040>

MICHAUD, Cécile

2009 "Introducción". En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 11-15.

MUJICA, Ramón

2012 "El Infierno en los andes: El Juicio Final en el arte virreinal del Perú". *Miradas Comparadas en los virreinos de América*. Ciudad de México: INAH, pp. 177-201.

2009 "De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano". En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente de arte virreinal*. Lima: Impulso, pp.71-83.

2003 "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". *El Barroco Peruano II*. Lima: Banco de Crédito, pp. 251-329.

2002 "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano". *El Barroco Peruano I*. Lima: Banco de Crédito, pp. 1-57.

2001 *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, Fondo de Cultura Económica.

NADAL CAÑELLAS, Juan

2007 *Jerónimo Nadal, vida e influjo*. Bilbao: Sal Terrae.

NAVAS, Pablo Alberto Mestre

2018 “Espacios Femeninos de Escritura En La Edad Media”. En Díaz, Esther Corral (ed.), *Voces de Mujeres En La Edad Media: Entre Realidad y Ficción*. Berlín: De Gruyter, pp. 505-512. Consultado: 28 de marzo de 2023.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjv2x.42>

NOCHLIN, Linda

2018 *Women, art, and power and other essays*. New York: Routledge.

ORREGO, Juan Luis

2011 “Los ‘carmelitas’ en la Lima virreinal”. En *Blog PUCP*. Consulta: 4 de marzo de 2023.

<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/11/09/los-carmelitas-en-la-lima-virreinal/>

ORTEGA, Pedro

2020 “La Trinidad trifacial. Una iconografía herética”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. Madrid, número 9, pp. 33-47.

ORTIZ, Marta

2019 “Bujas y beatas en el virreinato del Perú: desvíos de la educación femenina”. *Edad De Oro*. Madrid, número 38, pp. 329-341. Consulta: 17 de febrero de 2023.

<http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.018>

PANOFSKY, Erwin

1989 *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Séptima edición. Madrid: Cátedra.

1958 *Early Netherlandish painting: its origins and character*. Cambridge: Harvard University Press.

1955 *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial.

PENHOS, Marta

2009 “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”. En Gutiérrez, Juana (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, pp. 820-877.

PERLACIOS CAMPOS, Juan Moisés

2007 *Huamanga, tierra de halcones: Ayacucho, capital de la independencia del Perú y América*. Ayacucho: s/e.

PÉREZ, Olga

2012 “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid, volumen 22, número Especial, pp. 85-121. Consulta: 8 de enero de 2023.

[https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2012.39082](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39082)

PESSCA: Proyecto sobre los Grabados como Fuentes del Arte Colonial.

<http://colonialart.org/>

PIÑERO, Antonio

2010 *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Madrid: Alianza Editorial.

PIQUER GARZÓN, Alfredo

2017 “San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI: iconografía y filiación”. *Eikón Imago*. Madrid, volumen 6, número 11, pp. 131-166.

POLLOCK, Griselda y Rozsika, PARKER

1981 *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nueva York: I.B. Tauris.



QUISPE – AGNOLI, Rocío

2003 “Reconfigurando el canon de las letras coloniales: textos escritos por mujeres y discursos femeninos en el Perú (siglos XVIXVIII)”. *Revista Historia de las Mujeres*. Lima, volumen 5, número 47, pp. 1-9.

RAMOS, Manuel

2006 “El sujeto femenino religioso: las viudas en los conventos novohispanos”. En O’Phelan Godoy, Scarlett y Margarita Zegarra (eds.), *Mujeres, Familia y Sociedad en la Historia de América Latina, siglos XVIII – XXI*. Lima: CENDOC – Mujer, pp. 357-366.

RENEDO, Rafael

2017 *Libro de las obras divinas: Hildegarda de Bingen*. Zaragoza: Titivillus.

REY, Ofelia

2009 “Las instituciones monásticas femeninas, ¿centros de producción?”. *Manuscripts*. Santiago de Compostela, número 27, pp. 59-76.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso

2019 [1974] “Las Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma”. *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*. Madrid, número 5, pp. 77-95.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina

2021 “Fama, estampas y pinceles: citas visuales del Juicio Final de Miguel ángel entre Europa y los Andes (siglos XVI – XVIII)”. *Histórias da arte sem lugar*. São Paulo, volumen 19, número 42, pp. 172-220. Consultado: 4 de enero de 2023.

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188117>

ROSTWOROWSKI, María

2015a "La mujer en la época prehispánica". *Mujer y poder en los Andes coloniales: "Doña Francisca Pizarro. una ilustre mestiza, 1534-1698" y otros ensayos acerca de la mujer en los Andes prehispánicos y coloniales*. Lima: IEP, pp. 37-50.

2015b "Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534 - 1598". *Mujer y poder en los Andes coloniales: "Doña Francisca Pizarro. una ilustre mestiza, 1534-1698" y otros ensayos acerca de la mujer en los Andes prehispánicos y coloniales*. Lima: IEP, pp. 191-310.

ROUILLON, Denisse

2012 *El Carmen Alto De Lima, 1643-1686*. Tesis de licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

2013 *El monasterio de El Carmen Alto en Lima (1686-1829). Repercusión e impacto de los cultos carmelitanos en la religiosidad y la sociedad coloniales*. Tesis de maestría en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

RUIZ BUENO, Daniel.

1962 *Cartas De San Jerónimo*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

SALAS, Miriam

1998 *Estructura colonial del poder español en el Perú: Huamanga (Ayacucho) a través de sus obrajes, siglos XVI-XVIII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SÁINZ, Pedro

1984 *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

SALGADO, Juventina

2015 "El pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz: una lectura filosófica". En Donoso, Miguel (ed.), *Mujer y literatura femenina en la américa virreinal*. New York: IDEA, pp. 143-153.

SANTULLANO, Luis (compilador)

1963 [1752] "Vida de Santa Teresa de Jesús ". *Obras completas: Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Aguilar, pp.53-122.

SCHENONE, Héctor

2008 *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina EDUCA.

1992 *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos* Vol. II. Buenos Aires: Fundación Tarea.

SCHULTZ VAN KESSEL, Elisja

2000 "Vírgenes y madres entre cielo y tierra: las cristianas en la primera Edad Moderna". En Duby, Georges y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las Mujeres 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus Ediciones.

SCOTT, Joan

2008 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". *Género e historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 48-74.

SEBASTIÁN, Santiago

2007 *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro.

1981 *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.

SILGADO FERRO, Enrique

1978 "Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1513- 1974)". *Serie C. Geodinámica e Ingeniería Geológica*. Lima, boletín número 3, pp. 26-36.

SIMONNET, Dominique y Michel, PASTOUREAU

2006 *Breve historia de los colores*. Traducción de María José Furió. Barcelona: Paidós.

SIRACUSANO, Gabriela

2010 *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: UNSAM.

2005 *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI – XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

SKRUDLIK, Mieczysław

1914 *Tomasz Dolabella*. Czas: Cracovia. Consulta 11 de enero de 2022.

[http://rcin.org.pl/Content/132416/PDF/WA248\\_160252\\_F-20-676\\_tomasz\\_dolabella\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/132416/PDF/WA248_160252_F-20-676_tomasz_dolabella_o.pdf)

SLADE, Carole

1995 *St. Teresa of Avila: Author of a Heroic Life*. Berkeley: University of California Press. Consultado: 12 de abril de 2023.

<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5b69p02d/>

STASTNY, Francisco.

1994 “Síntomas medievales en el «barroco americano». *Serie Historia del Arte*. Lima: IEP. Consulta 3 de abril de 2022.

<http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/863>

2013 *Estudios de arte colonial*. Lima: IFEA.

SOTO, Luzmila

2001 *Proyecto turístico de Ayacucho Bis – Cáritas: Iglesias Santa Teresa, San Juan de Dios, Soquiaccato y Capilla Chiquinquira* [catálogo].

TANNER, Norman

2003 *Los concilios de la Iglesia: Breve Historia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

TAQUINI, Graciela y otros

1969 “Historia de la pintura cuzqueña y alto peruana”. *Universidad*. Santa Fe, número 78, pp. 149-212.

TEPICHIN, Ana María

2018 “Estudios de género”. En Alcántera, Eva y Hortensia Moreno (coords.) *Conceptos clave en los estudios de género*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 97-108.

THE BRITISH MUSEUM

1967 *Catalogue of books printed in the XVth Century now in the British Museum. Part IX Holland - Belgium*. London: British Museum.

TORD, Luis Enrique

2002 “La pintura virreinal en el Cusco”. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 167-212.

URRUTIA, Jaime

2014 *Aquí nada ha pasado: Huamanga siglos XVI-XX*. Lima: IEP.

VALERO, Ana

2014 *Arte e Iconografía de los Conventos Carmelitas de la provincia de Valladolid*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras.

VAN DEUSEN, Nancy

2007 “La formación de la elite y la política del recogimiento, 1600-1650”. *Entre lo sagrado y lo mundano: La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreinal*. Lima: Institut français d'études andines, pp. 167-199. Consulta: 28 de abril de 2023.

<http://books.openedition.org/ifea/5621>

1999 “Determinando los límites de la virtud: el discurso en torno al recogimiento entre las mujeres de Lima durante el siglo XVII” En Zegarra, Margarita (ed.), *Mujeres y género en la Historia del Perú*. Lima: CENDOC – Mujer, pp. 39-58.

VARGAS UGARTE, Rubén

1963 *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

1953 *Historia de la iglesia en el Perú 1511 - 1568*. Tomo 1. Lima: Imprenta Santa María.

VÉLEZ, Elio

2021 "Representación simbólica de la mujer en la América virreinal". En Gálvez, Carlos, Martina Vinatea y Elio Vélez (eds.), *Las mujeres del virreinato del Perú: Agentes de su economía, política y cultura*". New York: IDEA, pp. 15-49.

VICENTE, José

2012 *San Juan de la Cruz: la biografía*. Madrid: San Pablo Comunicación SSP.

VINATEA RECOBA, Martina

2008 "Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII". *Histórica*, 32(1), pp. 147-160. Consulta: junio de 2022.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/155>

WEINGARTEN, Susan

2005 *The Saint's Saints Hagiography and Geography in Jerome*. Boston: Brill.

WEYL CARR, Annemarie

1997 "Women as artists in the middle ages: The dark is light enough". En Gaze, Delia (ed.), *Dictionary of Women Artists Vol. 1*. Chicago y Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 3-17.

WORCESTER, Thomas

2017 *The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits*. Cambridge: Cambridge University Press.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2016 "De los orígenes a la 'era Mollinedo' (1560-1700)". En Kusunoki, Ricardo y Luis E. Wuffarden (eds.). *Pintura Cuzqueña*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 18-37.

2009 “Imágenes en defensa del dogma: el grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración”. En Michaud, Cécile y José Torres (eds.), *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso, pp. 23-37.

2008 “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino”. En Guibovich, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden (eds.), *Sociedad y gobierno episcopal: Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero, pp. 41-70.

ZAFRA, Rafael

2015 “La Suma de Canisio: catecismo del Concilio de Trento”. *Anuario de Historia de La Iglesia*. Pamplona, volumen 24, pp. 311-330. Consulta: 20 de noviembre de 2023.

<https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.15581/007.24.311-330>

2013 *La Suma de la doctrina cristiana de san Pedro Canisio: La universalización de la catequesis*. Pamplona: Universidad de Navarra.

ZAPATA, Antonio, Pereyra NELSON y Rojas, ROLANDO

2008 *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ZAVALETA, Martin.

2022 “L’apport des jésuites dans la transmission de l’art flamand aux Andes du Pérou: Le cas des peintures de l’église Sainte-Thérèse d’Ayacucho au XVIIIe siècle.” *Koregos*. Consulta: 4 de julio de 2022.

<https://koregos.org/fr/martin-zavaleta-apport-jesuites-dans-transmission-art-flamand-aux-andes-du-perou/>

## ANEXO 1

El óleo sobre tela *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* es una obra que mide 1,34 metros de ancho por 1,91 metros de largo y 2.08 cm de espesor. Tras el análisis físico de la pieza, se pudo observar el estado en el que se encontraba el cual era bastante óptimo considerando su ubicación actual, la portería. El lienzo contaba con una capa muy fina de barniz que no ha alterado los colores del lienzo, no obstante, la obra se hallaba con bastante polvo impregnado. Tras las observaciones se puede asumir que el lienzo fue traspasado a otro bastidor, además, en la parte posterior presenta 2 costuras tanto verticales como horizontales, así como 26 parches.

Imágenes del estado actual del lienzo:



Ilustración 78. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



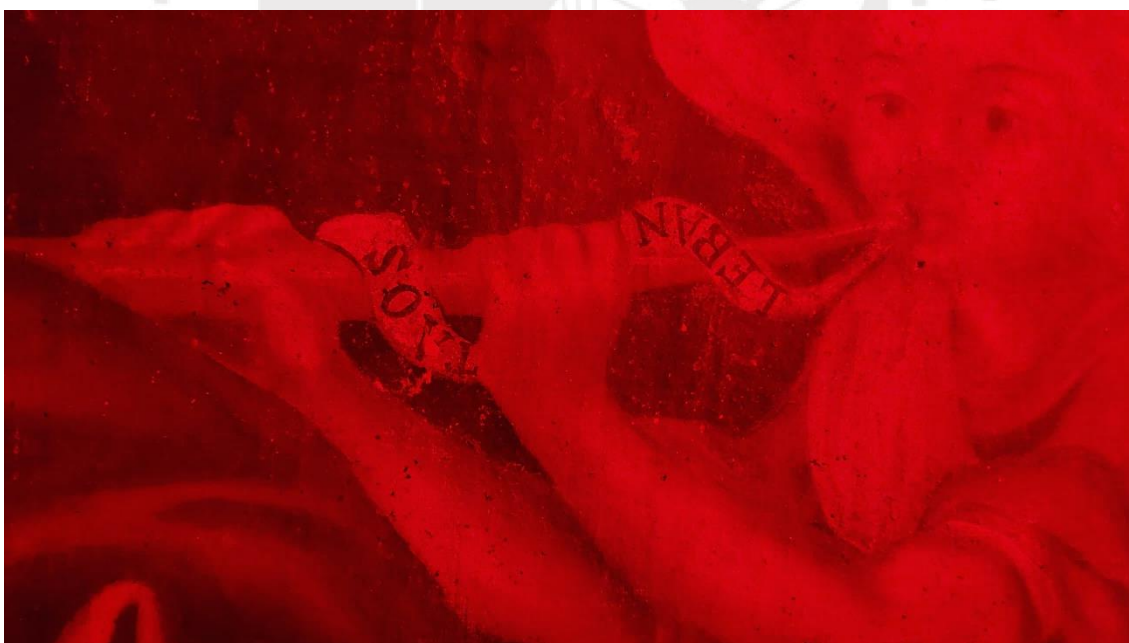


Ilustración 79. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento, Lado posterior del *lienzo Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

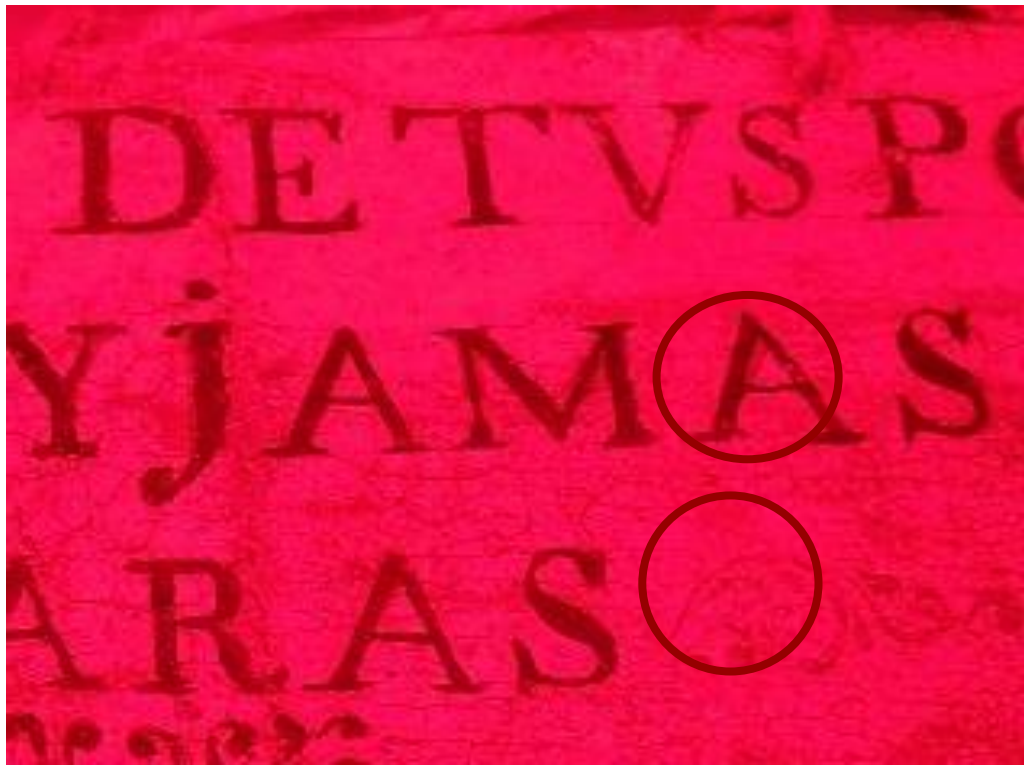
Cabe precisar que dentro de esta investigación hemos realizado distintos viajes a la ciudad de Ayacucho a partir de los cuales hemos recaudado información. Hacia mayo del 2022, se realizó la primera visita a las hermanas carmelitas descalzas de la misma ciudad. En este viaje se realizaron las primeras coordinaciones, permisos y primeros acercamientos al lienzo. Ya hacia el mes de agosto del 2022, la visita tuvo como objetivo principal el registro de fotografías para el estudio del cuadro, entre ellos el registro de fotografías Ultravioleta e Infrarrojo.

### **Imágenes registradas con luz infrarroja:**

Este procedimiento nos ha permitido rectificar información y apreciar con mayor detalle las intervenciones que se realizaron al cuadro como los retoques o las inscripciones que no sean percibidos por el ojo humano tan fácilmente. Además, se observaron minuciosas alteraciones dadas por el polvo que se ha impregnado en el lienzo. Por otro lado, este análisis también nos permitió contrastar la imagen e identificar el tipo de factura de la artista.



**Ilustración 80. Detalle del ángel del Juicio Final del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**



**Ilustración 81. Detalle de la cartela superior del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

Por ejemplo, en esta imagen logramos observar la realización de un sobre pintado en las letras de la cartela que se encuentra en la parte superior del lienzo. Esto puede ser visualizado de mejor manera con la palabra “jamás”. Así también, encontramos ciertos detalles que no se volvieron a retocar, estos nos dan una idea de que tan despintadas se encontraban las letras al momento de restaurarlo.

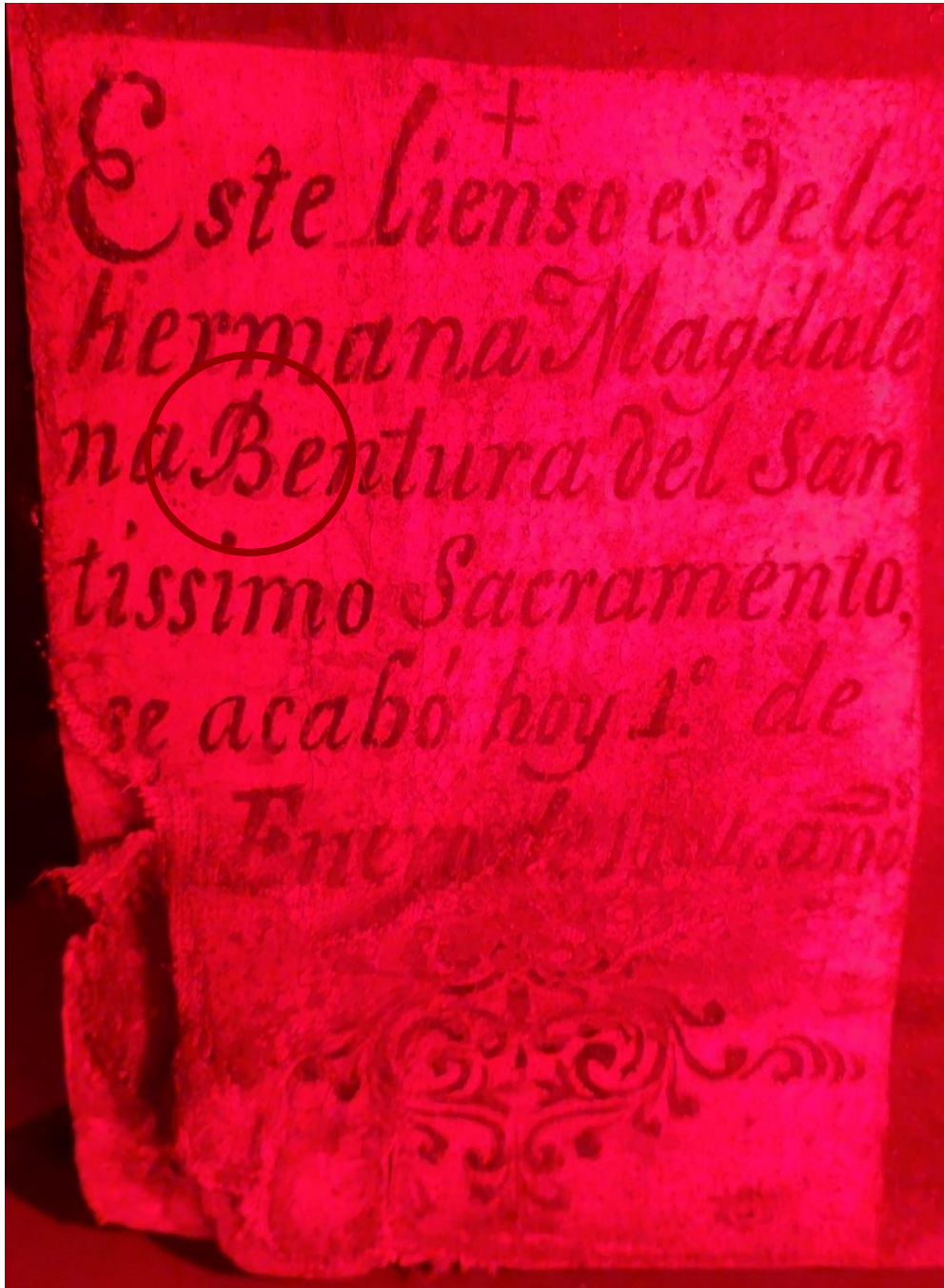


Ilustración 82. Detalle de la cartela inferior del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

Lo mismo ocurre con la cartela ubicado en la parte inferior. En esta se aprecia que el retoque de las inscripciones buscó seguirse con exactitud, lo cual es relevante porque nos demuestra una intención de conservar información, en este caso la memoria de la carmelita Magdalena Bentura.



**Ilustración 83. Detalle de las inscripciones en el reloj del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

El caso de las inscripciones ilegibles dentro de la figura del reloj pudo ser confirmada con el procedimiento de análisis de luz infrarroja pues logró resaltar las tonalidades oscuras de aquello que fue escrito. No obstante, será necesario emplear otra técnica que nos permita visualizar con mayor exactitud lo escrito.



**Ilustración 84.** Detalle de las inscripciones en el libro del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

Situación parecida a la anterior ocurre con las inscripciones encontradas en la zona del libro. En esta sin duda se busca hacer referencia al concepto de eternidad tras escribirla como título del libro, sin embargo, son notables otras inscripciones que bien buscaron completar la idea como no.



**Ilustración 85. Detalle de las inscripciones inferiores del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.**

Uno de los datos que buscamos puntualizar era la inscripción en referencia al conservador de la obra, Bautista Zuare. Si bien esta era información que podía ser visualizada con facilidad, no ocurría lo mismo con la fecha que precisaba el momento en el que se retocó la pieza: 1856.

Por último, otro elemento retocado fue el reloj, ello puede ser apreciado específicamente con repintado de los números romanos.



Ilustración 86. Detalle del reloj del lienzo *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



## Imágenes registradas con luz UV:

El análisis del lienzo en luz ultravioleta nos permitió observar el estado real en el que se encuentra la obra, es así como en varios puntos se visualiza el desgaste de la tela -sobre todo hacia los laterales- y por consecuente la caída de pigmento. Por ejemplo, en algunas zonas donde se realizaron los repintes de color blanco, el cual muestra una fuerte fluorescencia, se identifica el desgaste de dicho tono. Otra alteración la podemos ubicar hacia la parte inferior del cuadro, el cual muestra el craquelado de la capa pictórica, muy posiblemente debido al cambio de bastidor que afecto notoriamente el lado izquierdo inferior del óleo.

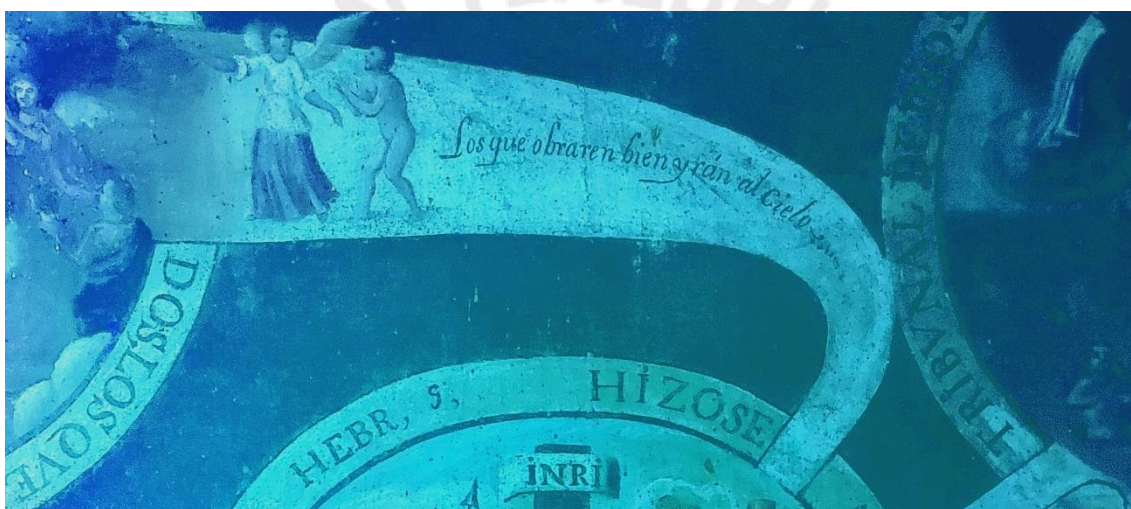


Ilustración 87. Detalle del desgaste de los tonos blancos en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



Ilustración 88. Detalle del desgaste de la parte inferior en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú. 233



Ilustración 90. Detalle del medallón de la Gloria en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

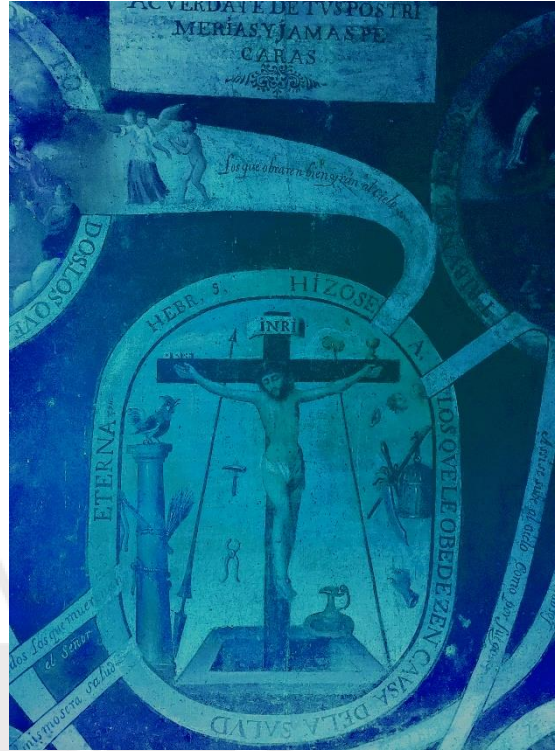


Ilustración 89. Detalle del medallón de la Arma Cristi en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



Ilustración 92. Detalle del medallón de la Muerte en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



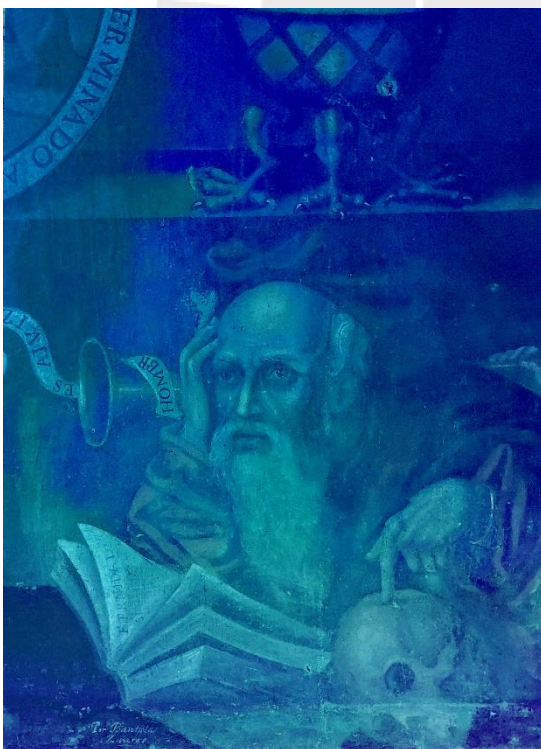
Ilustración 91. Detalle del medallón del Juicio Final en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



**Ilustración 94.** Detalle del medallón de la Infierno en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



**Ilustración 93.** Detalle de la parte inferior en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



**Ilustración 95.** Detalle de San Jerónimo en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.



**Ilustración 96.** Detalle de la parte inferior en luz UV, *Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás*, óleo sobre lienzo, 1704, Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.

## ANEXO 2: VERSIONES DE SAN JERÓNIMO

En el presente anexo buscamos mostrar algunas de las tantas versiones que se han dado de *San Jerónimo en su estudio*. En ellas podemos diferenciar los detalles que enriquecen a cada versión sin romper con la composición clásica otorgada por Joos Van Cleve y Marinus van Reymerswale.



Ilustración 97. Marinus van Reymerswale, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, 1541, 75 x 101 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

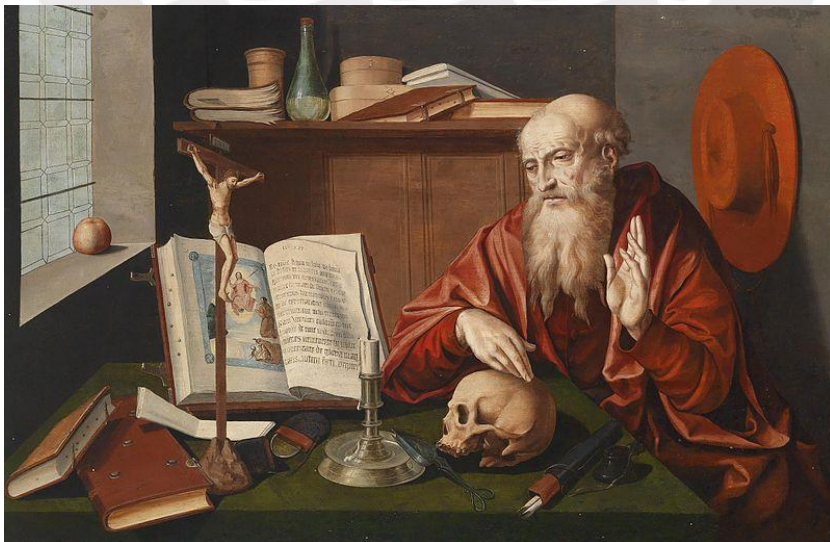


Ilustración 98. Marinus van Reymerswale, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, siglo XVI, 76 x 116 cm, Colección Privada.

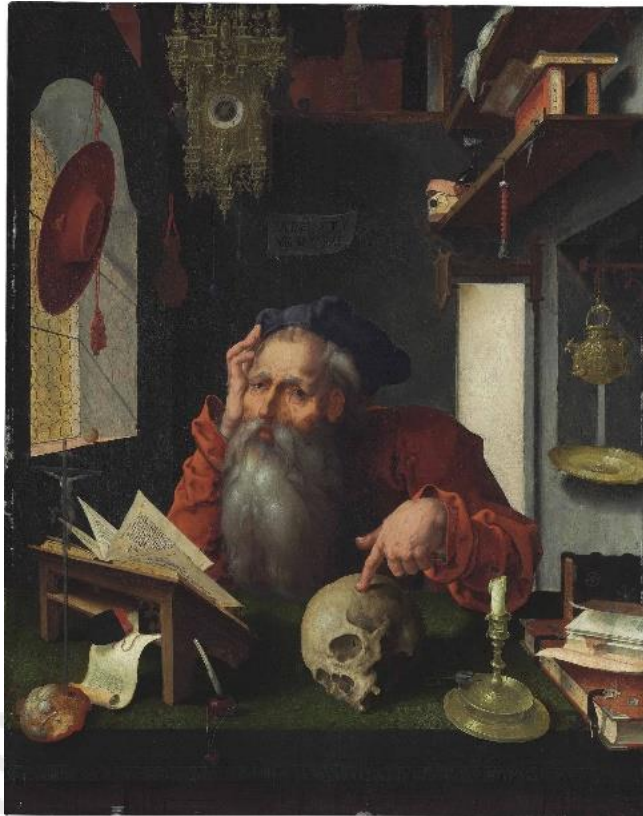


Ilustración 99. Pieter Coecke van Aelst, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, 1530, 81.2 x 64.1 cm, Colección Privada en New York.



Ilustración 100. Artista anónimo de la escuela alemana, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, siglo XVI, 82 x 72 cm, Colección Privada en España.



Ilustración 101. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre lienzo, 1600, 115 x 75 cm, Colección Privada.



Ilustración 102. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, siglo XVI, 68.7 x 54.2 cm, Casa de subasta, Londres, Inglaterra.

**VERSIONES SIN FECHA:**

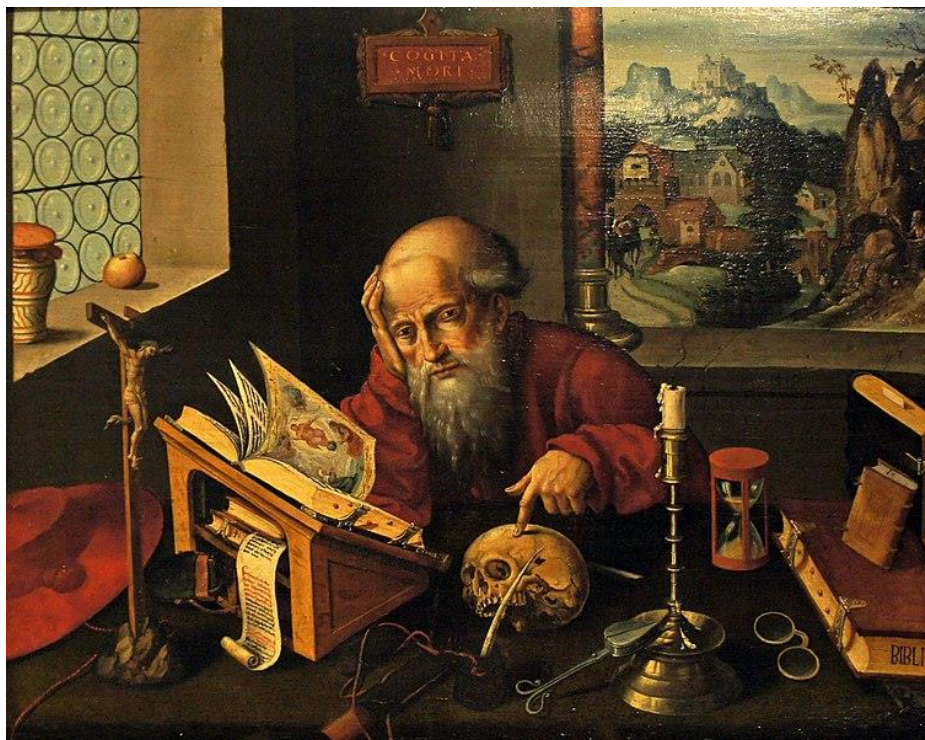


Ilustración 103. Atribuido a Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre tabla, s/f, 60 x 76 cm, Museo de Bellas Artes y Arqueología, Châlons-en-Champagne, Francia.



Ilustración 104. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre lienzo, s/f, 46 x 61.5 cm, Colección Meletta Arte e interiores, Munich, Alemania.



Ilustración 105. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre lienzo, s/f, 53.2 x 67.8 cm, Colección privada, Londres, Inglaterra.



Ilustración 106. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre lienzo, s/f. Museo de la Catedral de Burgo de Osma, Soria, España.





Ilustración 107. Seguidor de Joos van Cleve, *San Jerónimo en su estudio*, óleo sobre lienzo, s./f. Colección privada, Madrid, España.

## PROYECTO CURATORIAL

### Título provisional:

Del Rincón de los muertos, las postrimerías de Magdalena Bentura y Basilia de Jesús: Carmelitas Descalzas ayacuchanas agentes de su propio arte  
(s. XVIII)

### Naturaleza del proyecto:

El proyecto se propone a modo de una exhibición de arte virreinal que busca resaltar dos núcleos fundamentales de nuestra investigación, la dimensión histórica y la dimensión didáctica del lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*.

En esa línea, la propuesta conceptual giraría en torno a aquello en lo que el lienzo profundiza y trasmite: la meditación sobre la muerte (*meditatio mortis*). Estos aspectos nos permiten proponer un proyecto curatorial que busque nuevas experiencias en el espectador de cara a lo que podría ser una exposición sobre arte virreinal de manera tradicional.

Para comenzar con esta experiencia creemos importante que el título de la exposición debe realizar un juego de palabras que prefigure una mirada esencial y simplificada de cara a toda la teoría trabajada en la investigación es por ello que en vez de utilizar la palabra Ayacucho hemos decidido emplear el significado de la misma según el INEI: Rincón de los muertos. Asimismo, el hecho de relacionarlo con las Postrimerías de ambas carmelitas -ya mencionadas- nos da pie a comenzar a reflexionar en algo que pudiese trascender la misma obra de arte que se expondrá.

Por ello, el recorrido buscará presentar el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* como el eje central de la exposición a partir de la cual se justificarán las otras piezas exhibidas. Ello es relevante ya que la obra fue realizada en un contexto que trae consigo particularidades no únicamente espirituales, ni sociales, sino, además artísticas. Dichas

especificidades buscarán ser resaltadas predominando tanto la historia del arte, el entendimiento de la praxis detrás de la obra material como el aporte femenino desde el campo religioso.

Por todo esto, creemos que la exposición puede presentar un perfil de **corte histórico** y otro de carácter **didáctico**:

La sección de **carácter histórico** tiene sentido en la medida en que presentemos las distintas fuentes textuales y gráficas las cuales ayudaron a la creación del lienzo, además de los documentos que nos permitieron profundizar en quién era Magdalena Bentura y Basilia de Jesús. Asimismo, proponemos distintos textos curatoriales que nutran el objeto exhibido y discutan con nuestras hipótesis, discusiones y reflexiones.

Respecto al **corte didáctico** lo tratamos al emplear un recorrido que siga los ejes principales de la investigación: el trasfondo de la iconografía y el aporte femenino a campo del arte virreinal ayacuchano. Estas aproximaciones al ser complejas irán acompañadas de medios videográficos que presenten otras maneras de interiorizar el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*, además de otras obras de arte de difícil acceso. Estas nuevas formas de exhibir la obra, a través de la video edición, buscan poder abordar distintos enfoques basados en los distintos detalles de nuestra pieza, por ejemplo, la composición, las inscripciones, la paleta de color. Asimismo, este podría ser una manera sencilla de llegar al espectador por medio de modos más dinámicos. La exposición tiene como finalidad mostrar estos procesos y referentes visuales que muchas veces solo se hacen visibles en el texto escrito y tienden a no ser profundizados por el espectador.

Por último, al desarrollar una propuesta que tiene como núcleo principal una pieza perteneciente al territorio huamanguino, proponemos la exposición en dos ciudades: Ayacucho, en la casona Velarde Álvarez -en la actualidad funciona como el Centro Cultural de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga- ubicada en la misma Plaza de Armas, y Lima, en el Museo de Arte de Lima.



**Ilustración 1. Entrada del Centro Cultural de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 2015, Ayacucho, Perú.**



**Ilustración 2. Centro Cultural de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 2015, Ayacucho, Perú.**



**Ilustración 3. Entrada principal del Museo de Arte de Lima, 2015, Lima, Perú.**

### 3. Justificación:

La relevancia del proyecto curatorial radica en otorgarle un acercamiento distinto a la apreciación del arte virreinal. Esta buscará ser potenciada por medio de una exhibición donde la experiencia no solo se limite a ver las obras principales exhibidas sino, además, venga acompañado de distintas piezas que aborden y potencien el concepto de la exposición y acompañen a la reflexión por parte del espectador.

Al tener la posibilidad de realizar una exhibición en dos ciudades distintas, como Ayacucho y Lima, se busca un acercamiento más amigable y de cara a la concientización de nuestro propio patrimonio. Esta aproximación es necesaria para entender que no solo estamos frente a un lienzo de valor puramente material, por esa razón se propone mostrarle al espectador todas las otras capas que constituyen la creación de una obra pictórica desde sus creadoras hasta los referentes. En otras palabras, se buscará profundizar en aquellos temas que identifican su valor iconográfico e iconológico

Asimismo, otro aspecto tratado en la investigación es el enfoque de género logrado desde la identificación de las autoras del lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* y su comunidad, el cual nos permite una mirada reflexiva sobre el quehacer artístico ayacuchano del s. XVIII desde los espacios femeninos como los conventos de monjas. Por ello, al tratar el tema desde la búsqueda de una experiencia vivencial -y no únicamente teórica en relación a un texto curatorial- se propondrá un recorrido dinámico en donde todos los medios utilizados permitan figurarse como presencias que acompañando al público. En esa línea la exposición permitiría lecturas más sencillas respecto al problema de la falta de enfoque del aporte femenino al campo del arte virreinal. Este aspecto lo explicaremos en el punto número 10.

#### **4. Objetivos:**

- ‡ Buscar un acercamiento más dinámico al arte virreinal para que incremente el interés por parte del espectador.
- ‡ Demostrar todas las dimensiones posibles dadas en una sola pieza de arte.
- ‡ Aportar información sobre la praxis artística de Ayacucho del periodo del virreinato nos permite repensar los vínculos que se pueden dar entre el pasado y la actualidad. En ese sentido nos interesa resaltar el aporte cultural de dicha comunidad.
- ‡ Repensar el aporte femenino al arte virreinal y criticar la falta de estudio respecto al enfoque de género nos permite trazar nuevos vínculos entre las piezas y sus creadores.

#### **5. Público objetivo:**

La exposición tiene como fin llegar a dos públicos diferentes de dos ciudades distintas, Ayacucho y Lima. Proponemos ambos lugares ya que la determinación de optar por una sola se oponía a algunos aspectos postulados en la tesis como la falta de inclusión a proyectos culturales para ciudades fuera de Lima o Cuzco. Es por ello que buscamos llegar de igual manera -bajo los mismos medios- a ambos espectadores.

No obstante, respecto al público ayacuchano, se busca llamar la atención del espectador que usualmente visita la Casona Velarde Álvarez. Este público es uno que suele visitar el espacio como un fin recreativo y de entretenimiento. Asimismo, al proponer fechas que calzan con feriado religiosos, en donde la ciudad se llena de turistas, nos interesa que esos visitantes también participen. Respecto al público limeño, se busca llegar al visitante promedio del Museo de Arte de Lima el cual está dispuesto a participar de paseos recreativos e informativos del Centro de Lima.

En ambos espacios se buscará un tipo de incentivo que implique la intervención del espacio público para que motiven a visitar la muestra.

## **6. Política y contexto:**

Esta exhibición se inscribe dentro de los programas de exposiciones de las instituciones culturales en donde se busca presentar información que logre trascender el “formato libro” que presenta la tesis. En ese sentido al trabajar con un Centro Cultural de una universidad nacional y una institución privada -ambos enfocados en los procesos culturales- considero que cumplimos con las características y parámetros que ambas instituciones suelen presentar en sus programas expositivos.

La exposición busca sobrepasar el carácter iconográfico y matérico de la obra. Además, propone la reflexión sobre: las carencias del estudio del aporte femenino de los espacios conventuales al campo del arte virreinal, la importancia del cuidado y preservación de los archivos, y la falta de propuestas de proyectos de conservación del patrimonio cultural fuera de ciudades como Lima y Cuzco.

Asimismo, la decisión de una propuesta en una ciudad fuera de la capital responde a nuestra necesidad de considerar a la comunidad ayacuchana como un espacio posible en donde exponer temas relacionados al arte virreinal. Ello quizás incentive a la comunidad a proteger su propio patrimonio cultural, pero sobre todo a investigarlo.

## **7. Periodo de duración:**

Nuestra propuesta curatorial busca que las exposiciones se den en periodos cortos cerca de fechas festivas. Es por esa razón, que proponemos realizar la primera muestra en época de celebración de semana santa -mediados de abril- en Ayacucho, por un periodo de dos semanas, y en época de celebración del mes morado -finales de octubre- en Lima, durante tres semanas. Las razones por las que hemos elegido estas fechas radican tanto en los temas afines a la religiosidad como en

la disponibilidad de tiempo por parte de los espectadores quienes, usualmente, en feriados buscan actividades de entretenimiento.

## 8. Localización del espacio expositivo:

Como mencionamos al inicio, proponemos la exhibición de nuestro proyecto curatorial en dos lugares: la Galería del Centro Cultural Universidad Nacional San Cristóbal Huamanga, también conocido como la casona Velarde Álvarez, y la sala número dos del Museo de Arte de Lima.

Si bien ambos espacios están contruidos de manera diferente, nuestra intención es variar lo menos posible lo esencial en la distribución de las piezas, el cual responde a un espacio principal para el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás*, y un segundo espacio para las piezas que acompañen la obra.

En esta sección buscamos presentar nuestra propuesta curatorial ubicando las salas elegidas en sus locales principales, los renders de la ubicación de cada pieza, los posibles recorridos y algunos esquemas de vistas en donde se relacione la obra y espectador.

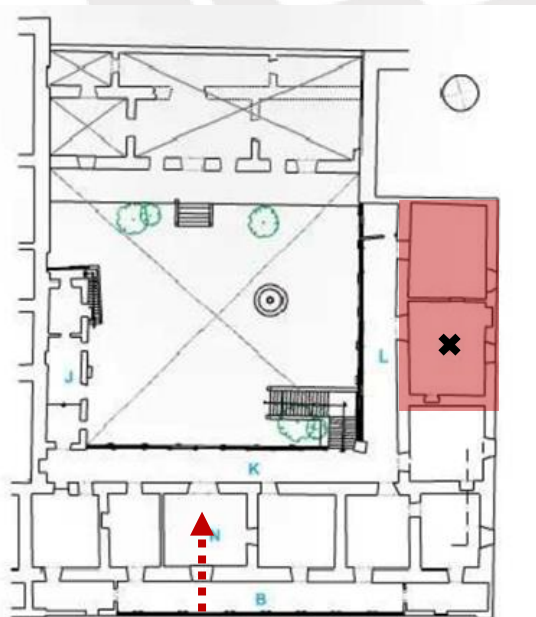


Ilustración 4. Mapa del CC, UNSCH, Huamanga, Perú.

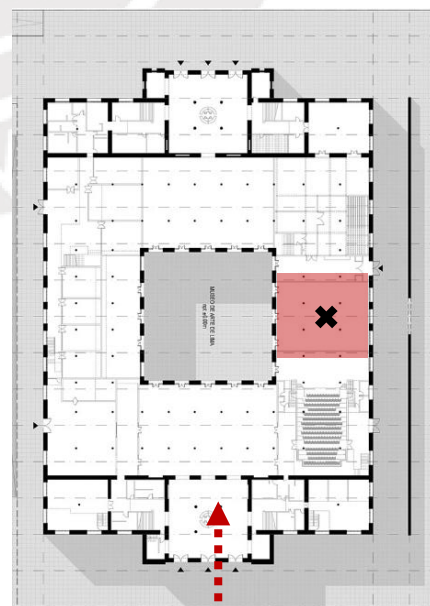


Ilustración 5. Mapa del MALI, Lima, Perú.



# GALERÍA DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSIDAD NACIONAL SAN CRISTÓBAL HUAMANGA:

## Propuesta de la distribución de piezas:

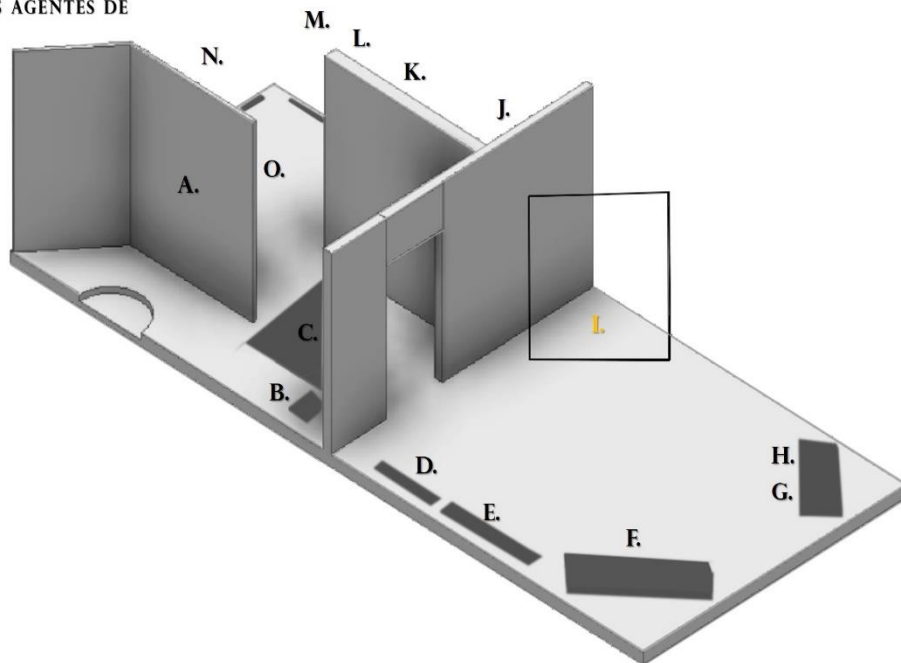
### EXPOSICIÓN:

DEL RINCÓN DE LOS MUERTOS, LAS POSTRIMERÍAS DE  
MAGDALENA VENTURA Y BASILIA DE JESÚS:

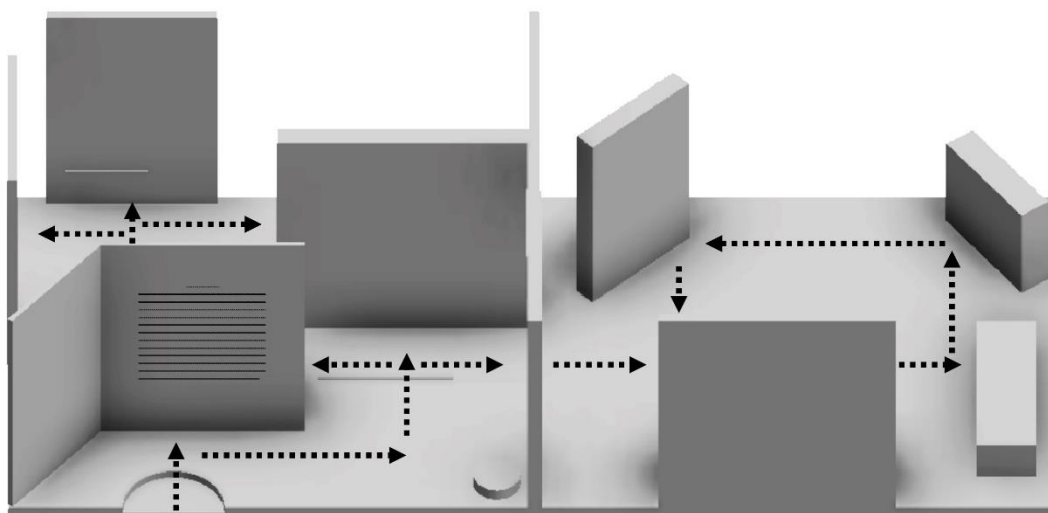
CARMELITAS DESCALZAS AYACUCHANAS AGENTES DE  
SU PROPIO ARTE  
(S. XVIII)

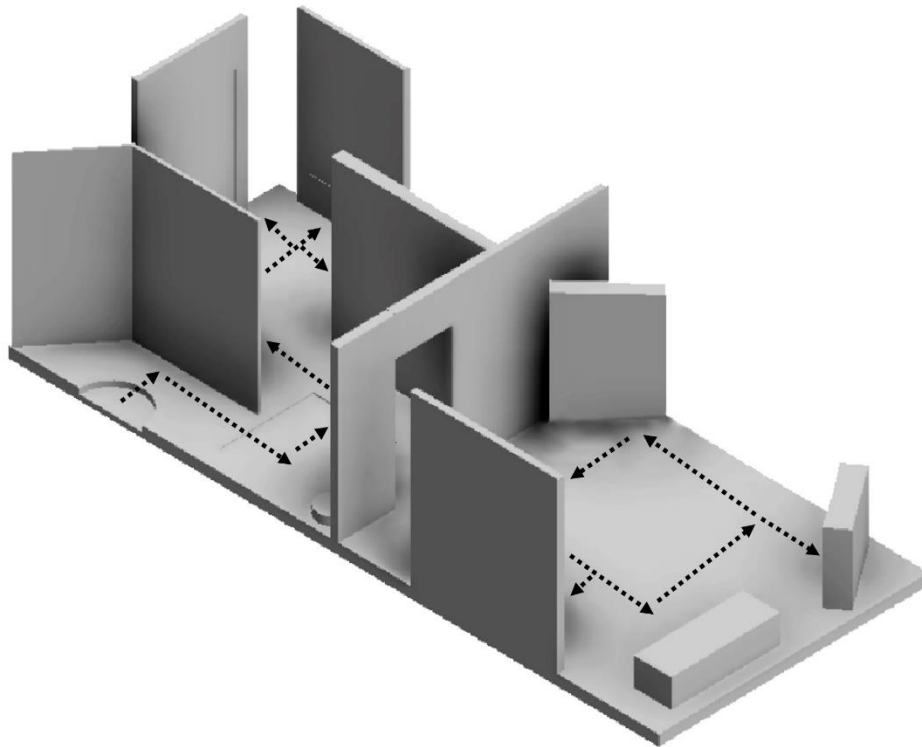
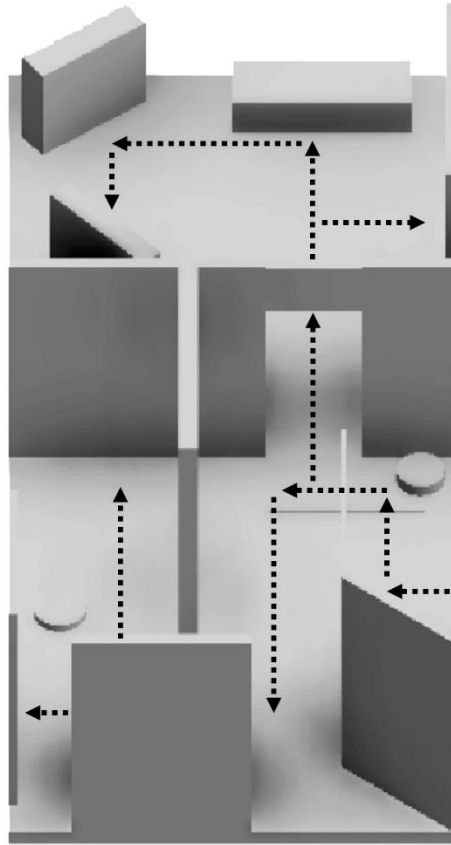
#### ELEMENTOS EXPUESTOS:

- A. Texto Curatorial
- B. *El arquero de la muerte* de Baltazar Gavilán
- C. Video Edición de lienzos de las Postrimerías y Juicios Finales
- D. Grabado de Hieronymus Wierix (Original)
- E. Grabado de Hieronymus Wierix (Tamaño ampliado)
- F. Representación en escultura de las carmelitas Basilia de Jesús y Magdalena Bentura. Libros de
- G. Libros – Archivos sobre Magdalena Bentura
- H. Pedro Canisio
- I. Lienzo *Acvrdate de tus postrimerias, y jamás pecarás*
- J. Video Edición de las versiones de San Jeronimo en su estudio
- K. Escultura de Santa Teresa de Jesús
- L. Lienzos del *Niño Cristo pintando las Postrimerías*
- M. Grabado del *Niño Cristo pintando las postrimerias*
- N. Lienzo de Postrimeria réplica de versión Polaca
- O. Video Edición de la historia de las Carmelitas en Ayacucho



## Propuesta de recorrido:





## SALA 2 DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA:

### Propuesta de la distribución de piezas:

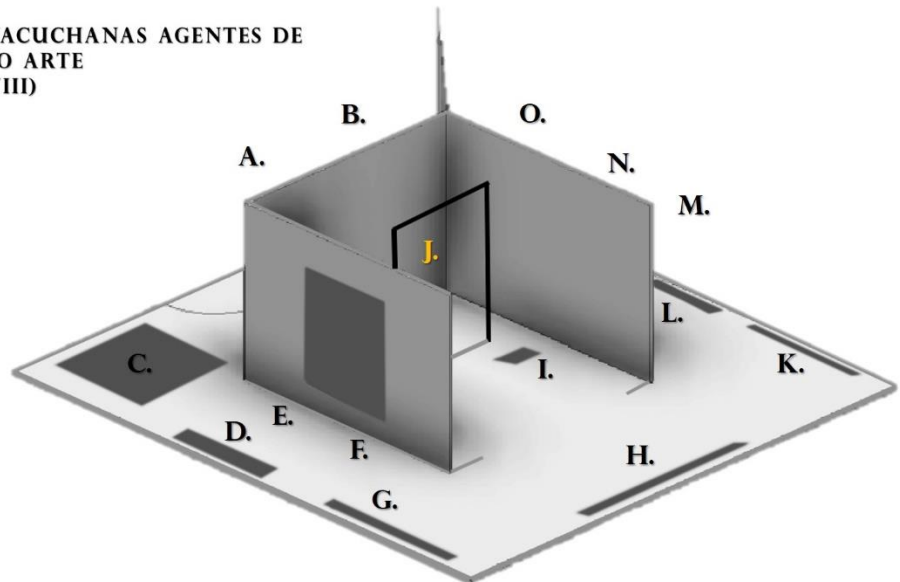
#### EXPOSICIÓN:

DEL RINCÓN DE LOS MUERTOS, LAS POSTRIMERÍAS DE  
MAGDALENA VENTURA Y BASILIA DE JESÚS:

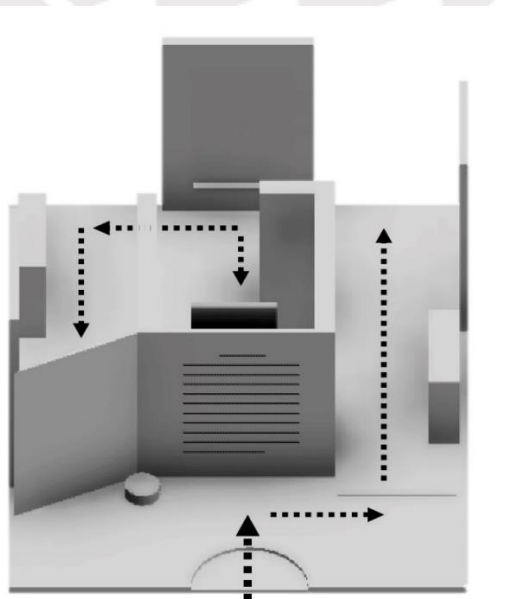
CARMELITAS DESCALZAS AYACUCHANAS AGENTES DE  
SU PROPIO ARTE  
(S. XVIII)

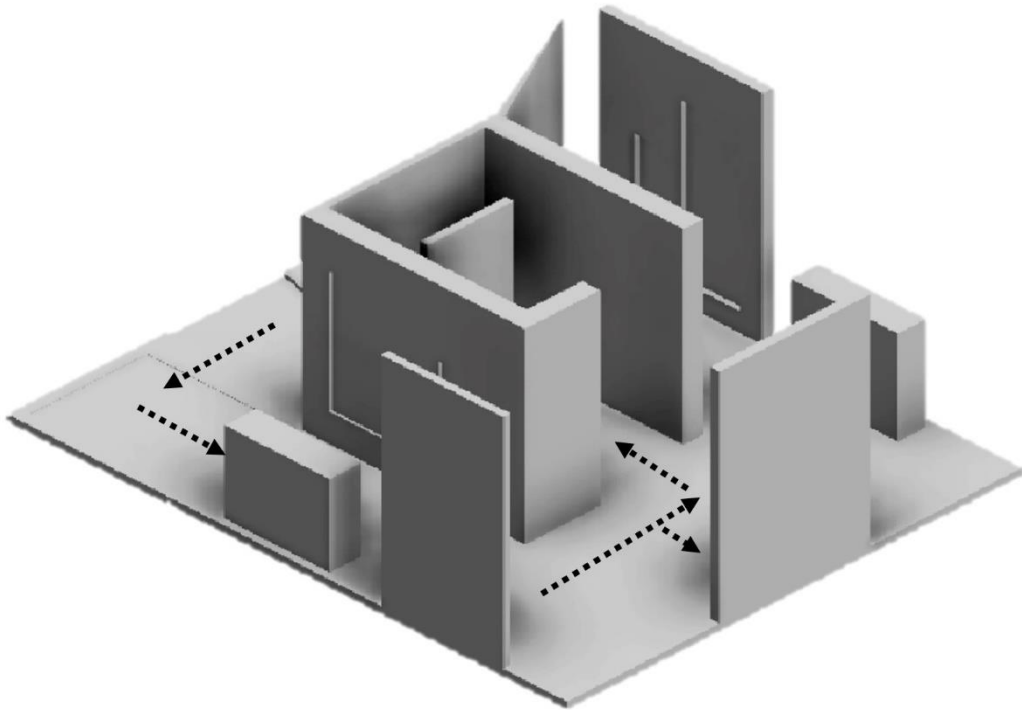
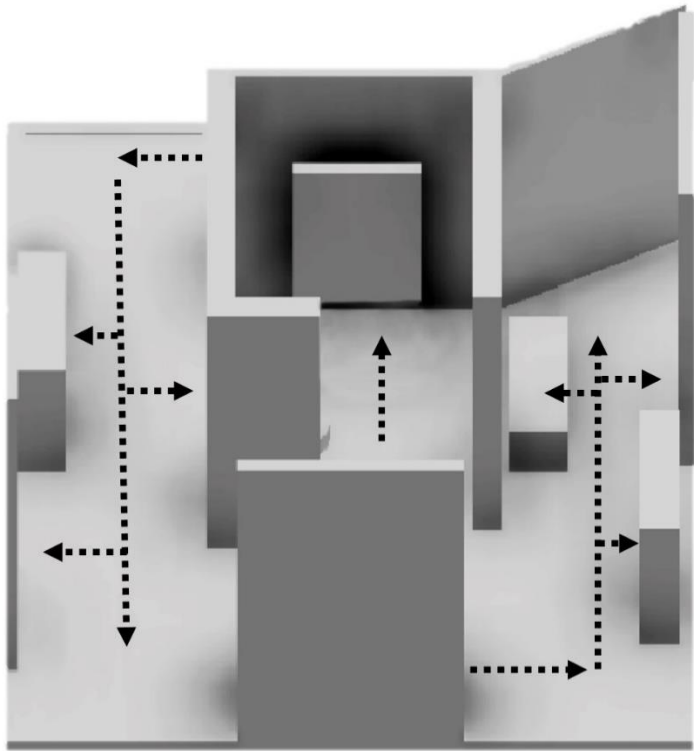
#### ELEMENTOS EXPUESTOS:

- A. Texto Curatorial
- B. *El arquero de la muerte* de Baltazar Gavilán
- C. Video Edición de lienzos de las Postrimerías y Juicios Finales
- D. Libros de Pedro Canisio
- E. Grabado de Hieronymus Wierix (Original)
- F. Grabado de Hieronymus Wierix (Tamaño ampliado)
- G. Lienzo de Postrimería réplica de versión Polaca
- H. Video Edición de las versiones de San Jerónimo en su estudio
- I. Escultura de Santa Teresa de Jesús
- J. Lienzo *Acuérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás*
- K. Libros – Archivos sobre Magdalena Bentura
- L. Representación en escultura de las carmelitas Basilia de Jesús y Magdalena Bentura
- M. Lienzos del *Niño Cristo pintando las Postrimerías*
- N. Grabado del *Niño Cristo pintando las postrimerías*
- O. Video Edición de la historia de las Carmelitas en Ayacucho

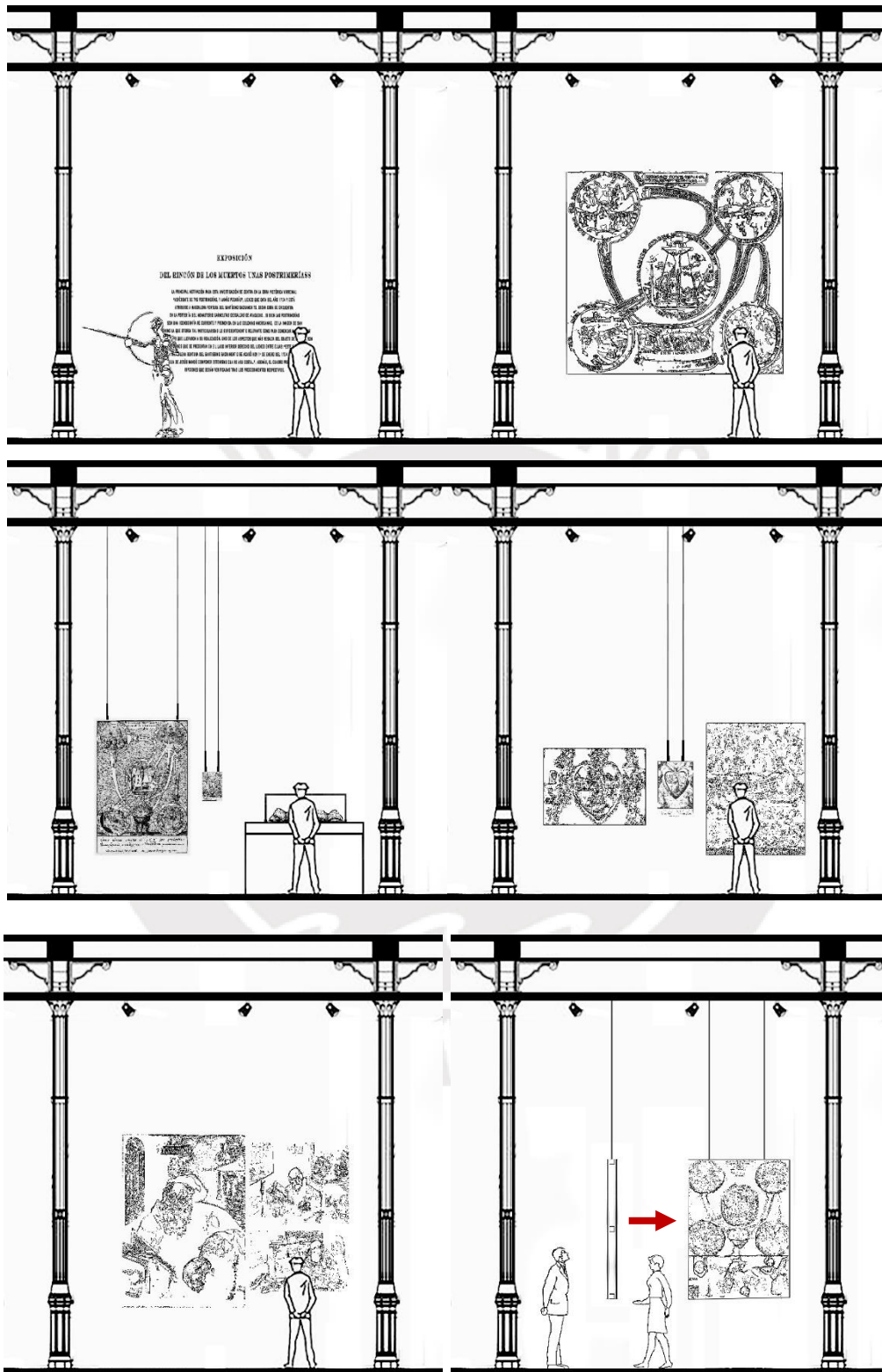


### Propuesta de recorrido:





# Propuesta detallada: relación espectador obra en escala 1:75



## 9. Texto curatorial:

La exposición ***Del Rincón de los muertos, las postrimerías de Magdalena Bentura y Basilia de Jesús: Carmelitas Descalzas ayacuchanas agentes de su propio arte (s. XVIII)*** exhibe una mira distinta del arte del periodo virreinal desde una comunidad de mujeres. Nos invita, además, a profundizar en un sentir de la época que difícilmente se trata en la actualidad: la dualidad entre la existencia e inexistencias, la muerte.

*¿Por qué ello tendría que destacarse en una exhibición de arte?*














Una de las tantas respuestas esta relacionado con sensibilidad de las carmelitas quienes en esencia teresiana se volvieron agentes activas y contemplativas, lo que desembocó en una autonomía particular permitiéndoles concebir el lienzo ***Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás (1704)***.

Esta pieza busca ser contextualizada con obras que demuestren su entorno más cercano hasta el más lejano; permitiéndonos reflexionar en el quehacer intelectual, creativo y en la recepción a partir de la reconstrucción de imágenes que respondían a una sensibilidad femenina y a una necesidad visual que parte de dos mujeres como eje central: Basilia de Jesús como la comitente y Magdalena Bentura como la posible artista.

Frente a los distintos aspectos que orbitan alrededor de la obra proponemos diferentes medios (videográficos, pictóricos y escultóricos) que trasciendan la capa de pintura y permita visualizar todo el campo iconográfico, teórico, histórico, religioso, social y femenino, particularidades que potenciaron la unicidad de la obra. Pero, sobre todo, que permita al espectador una experiencia frente a la complejidad de una sola obra como núcleo.

## 10. Guion museográfico:

### FORMATO DE GUIÓN MUSEOGRÁFICO

<b>TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN</b>				Del Rincón de los muertos, las postrimerías de Magdalena Bentura y Basilia de Jesús: Carmelitas Descalzas ayacuchanas agentes de su propio arte (s. XVIII)									
<b>UNIDAD TEMÁTICA</b>				Arte									
<b>TEMA</b>				Arte Virreinal Ayacuchano del siglo XVIII y Carmelitas Descalzas									
	<b>Zona/Sala: 1</b>								<b>Zona/Sala: 2</b>				
	<b>SUBTEMA</b>			<b>Iconografía</b>					<b>SUBTEMA</b>			<b>Contexto de la obra</b>	
													
<b>OBRA</b> (Número de la segunda lista)	14	10	5	7	2	11	3	4	8	13	12	1	9
<b>UBICACIÓN</b> (Ver render #1)	Entrada	Entrada	Pared	Repisa	Pared	Pared	Pared	Pared	Repisa	Esquina	Al lado centro	Centro del salón	Pared
<b>UBICACIÓN</b> (Ver render #2)	Entrada	Entrada	Pasadizo	Pasadizo	Pasadizo	Pared de atrás	Pared de atrás	Pared de atrás	Pasadizo	Pasadizo	Centro en la sala central	Centro en la sala central	Pasadizo
<b>ELEMENTOS DE MONTAJE</b>	-	Proyector	Colgado en Vidrio	Vitrina	Colgado	Proyector	Colgado	Colgado	Vitrina	-	-	Colgado	Proyector
<b>ILUMINACIÓN</b>	Desde abajo	-	Desde arriba	Desde arriba	Desde arriba	-	Desde arriba	Desde arriba	Desde arriba	Desde arriba	Desde arriba	Desde arriba	-
<b>CONDICIONES DE CONSERVACIÓN</b>	Para todas las obras se buscará mantener un ambiente fresco no mayor de 19 grados centígrados y con controles de humedad y contaminación.												
<b>TEXTO DE APOYO</b>	Ficha de información	Ficha de información	a.	Ficha de información	b.	Ficha de información	Ficha de información	Ficha de información	c.	Ficha de información	Ficha de información	d.	Ficha de información

## Texto de apoyo:

### a. Hieronymus Wierix (1553 - 1619)

***Alegoría de la Redención de la Humanidad o “Los Cuatro Fines del Hombre”. 1585. Grabado sobre papel.***

“El grabado se compone de cinco medallones que representan cada escena de las Postrimerías, hacia la parte inferior figura un caldero y cada parte está conectada por filacterias con inscripciones. Podemos encontrar el grabado de Hieronymus Wierix en el texto del padre jesuita *Pedro Canisio, El catecismo del Padre Pedro Canisio*. Este se realizó a modo de respuesta a la desventaja presentada por los cristianos en Alemania frente a la expansión luterana. La labor del Padre Canisius fue apoyar a la reforma católica por medio de una metodología de enseñanza de su catequesis dinámico.

Esta fuente gráfica serviría de referencia principal para el óleo sobre lienzo de *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás.*”

### b. Anónimo.

***Las Postrimerías. Mitad siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Krosno – Polonia.***

“Uno de los primeros lienzos que tomó como referencia el grabado de Hieronymus Wierix fue una realizada hacia mediados del siglo XVII perteneciente a la capilla de la familia Porcjusz de la iglesia mayor de la Santísima Trinidad de Krosno, Polonia. Esta la versión polaca del lienzo de Las Postrimerías sigue minuciosamente el grabado de Wierix. Por ello son pocas las variaciones encontradas; como por ejemplo la adaptación de la composición a un formato cuadrado, la añadidura del color, la representación de Jerusalén en el *Arma Christi* y la incorporación de tres frases. Estas últimas fueron incluidas en las filacterias que unen a la Muerte con el Infierno, a la Muerte con la Arma Christi con el Juicio Final y al Purgatorio con la Gloria.”



**c. Archivo de Bautizos de los años. 1671 a 1683. Documento. Archivo Arzobispal de Ayacucho.**

“En el Archivo de Bautizos de los años 1671 y 1683 encontramos la identificación de la palabra Bentura a modo de un apellido paterno. Esta mención podría estar haciendo referencia a un núcleo familiar procedente de Ayacucho que procreó una familia hacia la segunda mitad del siglo XVII cuyo lazo de parentesco puede estar relacionado con Magdalena Bentura.

Los pocos datos encontrados podrían estar sustentando el origen de la carmelita lo que en consecuencia descartaría la idea de que haya sido transferida de algún otro lugar. Además, podemos sugerir que el apellido no era tan común para entonces, esta información la obtenemos tras haber revisado varios archivos de bautizo.”

**d. Magdalena Bentura del Santísimo Sacramento**

***Acuérdate de tus Postrimerías y jamás pecarás. 1704. Óleo sobre lienzo. Monasterio de las Carmelitas, Ayacucho, Perú.***

“La pieza fue realizada en el año 1704, pertenece en la actualidad a la colección no exhibida del Monasterio Carmelitas Descalzas de Ayacucho. Esta obra nos brinda información que sobrepasa su propio significado iconográfico y matérico, presenta una modificación del grabado original en relación a la incorporación de la iconografía de San Jerónimo, e identifica en sus inscripciones a personajes femeninos como la Hna. Basilia de Jesús o la Hna. Magdalena Bentura.

Su importancia recae en una síntesis de significados que sobrepasan su propia iconografía, por esa razón, buscaremos anexar distintos datos históricos en relación a su propio contexto en esta exhibición.”

La exposición está pensada para seguir un recorrido didáctico en donde las piezas de técnicas tradicionales (grabados, pinturas, esculturas) se relacionen con piezas de técnicas modernas (video). Ello se busca con el fin de explorar otras formas de mirar las obras de arte que resulten más estimulantes para el espectador

Es por esa razón que proponemos un espacio oscurecido casi en su totalidad, para que el juego de las luces con las piezas demuestre un sentido de teatralidad. Esto generará una primera reacción en el espectador que le permitirá enfrentarse a la temática de la exhibición de manera más sutil.

El primer encuentro se realizará con la escultura del *Arquero de la muerte* y el texto curatorial, ambos darán la bienvenida a la experiencia que asemejará un camino que lleva a un centro, al lienzo *Acuérdate de tus postrimerías, y jamás pecarás* el cual también estará acompañado de una réplica de la escultura de Santa Teresa de Jesús o de dos esculturas de religiosas carmelitas que representarán a Basilia de Jesús y Magdalena Bentura, ello dependerá del lugar donde se exhiba.

Lo que suceda en el exterior tendrá una correspondencia con aquellos otros aspectos que aborda la obra como el iconográfico, histórico, histórico artístico y social. Por ese motivo, buscamos distintos medios para exponer la información, y así que ello no dependa únicamente de los objetos mismos sino, además, de nuevos medios como la video edición en donde se puede manipular las imágenes y generar nuevas experiencias.

#### **11. Materiales disponibles y recursos económicos:**

Las obras expuestas para el presente proyecto curatorial buscan ser un apoyo visual para el lienzo central, *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*. Puntualizamos ello pues nuestra investigación ha sido un estudio de caso en el que contamos con una obra principal y otras secundarias. Sin duda, dicha situación nos llevó a cuestionar qué debía ser expuesto y

cómo. Es por esa razón que proponemos una exhibición con catorce piezas.

Asimismo, varias de las obras referenciales para nuestro análisis - específicamente las pertenecientes al territorio europeo- resultan de muy difícil acceso lo que nos llevó a proponer otras maneras de exhibirlas. Obras como *Las Postrimerías* de Polonia<sup>134</sup> o los *San Jerónimos en su estudio* de Joos van Cleve y sus seguidores, serán propuestas a modo de réplica y por medio de la video animación respectivamente.

Otro recurso empleado será el uso de esculturas. Esta es una propuesta que responde principalmente a los objetivos de la exhibición pues no han sido consideradas como obras dentro del trabajo de investigación de la tesis. Esta decisión apunta a ver las piezas escultóricas más que obras de arte en sí, ya que se propone darles visibilidad de manera real en el espacio expositivo a modo de espectador. Por ello, se busca representar la presencia física de Basilia de Jesús, Magdalena Bentura y Santa Teresa de Jesús como mujeres que formaron parte del proceso intelectual y práctico de nuestro objeto de estudio, y que merecen “apreciar” su obra. Este requerimiento es esencial para lograr interiorizar nuestra investigación pues muchas veces la identificación por medio de un texto no es suficiente.

En este punto cabe resaltar que la propuesta curatorial buscará promover la producción de piezas artísticas realizadas por artistas peruanos contemporáneos que serán instruidos con las técnicas tradicionales de pintura, y tallado y policromado de madera. Este aporte es esencial porque muchas veces no se promueve una conexión entre las producciones artísticas del pasado y del presente, esto podría generar resultados

---

<sup>134</sup> Esta propuesta podrá llevarse a cabo, únicamente, tras los permisos correspondientes que certifiquen la réplica de la obra pictórica por parte de los responsables de la iglesia mayor de la Santísima Trinidad de Krosno, Polonia.

positivos ya que promovería el apoyo -por medio de encargos- a los artistas<sup>135</sup>.

Lo mismo ocurre en el caso del uso de nuevos medios con la animación de obras pictóricas a través del video. Esta técnica es novedosa pues le da movimiento a los distintos elementos que presenta la obra permitiendo una manera diferente de relacionarse con una pieza de arte. Indudablemente, esto también conlleva al apoyo de artistas jóvenes que se dedican al diseño.

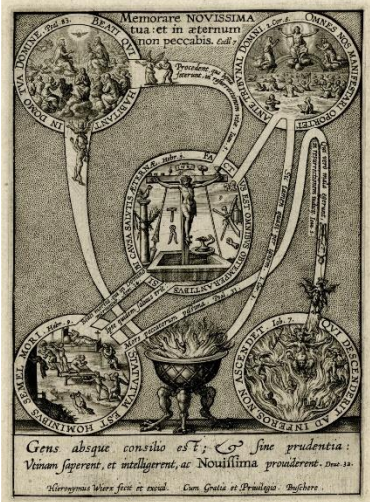

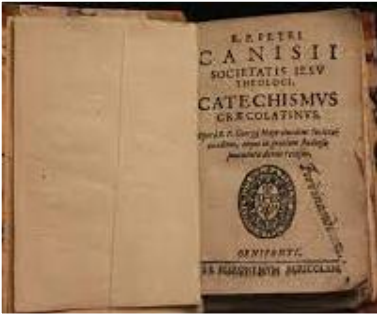
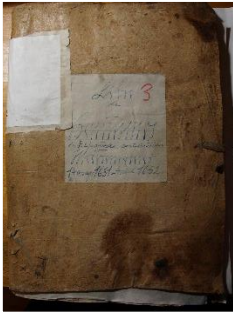
### Las obras expuestas son:

- ‡ El lienzo *Acuérdate de tus postrimerías y jamás pecarás*
- ‡ Lienzo *Las Postrimerías* versión polaca (replica)
- ‡ Lienzo de *El niño Cristo pintando las Postrimerías*
- ‡ Lienzo *Las Postrimerías* de Colombia
- ‡ La fuente grabada de Hieronymus Wierix titulado *Alegoría de la Salvación del alma* (tamaño original y tamaño gigante)
- ‡ La fuente grabada de *El niño Cristo pintando las Postrimerías*
- ‡ La fuente textual que rastrea la procedencia de la artista Magdalena Bentura
- ‡ La fuente textual *El catecismo del Padre Pedro Canisio*
- ‡ Video de animación del lienzo
- ‡ Video animación de la serie de Juicios Finales: El lienzo del Juicio Final de la iglesia de Carabuco; Juicio Final, Melchor, Chochabamba; Juicio final de Caquiaviri, entre otros
- ‡ Video animación de la serie de los distintos lienzos de San Jerónimo que siguieron el mismo estilo y composición
- ‡ Esculturas de Santa Teresa
- ‡ Esculturas de Basilia de Jesús y Magdalena Bentura
- ‡ Escultura de *El arquero de la muerte* de Baltazar Gavilán

---

<sup>135</sup> El trabajo en colaboración con los artistas y diseñadores realizará contratos en donde el monto cancelado vaya en relación a los precios del artista, sus horas de trabajo y los materiales.

Nº.	IMAGEN	INFORMACIÓN
1		<p><b>Título:</b> <i>Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás</i>  <b>Fecha:</b> 1704  <b>Técnica/Soporte:</b> Óleo sobre tela  <b>Medidas:</b> 1,91 cm x 1,34 cm  <b>Estado de conservación:</b> Regular  <b>Propietario:</b> Monasterio Carmelitas Descalzas de Ayacucho  <b>Valor \$:</b> No tiene precio  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado desde el techo</p>
2		<p><b>Título:</b> Las Postrimerías  <b>Fecha:</b> Mediado del s. XVII  <b>Técnica/Soporte:</b> Óleo sobre tela  <b>Medidas:</b> 2.5 m x 2.5 m aprox.  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Iglesia mayor de la Santísima Trinidad de Krosno  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$3,000  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado en la pared</p>
3		<p><b>Título:</b> El niño Cristo pintando las Postrimerías  <b>Fecha:</b> Finales del s. XVII  <b>Técnica/Soporte:</b> Óleo sobre lienzo  <b>Medidas:</b> 84,45 cm x 111,76 cm  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Colección Thoma  <b>Valor \$:</b> ---  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado en la pared</p>
4		<p><b>Título:</b> Las Postrimerías  <b>Fecha:</b> S. XVIII  <b>Técnica/Soporte:</b> Óleo sobre tela  <b>Medidas:</b> -  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá, Cundinamarca, Colombia  <b>Valor \$:</b> ---  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado en la pared</p>

<p>5</p>		<p><b>Título:</b> Alegoría de la redención de la humanidad (Las Postrimerías)  <b>Fecha:</b> 1585  <b>Técnica/Soporte:</b> Grabado sobre papel  <b>Medidas:</b> 13,4 cm x 9,2 cm  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Museo Nacional de Ámsterdam  <b>Valor \$:</b> --  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado desde el techo, protegido por lámina de plástico</p> <p>Esta pieza requerirá de gigantografía en escala 1:10</p>
<p>6</p>		<p><b>Título:</b> El niño Cristo pintando las Postrimerías  <b>Fecha:</b> 1585-1586  <b>Técnica/Soporte:</b> Grabado sobre papel  <b>Medidas:</b> --  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Biblioteca Real de Bélgica  <b>Valor \$:</b> --  <b>Requerimiento de montaje:</b> Colgado desde el techo, protegido por lámina de plástico</p> <p>Esta pieza requerirá de gigantografía en escala 1:10</p>
<p>7</p>		<p><b>Título:</b> Summa doctrinae christianae  <b>Fecha:</b> 1587  <b>Técnica/Soporte:</b> Libro  <b>Medidas:</b> --  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Biblioteca nacional de Roma  <b>Valor \$:</b> ---  <b>Requerimiento de montaje:</b> Repisa para libros</p>
<p>8</p>		<p><b>Título:</b> Archivo de bautizos  <b>Fecha:</b> 1631 a 1683  <b>Técnica/Soporte:</b> Archivo  <b>Medidas:</b> ---  <b>Estado de conservación:</b> Regular  <b>Propietario:</b> Archivo Arzobispal de Ayacucho  <b>Valor \$:</b> ---  <b>Requerimiento de montaje:</b> Repisa para libros</p>

<p>9</p>		<p><b>Título:</b> <i>Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás (video)</i>  <b>Fecha:</b> 2024  <b>Técnica/Soporte:</b> Video Animación  <b>Medidas:</b> 2 m x 2 m  <b>Estado de conservación:</b> -  <b>Propietario:</b> -  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$1,500  <b>Requerimiento de montaje:</b> Proyector</p>
<p>10</p>		<p><b>Título:</b> Los Juicios Finales  <b>Fecha:</b> 2024  <b>Técnica/Soporte:</b> Video Animación  <b>Medidas:</b> 2 m x 2 m  <b>Estado de conservación:</b> -  <b>Propietario:</b> -  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$1,500  <b>Requerimiento de montaje:</b> Proyector</p>
<p>11</p>		<p><b>Título:</b> Serie de San Jerónimo en su estudio  <b>Fecha:</b> 2024  <b>Técnica/Soporte:</b> Video Animación  <b>Medidas:</b> 3 m x 2,5 m  <b>Estado de conservación:</b> -  <b>Propietario:</b> -  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$1,500  <b>Requerimiento de montaje:</b> Proyector</p>

<p>12</p>		<p><b>Título:</b> Santa Teresa de Jesús, libro y pluma (Imagen referencial, escultura de Gregorio Fernández)  <b>Fecha:</b> 2024  <b>Técnica/Soporte:</b> Talla en madera  <b>Medidas:</b> 165 cm x 70 cm  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> -  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$7,000  <b>Requerimiento de montaje:</b> anclado al suelo</p>
<p>13</p>		<p><b>Título:</b> Basilio de Jesús y Magdalena Bentura  <b>Fecha:</b> 2024  <b>Técnica/Soporte:</b> Talla en madera de extremidades  <b>Medidas:</b> 120 cm x 60 cm  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> -  <b>Valor \$:</b> Mandado a hacer, precio estimado \$7,000  <b>Requerimiento de montaje:</b> sentado en escritorio  *Imagen referencial*</p>
<p>14</p>		<p><b>Título:</b> El arquero de la muerte  <b>Fecha:</b> S. XVIII  <b>Técnica/Soporte:</b> Talla en madera  <b>Medidas:</b> 1,90 m  <b>Estado de conservación:</b> Bueno  <b>Propietario:</b> Convento de San Agustín  <b>Valor \$:</b> ---  <b>Requerimiento de montaje:</b> anclado al suelo</p>



## **12. Requisitos específicos de seguridad y conservación:**

Debido a que ambos espacios propuestos forman parte de grandes instituciones, planeamos contar con sus servicios de seguridad y sus propias gestiones de riesgo. Respecto al segundo aspecto, consideramos importante la conservación preventiva, por ejemplo, en relación al ambiente en donde se expondrán las piezas estas deberán contar con una buena temperatura, sin humedad y sin contaminación.

## **13. Cronograma detallado:**

El cronograma esta dividido en tres momentos del montaje de la exposición. El primero esta relacionado con la instalación de la muestra. Esta se llevará acabo tras haber coordinado con los coleccionistas, instituciones y artistas. El proyecto comenzará con el acondicionamiento de cada espacio, se buscará realizar un ambiente con luces tenues, paredes de colores oscuros y con el correcto posicionamiento de distintos proyectores. El siguiente paso será trasladará cada pieza siguiendo las prevenciones adecuadas para evitar cualquier tipo de riesgo, por ende, la manipulación de cada pieza será guiada por expertos, y por último se colocarán los textos.

El segundo momento está relacionado con la exposición misma y la apertura al público. La primera exposición se realizará en la ciudad de Huamanga y estará programaba para el 11 de abril de 2025 hasta el 25 de abril de 2025. Esta extensión abarcará el inicio de la Semana Santa y una semana adicional. La segunda exposición llevada a cabo en Lima se programará para el 16 de octubre de 2025 hasta el 15 de noviembre de 2025.

### **Cronograma de actividades exposición en Huamanga:**

† Inauguración, viernes 11 de abril de 2025, 6 p.m.: *Discurso de bienvenida.*

† Mesa redonda, sábado 12 de abril de 2025, 7 p.m.: *Discusión sobre el aporte femenino al arte virreinal: una comparación con el medioevo.*

† Mesa redonda virtual, miércoles 23 de abril de 2025, 10 a.m.: *Discusión sobre la historia de las mujeres en el Perú.*

† Mesa redonda, jueves 24 de abril de 2025, 6 p.m.: *Discusión sobre el arte virreinal, el cuidado del patrimonio y archivos.*

Invitados: estudiantes de Bellas artes Felipe Guamán Poma de Ayala.

† Cierre, viernes 25 de abril de 2025, 6 p.m.: *Discurso de cierre.*

#### **Cronograma de actividades exposición en Lima:**

† Inauguración, jueves 16 de octubre de 2025, 7 p.m.: *Discurso de bienvenida y brindis.*

† Mesa redonda, sábado 18 de octubre de 2025, 3 p.m.: *Discusión sobre el aporte femenino al arte virreinal.*

† Mesa redonda, jueves 24 de abril de 2025, 6 p.m.: *Discusión sobre el arte virreinal, el cuidado del patrimonio y archivos.*

Invitados: estudiantes de Bellas artes de Lima y estudiantes de posgrado en Historia del Arte.

† Cierre, sábado 15 de noviembre de 2025, 7 p.m.: *Discurso de cierre y agradecimientos.*

El último momento culminará con el desmontaje y el retorno de cada obra siguiendo las medidas preventivas para evitar riesgos. Además, será necesario hacer una evaluación de todo el proceso, comparar los posibles

logros y errores. La documentación de la exhibición también será necesaria, sobre todo para que forme parte del archivo de cada institución.

#### 14. Procedimientos administrativos

Entre los objetos que buscamos exponer tenemos siete de ellos que necesitaran permisos, seguros adecuados y ser trasladados con empresas especializadas. Dichas obras son las siguientes:

**En Perú son** la escultura de *El arquero de la muerte* del Convento de San Agustín, el lienzo *Acvérdate de tvs postrimerías, y jamás pecarás* del Monasterio Carmelitas Descalzas de Ayacucho y el documento de bautizos del Archivo Arzobispal de Ayacucho: en estos casos se trabajará con la aseguradora RIMAC. Monto del seguro  $\$700 + \$500 + \$300 = \$1,500$

**En Colombia es** el lienzo *Las Postrimerías* del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá, Cundinamarca, Colombia: en este caso se trabajará con la aseguradora CHUBB. Monto del seguro por 8 meses  $\$2,000$

**Estados Unidos es** el lienzo *El niño Cristo pintando las Postrimerías* de la Colección Thoma: se trabajará con la aseguradora que la institución prefiera. Monto del seguro por 8 meses  $\$3,000$

**Europa son** el grabado *Alegoría de la redención de la humanidad (Las Postrimerías)* del Museo Nacional de Ámsterdam y el libro *Summa doctrinae christianae* de la Biblioteca nacional de Roma: en ambos casos se trabajará con la aseguradora MAFRE. Monto del seguro por 8 meses  $\$1,800 + \$2,800 = \$4,600$

Por último, la propuesta de este proyecto se presentará a empresas que tengan dentro de sus políticas de trabajo el fomento del arte en cualquiera de sus categorías. Es por esa razón que se buscará el financiamiento con la *Fundación BBVA* que opera a nivel mundial.

## 15. Presupuesto detallado:

Concepto	Responsables	Tiempo de trabajo	Costo total (\$)
Diseño de proyecto	Curadores y Equipo	5 meses	USD 2,000
Materiales	Equipo	3 meses	USD 3,000
Seguro de piezas + traslado de piezas	Aseguradora	8 meses	USD 11,100
Una pieza de pintura	Artista / Pintor	6 meses	USD 3,000
Tres tallados en madera	Artista / Escultor	10 meses	USD 6,000 x 2 ud- = USD 12,000
Tres video animaciones	Artista / Diseñador	5 meses	USD 1,500 x 3 ud. = USD 4,500
Catálogo	Curadores / Diseñadores / Técnicos	5 meses	USD 2,000
Publicidad	Empresa	1 mes	USD 600

**Total estimado: USD 38, 200**

