

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**“La serie de la Pasión de Cristo en el Convento de San Francisco de Lima: nuevas propuestas de lectura”**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER  
EN HISTORIA DEL ARTE**

**AUTOR**

Lino José Anchi León

**ASESOR:**

Dra. Cécile Anne Michaud Del Valle

Noviembre, 2019

## RESUMEN

La presente investigación estudia la serie de once cuadros de La Pasión de Cristo del Convento de San Francisco de Lima atribuidas al artista flamenco Pedro Pablo Rubens. Este trabajo pretende generar nuevos aportes a los dos grandes vacíos que dicho objeto de estudio presenta: la ausencia de documentos de su llegada a Lima y la falta de firma del responsable del taller. Para este fin se revisarán las dos propuestas de autoría más divulgadas, como son la de Ugarte Eléspuru y la de Saldías Díaz, con el objeto de contrastarlas a los escasos documentos encontrados alrededor de este enigmático conjunto, a saber, la relación escrita por Fray Juan de Benavides en 1674 y el texto redactado por Fray Fernando Rodríguez Tena en 1773. Este proceso se complementará con un trabajo de atribución para contrastar cada pintura con la producción de los artistas más cercanos al periodo de producción de Rubens, desde discípulos como Van Dyck hasta seguidores como Jordaens. Por último, se hace empleo de las técnicas de análisis fotográfico bajo la luz ultravioleta e infrarroja para conocer más detalles respecto al estado de las pinturas y estudiar los detalles ocultos a la simple inspección ocular. Como resultado de todo este proceso se concluye que la serie se encuentra erróneamente atribuida a Rubens, sin embargo, se atribuye la autoría a un artista flamenco desconocido, pero, altamente vinculado a su taller y que debió trabajar durante los años posteriores a la muerte de Rubens. Así mismo, además de proponer una nueva nomenclatura para cada una de las pinturas de la serie, se ha podido establecer que este encargo debió arribar al convento entre los años 1654 y 1670 teniendo como principales encargantes al matrimonio de Antonio Clavijo y Beatriz Altamirano.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>1. La Pasión de Cristo en la doctrina católica.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. El relato de la Pasión en los Evangelios .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Hacia un origen de la devoción pasionaria y su vínculo con las Estaciones         de la Cruz .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3. La práctica de la peregrinación hacia Jerusalén y su relación con las         escenas de la Pasión de Cristo .....</b>	<b>19</b>
<b>1.4. Sobre las escenas que componen el ciclo de la Pasión de Cristo .....</b>	<b>23</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>25</b>
<b>2. La serie de la Pasión de Cristo y el convento de San Francisco en Lima .....</b>	<b>26</b>
<b>2.1. El Convento de San Francisco desde su fundación hasta el siglo XVII ....</b>	<b>26</b>
<b>2.2. La penitenciaría y los problemas de su ubicación .....</b>	<b>28</b>
<b>2.3. Posible fecha de llegada de la Serie al Convento de San Francisco         de Lima.....</b>	<b>33</b>
<b>2.4. La Casa de Ejercicios espirituales de la Tercera Orden Franciscana         de Lima y la serie de la Pasión de Cristo .....</b>	<b>39</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>42</b>
<b>3. Atribución de la serie franciscana al taller de Rubens.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1. Historiografía de la atribución de la serie .....</b>	<b>44</b>
<b>3.2. El tema de la Pasión de Cristo en la producción Rubeniana .....</b>	<b>48</b>
<b>3.3. Características de Producción del Taller de Rubens .....</b>	<b>55</b>
<b>3.4. ¿Atribución de la serie franciscana al Taller de Rubens? .....</b>	<b>69</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>76</b>
<b>Conclusiones generales .....</b>	<b>78</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>81</b>
<b>Catálogo .....</b>	<b>94</b>
<b>1 Entrada de Cristo a Jerusalén.....</b>	<b>95</b>
<b>2 Cristo lava los pies a sus discípulos.....</b>	<b>115</b>
<b>3 La institución de la Eucaristía.....</b>	<b>132</b>
<b>4 La oración en el huerto.....</b>	<b>152</b>
<b>5 El prendimiento de Cristo.....</b>	<b>169</b>

<b>6 Jesús ante Caifás.....</b>	<b>181</b>
<b>7 Jesús ante Pilato .....</b>	<b>197</b>
<b>8 La Flagelación de Cristo.....</b>	<b>210</b>
<b>9 La coronación de espinas.....</b>	<b>229</b>
<b>10 Cristo cargando la Cruz.....</b>	<b>231</b>
<b>11 Cristo es clavado a la Cruz.....</b>	<b>240</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>246</b>



## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera expresar mi especial agradecimiento a mi familia por el apoyo brindado durante el proceso de elaboración de este trabajo. Así mismo es mi intención dejar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Cécile Michaud por su tiempo, conocimiento, paciencia y acertados comentarios durante todo el proceso de trabajo. Por último, y no menos importante, deseo agradecer al Convento Museo de San Francisco de Lima por las facilidades brindadas para estudiar el material de primera mano así como la ayuda prestada para la elaboración del registro fotográfico, proceso que sin la ayuda de la señorita Rosy, José Luis Quispe, Jefe del Taller de Restauración y Alex Villalobos no hubiera sido posible.

## INTRODUCCIÓN

La pintura virreinal limeña del siglo XVII ha sido objeto de estudios y ha estado fuertemente vinculada al trabajo de los grabados que llegaron de Europa y ejercieron gran influencia en el trabajo de muchos pintores locales. Junto a la influencia sevillana—de un moderado naturalismo, acorde a la fe católica española del siglo XVII— tenemos la vertiente italiana y la influencia del grabado flamenco en el arte peruano. La influencia de la pintura flamenca, a través del grabado, en el arte Barroco limeño durante el periodo virreinal es de suma importancia porque aportó al programa pictórico narrativo nuevos temas y nuevas formas de representarlos. Además, el trabajo sobre el grabado flamenco ha mostrado que los programas iconográficos podían ser reinterpretados bajo una mirada local como se ve, por ejemplo, en la pintura cuzqueña con sus paisajes idealizados, por citar sólo una de sus varias contribuciones.

El presente estudio sobre los lienzos atribuidos al taller de Pedro Pablo Rubens constituye una oportunidad particularmente sugerente para profundizar la relación entre las fuentes visuales y las obras pictóricas que se generaron a partir de aquellas. Estas relaciones han despertado el interés de los investigadores del arte en los últimos años y ha aportado con nuevos conocimientos al respecto. Lo que proponemos aquí es estudiar la relación entre las fuentes y las obras pero que se gestaron en suelo europeo para posteriormente llegar a Lima como es el caso de la serie que se estudia en el presente trabajo.

El objeto correspondiente a la presente investigación es el conjunto pictórico de La Pasión de Cristo formado por once cuadros atribuidos al taller de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y ubicados en el Convento de la Tercera Orden de San Francisco. El primer problema con el que se enfrenta este ciclo es determinar la autoría de los cuadros, los mismos que en la actualidad aún se atribuyen al taller de Rubens, en nuestra opinión, más por tradición que por una serie de estudios a profundidad puesto que las publicaciones alrededor de estas obras se encuentran más cerca de la literatura artística no documentada que de un correcto estudio basado en fuentes y relaciones concretas de estilo entre estos cuadros y sus posibles referentes grabados europeos.

Otro punto importante alrededor de estos lienzos está relacionado a su datación: aún son datos desconocidos la fecha de creación de estas obras, la posible salida de Amberes y su respectiva llegada al Convento de San Francisco de Lima. Esto último resulta aún más desconcertante debido a que durante su vida Rubens llevó un registro pormenorizado de las obras que eran encargadas y producidas bajo su tutela, por lo menos, los años que corresponden a su carrera en Amberes, es decir, entre 1620 y 1640, fecha de su muerte. Es por esto que una primera datación suele fijar la fecha de llegada a Lima como posterior a la muerte del maestro flamenco (1640). Después de esta fecha se dejó de llevar una contabilidad exhaustiva del trabajo en el taller cuyo mando recayó en la figura de Jacob Jordaens que ejerció como jefe de taller hasta su muerte en 1678. Sin embargo, esta versión, sostenida por Ugarte Eléspuru (1945) se debilita en vista que no provee ningún tipo de fuente escrita que pueda probar su propuesta. Hay que mencionar que esto no se hacía por desidia o falta de interés en el objeto estudiado sino por la poca tradición académica alrededor de los estudios vinculados a la Historia del Arte como disciplina. Por ello, en la actualidad suele reprochársele a este investigador que a pesar de dar datos muy importantes acerca de esta serie, no ofrece al lector las fuentes y bibliografía de donde provienen sus observaciones.

Además de la propuesta de Ugarte Eléspuru existe una versión alternativa respecto a la autoría que difiere de la anterior y es la que propone Saldías Díaz<sup>1</sup>. Para este autor, la serie no corresponde al taller de Rubens porque manifiesta rasgos estilísticos muy diferentes. Saldías Díaz trabaja en su artículo las posibles fuentes visuales para cada lienzo de una forma más documentada e incluye también la aplicación del análisis estilístico de las pinturas para poder realizar las atribuciones correspondientes a cada lienzo. Por ejemplo, el lienzo *Cristo en el monte de los olivos* estaría basado en la pintura de Jordaens titulada *Cristo en el jardín de los olivos* (1654) de fecha posterior a la muerte de Rubens (1640), motivo por el que, propone Saldías Díaz, que la autoría correspondería al taller de otro artista flamenco: Gerard Seghers (1591-1651). Sin embargo, creemos que la base de esta propuesta se apoya en la débil similitud entre la pintura de Seghers y los lienzos franciscanos que, en nuestra opinión, no es prueba suficiente para realizar tal afirmación<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Saldías Díaz 2012: 809-822.

<sup>2</sup> Este tema se tratará con mayor amplitud en el capítulo III.

Finalmente, además del estudio realizado por estos autores se encuentran los comentarios realizados por los hermanos franciscanos que estuvieron frente a la serie en diferentes épocas. El documento más antiguo, por ejemplo, que menciona esta serie es el que corresponde al Fraile Juan de Benavides que en 1674<sup>3</sup> hace mención de la serie en el Convento de San Francisco y cuyo comentario es reiterado en el siglo XVIII por Fray Fernando Rodríguez Tena en 1773. Ambos documentos no son fuentes rigurosas de investigación por cuanto el interés de esos franciscanos no era el de cuestionar los bienes de la hermandad sino todo lo contrario. En tal sentido no sorprende que sus comentarios estén más cerca de lo anecdótico que enmarcados en un estudio riguroso sobre la datación, proveniencia o atribución de la serie. Por último, ya en el siglo XX, hacia 1945, se realizó un gran estudio sobre todo el complejo de San Francisco a cargo del Padre Benjamín Gento en el que se recoge importante información acerca de estos lienzos como, por ejemplo, su estado de conservación, dato invaluable puesto que datan de antes de la última restauración realizada en 1986. Sin embargo, a pesar de estos trabajos aún queda sin resolver cuándo llegaron estas pinturas a esta orden franciscana. Además, respecto al tema de la atribución, se ha comentado en los trabajos de Ricardo Estabridis, Gento Sanz, Juan Peña Prado y Juan Manuel Ugarte Eléspuru sobre la presencia de diferentes artistas del taller de Rubens en esta serie, como, por ejemplo, Jordaens (1593 - 1678), Anton van Dyck (1599 - 1641) o Jan Brueghel el Viejo (1568 - 1625).

### **El problema de la datación y ubicación de la serie en San Francisco**

Ya desde mediados del siglo XVIII hay noticias de parte de la Orden Terciaria Franciscana de ampliar el lugar que hasta el momento venía ocupando dentro de San Francisco. El documento que cita el padre Gento<sup>4</sup> en su estudio sobre el complejo histórico y artístico de San Francisco muestra la petición por parte del ministro de la Tercera orden Don Miguel de Chevarría el 30 de Julio de 1741 a sus superiores de ampliar la “oficina” donde guardan las pertenencias más valiosas de esta Orden. La necesidad de un nuevo espacio se hace en vista que la celda que poseían hasta el momento es, además de pequeña, húmeda y es posible que se puedan perder los objetos que al interior se encuentran. Esto significa que de haber contado en ese momento con los once cuadros que componen esta serie, estos debieron de encontrarse en ese lugar.

---

<sup>3</sup> Gento Sanz 1945: 317-333.

<sup>4</sup> Gento Sanz 1945: 310.

Una Relación hecha en 1674 por Fray Juan de Benavides confirmaría que, en efecto, así fue, que estos cuadros, incluso para esta última fecha más temprana, ya eran parte de la Orden Terciaría<sup>5</sup>.

Según la Relación de Fray Juan de Benavides estos cuadros se encontraban en la Penitenciaría. En la Crónica escrita por Fray Fernando Rodríguez Tena el año de 1773 menciona literalmente que estos cuadros fueron adquiridos por los nobles Antonio Clavijo (¿? - 1643/1653) y Doña Beatriz Altamirano<sup>6</sup>. Además, gracias a esta misma crónica se sabe que en años anteriores a 1773 estos cuadros fueron mandados a retocar para “[...] volverlo todo a sus prístino estado [...]”<sup>7</sup>. La versión acerca de que estos lienzos fueron adquiridos por Antonio Clavijo también es respaldada por el padre Gento quien menciona que estos lienzos “[...] fueron colocados no por los Religiosos, sino por el fundador de ella (de la Penitenciaría), don Antonio Clavijo [...] acaudalado por el hecho de tomar a su cuenta un salón de la magnitud de la llamada Penitenciaría”<sup>8</sup> No debe llamar la atención pues que una persona con una posición económica tan solvente como la de este noble limeño pueda adquirir una serie de esta magnitud<sup>9</sup>.

Por último, hay que tener presente que si bien la Orden Franciscana mantenía una política de humildad quienes integraban la Tercera Orden de san Francisco eran en muchos casos personas que gozaban de una posición económica estable e incluso pertenecían a la nobleza<sup>10</sup>. Es así que no sorprende que en otras órdenes religiosas

---

<sup>5</sup> Ver Anexo 2.

<sup>6</sup> Ver Anexo 3.

<sup>7</sup> Gento 1945: 324.

<sup>8</sup> Ibid. p. 324.

<sup>9</sup> “No debemos, pues, olvidar, que durante la época colonial y especialmente durante el siglo décimo séptimo, los ricos limeños estaban por sus enormes medios económicos, en disposición de hacer estas adquisiciones, que en buena cuenta significaban un capital. [...] los encomenderos y nobles limeños, durante el siglo XVII, eran auténticos potentados del dinero y mineros de Potosí [...] que podían a fin de cuentas, superar con mucho a no pocos príncipes europeos de aquella época. ¿Qué admiración puede causarnos el que Don Antonio de Clavijo desembolsara treinta o cuarenta mil pesos o más todavía, por adquirir esta soberbia colección de lienzos de Pedro Pablo Rubens [...] cuando nos consta que otros limeños empleaban tanto o más en el ornato y embellecimiento de sus sepulcros y capillas particulares [...]” En Gento 1945: 324-325.

<sup>10</sup> La tercera orden franciscana estaba dividida en dos: seglar y regular de sacerdotes. La tercera orden seglar fue fundada por San Francisco cerca a 1221 y está formada por hombres y mujeres que viven en el mundo y siguen determinadas reglas de vida. Esta Orden Franciscana seglar (OFS) estuvo, desde sus inicios, destinada a los laicos que se sentían llamados a vivir dentro de la vocación franciscana.

existan pinturas de los más afamados pintores de su época<sup>11</sup>. Hay que recordar también que en muchos de los casos existía la fórmula de la donación de bienes a la hermandad a la que se perteneció, como, por ejemplo, fue el caso de Hernando de Santa Cruz que decoró la Capilla de Santa Apolonia en la Catedral de Lima en 1623<sup>12</sup>.

En este sentido, la llegada de estas pinturas no sólo constituye un momento importante del intercambio comercial desarrollado hasta ese momento, sino también un alto intercambio artístico ya que estamos hablando de por lo menos tres de los mejores exponentes del último Barroco flamenco, por lo que determinar cuidadosamente la participación del taller de Rubens en este conjunto es también es una forma de revalorar estas obras en la vida cultural limeña, cuya importancia se extiende hasta la actualidad. Es así que estas obras constituyen un patrimonio histórico importante que debe ser puesto en valor para su mejor apreciación y entendimiento. Además, se busca dar nuevas luces sobre las prácticas realizadas por los artistas en suelo europeo y analizar cómo el resultado de esta interacción entre distintos autores y sus respectivos trabajos terminan por generar obras muy sugerentes a nivel artístico.

Este intercambio entre diferentes artistas fue una práctica que también se realizó en la pintura limeña y cuyo uso fue extendido a lo largo del virreinato. Es, por lo tanto, necesario llenar el vacío alrededor de un conjunto tan importante como este para poder acercarnos mejor a la situación histórica que corresponde a su llegada y dar luces alrededor del ambiente artístico limeño durante estos años.

La pintura colonial no estuvo regida por una cuestión estilística, como puede ser la novedad de un estilo o la popularidad de ciertos rasgos pictóricos. El criterio de selección se regía por el tema antes que por el estilo<sup>13</sup>. La función dentro de las iglesias,

---

<sup>11</sup> Este punto se volverá a tratar nuevamente en la página 33.

<sup>12</sup> "Lima, la capital del Virreinato, la más floreciente de todas las ciudades sudamericanas durante la dominación española, asiento de todas las autoridades civiles y religiosas [...] necesariamente debía de construir un mercado de tallas y pinturas europeas. Y así sucedió en efecto. Además, las Órdenes religiosas como los nobles de Lima eran, quizá, los que más dinero tenían a su disposición entre sus iguales de otras ciudades americanas coloniales." En Gento 1945: 320.

<sup>13</sup> Estabridis menciona que dentro de la serie de la Pasión de Cristo hay una inspiración italiana en cuanto a su estilo: "Las fuentes de inspiración italianas también se hacen presentes en temas de la Pasión de Cristo, como la *Última Cena* que Rubens pintara en 1635, inspirado en Lodovico Cardi, Il Cigoli, pintor de tránsito al barroco que muestra ya los caracteres claroscurotistas de Caravaggio, y que más adelante Boëce a Bolswert llevara a la estampa y se difundiera en España y América, como lo demuestra

conventos y capillas e incluso dentro de la colección privada se hacía en función al contenido religioso de la pintura<sup>14</sup>. En este sentido los lienzos franciscanos llegaron a este recinto limeño, lo que no es motivo de sorpresa como sí lo es el gran vacío de documentos alrededor de su llegada o compra. Tratándose de una serie tan grande, importante y vinculada a uno de los temas favoritos de la comunidad franciscana del siglo XVII como lo es el tema de la *Pasión* de Cristo, nos sorprende que hasta el momento no se le haya prestado la debida atención para poder avanzar y re-construir su historia.

La presente investigación no pretende dejar todos estos vacíos resueltos sino más bien aportar con nuevos datos a lo poco que se conoce acerca de este grupo de pinturas. Este trabajo estará vinculado a la práctica atribucionista puesto que en esta serie se repiten diseños grabados de autores como Jordaens, Van Dyck y el propio Rubens<sup>15</sup>. Sin embargo, no todos los lienzos ofrecen resultados a simple vista. Por tal motivo se someterá a los once lienzos al análisis y reproducción bajo luz infrarroja y luz ultravioleta. Con esta información se tendrá un recurso más para poder abrir un camino más seguro respecto a la atribución de la serie y aportar de paso con información sobre

---

el lienzo de Murillo en la iglesia de Santa María La Blanca de Sevilla y el que conservan los franciscanos de Lima en su convento.” En Michaud y Torres Della Pina 2009: 58.

<sup>14</sup> Menciona Fiocco que: “Había todo un nuevo mundo que evangelizar, un mundo poblado por múltiples naciones, con culturas y lenguas diversas, y todas muy lejanas de raíces europeas. Por otro lado, no sólo había que salvar las barreras culturales, era necesario guardar homogeneidad en la enseñanza del dogma cristiano.” En Michaud y Torres Della Pina 2009: 39.

<sup>15</sup> Giovanni Morelli (1816-1891) fue el primero en plantear el atribucionismo como un sistema que le permitiese reconocer las obras originales de las falsificaciones, esto dentro de un contexto de formación de los museos europeos. Morelli, ponía especial énfasis en el trabajo que los artistas realizaban en manos, lóbulos, orejas, uñas y los dedos de las manos y los pies. Estos indicios revelaban aquellos momentos en los que el artista dejaba llevar por impulsos que no podía controlar y que realizaba casi de forma automática. “Muchos pintores, colocan todos sus esfuerzos y su arte en delinear las características principales de sus figuras [...] Este es raramente el caso de la representación de las manos y las orejas [...] estas son diferentes en cada individuo. [...] Cada pintor de renombre, tiene, por así decirlo un tipo de mano y oreja particular a sí mismo.” (Morelli 1892: 76-77). Es de esta forma como Morelli realizaba sus atribuciones, partiendo de los detalles subyacentes de artistas como Botticelli, Bellini o Tiziano, entre otros. Posteriormente aparecieron dos representantes de esta línea de trabajo: Bernard Berenson (1865-1909) *connaisseur* especialista en arte italiano y Jacob Friedländer (1867-1958) especialista dedicado al estudio del arte flamenco de los siglos XV y XVI. “El método de trabajo de ambos ante un dibujo o una pintura de origen desconocido [...] era muy semejante. Comenzaban asignando una región o escuela en la que dicha obra creían habría sido ejecutada; así, Berenson diría, por ejemplo: “toscana”, “lombarda” o “veneciana”, mientras que Friedländer se decantaría por “Amberes”, “Bruselas” o “Brujas”. Después sugerían una fecha aproximada, bien por comparación con obras conocidas, datadas o documentadas, de artistas famosos contemporáneos, o mediante el análisis de convenciones de época como el modo de trazar los plegados de los paños o los paisajes del fondo de la escena. Así eran capaces de reducir el intervalo de datación a unos 10-20 años.” (González García y Fuentes Lázaro 2010: 4).

el estado en el que se encuentran. Además, se analizarán los diseños compositivos de los lienzos para buscar nuevas direcciones que incluso puedan cambiar la percepción valorativa que se tiene de cada cuadro. Un ejemplo de esto lo encontraremos al estudiar el aparentemente poco interesante lienzo *Cristo en el monte de los olivos* en el que se verá que su diseño se corresponde con un reagrupamiento de fuentes pictóricas que un maestro desconocido organizó en un mismo cuadro, demostrando así su destreza y una relación bastante familiar con las fuentes grabadas de su época.

En tal sentido, el presente trabajo privilegiará el estudio sobre las imágenes y sumará la aplicación de los exámenes mencionados anteriormente como la luz ultravioleta (para revisar las intervenciones o reintegraciones que se ha realizado sobre el lienzo) y la luz infrarroja (que permitirá distinguir mejor el dibujo base que subyace a la inspección a simple vista). Estos exámenes son pertinentes puesto que se trata de una serie que ha estado expuesta a condiciones climatológicas complicadas como el estar en un lugar con un alto índice de humedad. Debido a esta situación a la que ha estado expuesta la serie hemos de suponer que, además de las restauraciones y limpiezas mencionadas por los cronistas franciscanos como Fray Fernando Rodríguez Tena (1773), estos lienzos han sido intervenidos en diferentes momentos de su historia que *grosso modo* ya van sumando alrededor de cuatrocientos años.

Por último, deseamos que este estudio despierte el interés por profundizar en los estudios relacionados a la escuela flamenca y ayude a construir una base de estudios más documentados sobre la gran serie de la Pasión de Cristo que se encuentra en el Convento Museo de San Francisco de Lima. Creemos que este es sólo un estudio introductorio a un tema tan rico y complejo como lo es el estudio de las obras dejadas por los talleres flamencos en Lima. En este sentido esta investigación es una invitación a los futuros investigadores para que puedan continuar con los estudios relacionados a este conjunto pictórico.

## **CAPÍTULO 1:**

### **LA PASIÓN DE CRISTO EN LA DOCTRINA CATÓLICA**

Las escenas que componen los once cuadros de la Serie de la Pasión de Cristo, atribuidos al taller de Rubens, en el convento de San Francisco de Lima corresponden a uno de los temas más importantes de la historia del arte y de donde se han alimentado pintores, escultores, cineastas y artistas en general: La Pasión de Cristo. El arte religioso de occidente ha estado estrechamente ligado al trabajo con la Iglesia y a los intereses de sus patronos y comitentes, quienes en la gran mayoría de casos establecían para el artista un programa iconográfico estricto a desarrollar. Durante los siglos XVI y XVII estas creaciones no sólo tuvieron una función ornamental o decorativa, sino que por el contrario, fueron herramientas para propagar y defender la fe cristiana, que durante el siglo XVI sufrió un revés generado en los países germanos. El tema de la Pasión de Cristo constituye para el arte religioso de los siglos XVI y XVII uno de los programas iconográficos más importantes para la Iglesia y que servirá para mantener y exaltar la fe de sus creyentes al mismo tiempo que defenderse de los ataques que le propiciaban los protestantes. El arte religioso del siglo XVII fue en gran parte el resultado de la lucha entre el protestantismo y la Iglesia Católica. La necesidad de parte del Cristianismo post-tridentino de mantener latente y firme la fe de sus fieles fue un trabajo que no sólo estuvo relegado al ámbito eclesiástico o académico sino que se llevó a diferentes ámbitos de la vida cotidiana. El arte fue también un campo de batalla constante que empleó a sus más ilustres representantes para que mediante la creación de imágenes se encarguen de mantener la fe católica en pie. Esta labor estuvo acompañada de la presencia y el disciplinado trabajo de las órdenes religiosas, sobre todo la de los jesuitas, dominicos y franciscanos alrededor del mundo.

#### **1.1 El relato de la Pasión en los Evangelios**

En la Iglesia Católica, la Pasión marca el cumplimiento de las profecías que se encuentran en el Antiguo Testamento y en los anuncios de su muerte que, a su vez, hizo el propio Jesús, con la finalidad de salvar a la humanidad del pecado en el que se encontraba<sup>16</sup>. En los Evangelios sinópticos conformado por los escritos de Mateo,

---

<sup>16</sup> Entre las más de mil profecías que figuran en el Antiguo Testamento existen numerosas profecías relacionadas a la muerte de Jesús. Están la de Daniel (9: 26), la de Zacarías (12: 10; 11: 12) y hasta en los Salmos (41: 9; 69: 21) entre muchas otras.

Marcos y Lucas, encontramos un relato muy similar que emparenta las descripciones que se hacen de la vida y muerte de Jesús. Es en el cuarto evangelio canónico, el Evangelio de Juan, que estos relatos encuentran ligeras variaciones y agregados que no están presentes en los otros escritos. Sin embargo, lo que tienen en común los cuatro evangelios es que en todos está presente el tema de la muerte de Jesús.

Realizando un resumen de las escenas que componen la Pasión de Cristo descritos en los cuatro Evangelios, podemos elaborar una lista de aquellas escenas que sí encuentran presentes en los textos religiosos y que han sido tomadas en cuenta en los relatos y las manifestaciones de fe de esta devoción, estas son:

1. La última Cena (Mateo 26: 17-29; Mr 14: 12-25; Lc 22: 7-23; Jn 13: 21-30);
2. El lavatorio de los pies (Jn 13: 1-20);
3. Jesús en el Monte de los Olivos (Mt 26: 36-46; Mr 14: 32-42, Lc 22: 39-46);
4. La traición de Judas y el arresto de Jesús (Mt 26: 47-56; Mr 14: 43-50; Lc 22: 47-53; Jn 18: 2-11);
5. Jesús ante Anás (Mt 26: 57-58; Mr 14: 53-54; Lc 22: 54; Jn 18: 12-14);
6. Jesús ante Caifás (Mt 26: 57-68; Mr 14: 53-65; Lc 22: 54-55, 66-71; Jn 18: 12-14, 19-24);
7. Jesús ante Pilatos (Mt 27: 11-14; Mr 15: 2-5; Lc 23: 3-5; Jn 18: 33-38);
8. Jesús ante Herodes (Lc 23: 6-12);
9. Jesús es azotado (Jn 19: 1-2);
10. Jesús es coronado con espinas (Mt 27: 27-30; Jn 19: 2-4);
11. Simón de Cirene ayuda a llevar la Cruz (Mt 27: 32-33; Mr 15: 21-22; Lc 23: 26-27);
12. Jesús es crucificado (Mt 27: 32-44; Mr 15: 21-32; Lc 23: 26-43; Jn 19: 17-27);
13. Jesús es bajado de la Cruz (Mt 27: 57-59; Lc 23: 50-53; Jn 19: 38);
14. Jesús es sepultado (Mt 27: 57-61; Mr 15: 42-47; Lc 23: 50-56; Jn 19: 38-42);
15. Jesús resucita (Mt 28: 1-10; Mr 16: 1-8; Lc 24: 1-12; Jn 20: 1-10)

Teniendo en cuenta estas escenas, presentes en los Evangelios, cabe mencionar que algunas de estas se han mantenido vigentes desde su origen en el medioevo, como es el caso de la escena *Cristo recibiendo la Cruz* y *Cristo es despojado de sus vestiduras*. Ocurrió también que otras representaciones han sido abandonadas a pesar que en su momento aparecían en muchas listas. Una de las que también persiste en esta devoción es la del *Ecce Homo*, estación que se hacía en los supuestos restos del arco donde se

pronunciaron estas palabras, en Jerusalén<sup>17</sup>. Además, menciona Sherman que las tres caídas (tercera, séptima y novena estación de las aprobadas por Clemente XII) son un rezago de las anteriormente nueve caídas<sup>18</sup>, una variante de estas fue representada en un conjunto de siete estaciones erigidas por Adam Krafft en Nuremberg alrededor de 1490<sup>19</sup>. Por último, hay que tener presente que la estación *Verónica lavando el rostro de Jesús* no tomó lugar en ninguno de los cuatro evangelios. Por este motivo es que el papa Juan Pablo II elimina, en 1991, la escena *Jesús encontrando a su Madre en el camino hacia el Calvario*. Estas dos últimas estaciones le agregaban intensidad y violencia al relato, elementos que eran deseados en concepción de la *Pasión* de Cristo desde el medioevo<sup>20</sup>.

## 1.2 Hacia un origen de la devoción pasionaria y su vínculo con las Estaciones de la Cruz

La Pasión de Cristo hace referencia a los sufrimientos que acaecieron sobre Jesús durante sus últimas horas de vida<sup>21</sup>. Estos sufrimientos, bastante estudiados por la Iglesia católica, han sido enmarcados en episodios o momentos conocidos como Escenas de la Pasión. El término *Pasión*, según la Real Academia proviene de la palabra latina *passio, -ōnis*, cuyo primer significado es “acción de padecer”. Esta palabra, desde

---

<sup>17</sup> *Ecce Homo* es la expresión latina que apareció en la Vulgata latina y se puede traducir como: “He aquí el hombre”. Esta aparece en el evangelio de Juan (19:5) y, según la tradición, fueron pronunciadas por Pilato, gobernador de Judea, cuando presentó a Jesús a la multitud para ser juzgado.

<sup>18</sup> Las otras caídas correspondían al encuentro con su Madre, Simón de Cirene, Verónica y las Mujeres de Jerusalén.

<sup>19</sup> Estas representaciones de Adam Krafft primero fueron una serie de placas dispuestas fuera de la iglesia (como actualmente se acostumbra). Este proyecto, menciona Carroll, fue patrocinado por un ciudadano, no por autoridades eclesiásticas, y permanecieron como parte de una colección privada por varios siglos. El esquema de siete estaciones que empleó Krafft fue una variante de un esquema general conocido como las “Siete caídas”. Esta devoción fue nombrada así en conmemoración de una serie de eventos de la Pasión en la que Cristo estuvo postrado (de ahí la denominación “caída”) como resultado de la caída bajo el peso de la Cruz. El esquema de las escenas representadas por Krafft es el siguiente: 1. Primera caída o primera estación: Jesús se encuentra con su madre; 2. Segunda caída o segunda estación: Jesús es ayudado por Simón de Cirene, 3. Tercera caída o tercera estación: Jesús se encuentra con las mujeres de Jerusalén; 4. Cuarta caída o cuarta estación: Jesús se encuentra con Verónica; 5. Quinta caída o quinta estación: Jesús cae bajo la Cruz y es golpeado por los judíos; 6. Sexta caída o sexta estación: Jesús se encuentra postrado bajo la Cruz; 7. Séptima caída o séptima estación: Jesús yace en los brazos de su madre María. En Carroll, 1989, pp. 45 – 46.

<sup>20</sup> Sherman 2005: 19. Consulta: 28 de agosto de 2015. <<http://www3.nd.edu/~jsherman/stations/stations-paper.pdf>>

<sup>21</sup> El Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture define la Pasión de Cristo como: “[...] la mayor Pasión, que inicia con el arresto el Jueves y culmina con su Santo Sepulcro el Viernes por la noche.” En Devonshire y Murray. Consulta: 15 de setiembre de 2015. <[https://books.google.com.pe/books?id=Te2dAAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=passion&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=Te2dAAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=passion&f=false)>

sus primeras apariciones está vinculada al martirio, iniciado por Jesús, en nombre de la Iglesia. “Para designar el martirio se utiliza el verbo latino *pati* y el sustantivo *passio*; *pati* y *passio* significan, en la lengua latina normal, sufrimiento, pero no necesariamente sufrimiento hasta la muerte, sino simplemente sufrimiento; en el latín cristiano, sin embargo, tienen el significado de «sufrimiento hasta la muerte, incluida la muerte»; pues bien, este significado es el que tienen esos términos latinos en la Biblia, concretamente en los Evangelios, cuando se utilizan para referirse a la Pasión de Cristo.”<sup>22</sup>

Las escenas que componen la Pasión de Cristo en la literatura eclesial son episodios que pueden formar una serie que, como conjunto, están asociadas a las Estaciones de la Cruz, el *Via Crucis* o la *Via Dolorosa*. El origen de la palabra *Estación* en sus inicios podía estar asociado a tres significados diferentes. “La palabra latina *statio* viene de *stare*, la que significa estar de pie, detenerse o tomar una posición ante algo.”<sup>23</sup> Esta acepción estaba ligada a un uso práctico, que era el de tomarse un momento para estar frente un altar o un santuario con la finalidad de orar, es decir, era empleada en un contexto litúrgico. “En griego *estación* hace referencia al ayuno. [...] *Statio*, también tiene una definición militar. Es referida a un puesto y a la unidad militar asignada para montar guardia.”<sup>24</sup> Esta última puede hacer referencia a los momentos en los que la fe de la Iglesia era puesta en cuestión por grupos disidentes y en este contexto tomaba un carácter de respuesta político. Sin embargo, fue recién en el siglo XV que tenemos una descripción que vincula la palabra *Estación* con el peregrinaje a Tierra Santa.

Suele haber cierta confusión entre el empleo de las escenas de la *Pasión de Cristo* con otras prácticas como las escenas que componen el *Via Crucis*<sup>25</sup>. Como se ha mencionado, el tema de la *Pasión* se refiere a los diferentes momentos vividos por Jesús desde que fue aprehendido hasta que fue sepultado: es un tipo de meditación y oración sobre la Pasión y muerte de Jesucristo. El *Via Crucis*, por otro lado, recrea el camino

---

<sup>22</sup> Sánchez 2006: 156.

<sup>23</sup> Sherman 2005. Consulta: 28 de agosto de 2015. <<http://www3.nd.edu/~jsherman/stations/stations-paper.pdf>>

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> El término latino *Via Crucis* también es traducido como “Camino de la Cruz”, “Estaciones de la Cruz” y *Via Dolorosa*. En Alston, 1912. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>>

que siguió Jesús una vez que fue condenado a muerte por Pilato<sup>26</sup>. Este camino también está representado por escenas llamadas *estaciones*, sin embargo, la diferencia entre una serie de la Pasión y el *Via Crucis* es que la primera empieza o con la entrada de Jesús a Jerusalén o con el Prendimiento mientras que la segunda empieza cuando Cristo es condenado a muerte. Por último, hay que diferenciar la serie de la Pasión que se estudia aquí de otra serie importante: la *Via Dolorosa*<sup>27</sup>. Esta hace alusión al camino que recorrió Jesús llevando la Cruz por las calles de Jerusalén<sup>28</sup>.

El tema de la Pasión durante los primeros siglos de la Iglesia cristiana fue conocido a través de los escritos de los apóstoles junto a la tradición popular que iba construyendo de a pocos relatos y rituales desde los primeros cristianos. A medida que los simpatizantes del cristianismo fueron tomando mayor protagonismo y su fe se fue consolidando dentro de la vida política y social, las prácticas relacionadas a la devoción de la Pasión se fueron estableciendo. Sin embargo, la devoción como tal estuvo vinculada desde el inicio a las prácticas en torno a las estaciones del sufrimiento de Jesús. Es así que los orígenes del tema de la Pasión de Cristo se encuentran estrechamente vinculados a la devoción de las Estaciones de la Cruz. De esta forma, para poder trazar el origen y desarrollo de la práctica devocionaria hacia la Pasión de Cristo como la entendemos en la actualidad, es necesario retroceder hasta los primeros siglos de la fe cristiana<sup>29</sup>, hacia una de las prácticas más antiguas relacionadas a la vida y muerte de Jesús: la *Passio Christi*.

Si bien el uso de la palabra *estación* no estaba vinculado a un único significado, tampoco se encuentra durante los siglos que componen el desarrollo de esta práctica

---

<sup>26</sup> Esta *Via Crucis* también es conocida como *Estaciones de la Cruz* y dentro de esta última denominación tenemos una variante: las *Estaciones Bíblicas de la Cruz*. Esta es una versión moderna de las *Estaciones*, versión que fue inaugurada en 1991 por el papa San Juan Pablo II y considera básicamente las escenas que están sólo dentro de alguno de los cuatro evangelios que relatan la Pasión de Cristo dejando de lado aquellas escenas que se formaron en la tradición popular.

<sup>27</sup> También se le conoce como “Camino de duelo”, “Camino de los Dolores”, “Ruta del sufrimiento” o simplemente como *Via Dolorosa*.

<sup>28</sup> En Roma hay una calle llamada *Via Sacra* que pasa por algunos de los sitios más importantes del Foro Romano y que llega hasta el Coliseo. También se le conoce actualmente como *Via Dolorosa* a una calle de la ciudad vieja de Jerusalén que ha sido considerada como lugar por donde Cristo cargó la Cruz y por donde la tradición dice que María recorría diariamente para recordar a su hijo.

<sup>29</sup> Uno de los primeros textos que ha llegado hasta la actualidad y que trata el tema de la Pasión de Cristo es el *Christos Pashon* o *Christus Patiens* atribuido a Gregorio de Nacianceno escrito a principios del siglo XI. Este es una mezcla de tragedia griega basado en pasajes de la Biblia y también de los evangelios apócrifos. Los protagonistas de este drama son María, San Juan y un coro integrado por mujeres.

devocionaria algún texto que haga uso de este término en el sentido que hoy lo conocemos. Es recién en el siglo XV que se tienen noticias de un empleo en una fuente escrita que la vincula a la práctica religiosa del tema de la Pasión de Cristo. “El empleo más temprano de la palabra Estación, como un lugar para detenerse en la Vía Sacra en Jerusalén, ocurre en la narrativa de un peregrino inglés llamado William Wey, quien visitó la Tierra Santa en 1458 y nuevamente en 1462, y quien describe la manera en la que esta fue entonces usual para seguir los pasos de Cristo en su triste viaje.”<sup>30</sup> Es alrededor de esta fecha que ya se empezará a usar la palabra *estación* vinculándola con la práctica religiosa alrededor del tema de la Pasión. El mismo sentido y uso se encuentra en el libro ilustrado *Geytlich Strass* de 1521 y en la publicación *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* de 1584 escrito por Christianus Crucius Adrichomius<sup>31</sup>.

Si bien el siglo IV tiene un énfasis en el tema de la Resurrección de Cristo, esta preferencia hacia el siglo X fue reemplazada por un interés en el tema de La Pasión. Según Sherman: “Debido a esto, la preferencia fue cedida a ciertas escenas que fueron previamente censuradas pero que eran capaces de despertar emociones. No es sorprendente, de esta forma, que la Flagelación de Jesús aparezca en la historia de la Pasión por vez primera en este periodo [siglo X].”<sup>32</sup> También es lógico que se emplearan temas como el de la caída de la Cruz y el del llanto de María para enfatizar el sufrimiento. “En la devoción y cultos cristianos de los primeros siglos medievales adquiere centralidad un modo nuevo de contemplar y orar a Cristo. El Pantocrator es gradualmente sustituido por el *ecce homo*. El Cristo triunfante y glorioso cede en gran medida su sitio litúrgico y piadoso a favor del Jesús doliente. [...] La fe y la sensibilidad religiosa cristianas tenían que fijarse necesariamente desde el principio en los dolores de Cristo muerto en la Cruz.”<sup>33</sup> En este sentido, hay que recordar que un nombre temprano

---

<sup>30</sup> Alston, 1912. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>>

<sup>31</sup> También conocido como Christian van Adrichem (1533-1585) fue un teólogo y sacerdote católico natural de Delft. Sus trabajos incluyen los libros *Vita Jesu Christi* (Antwerp, 1578) y *Theatrum Terrae sanctae et Biblicarum Historiarum* (Colonia, 1590). En este último ofrece una descripción de Palestina e incluso reproduce un mapa en el que representa la Jerusalén de tiempos de Cristo y señala los lugares donde ocurrieron las principales escenas de la Pasión.

<sup>32</sup> Sherman 2005: 4 Consulta: 28 de agosto de 2015. P. 19. <http://www3.nd.edu/~jsherman/stations/stations-paper.pdf>.

<sup>33</sup> Morales 2007: 82-83.

para las Estaciones fue del Camino de los Dolores<sup>34</sup> que hace énfasis, principalmente en los sufrimientos de Jesús.

### **1.3 La práctica de la peregrinación hacia Jerusalén y su relación con las escenas de la Pasión de Cristo**

En este contexto de interés por los temas del Misterio Pascual, en un inicio, y de la Pasión de Cristo, hacia la Edad Media, se puso de moda realizar peregrinaciones hacia Tierra Santa en Jerusalén. Aquí la figura de San Francisco de Asís (1181/82 - 1226), santo y fundador de la Orden Franciscana<sup>35</sup>, tiene un lugar especial. En su interés por vivir más de cerca las escenas de la vida de Jesús, organizó un viaje hacia oriente para visitar los lugares santos que ya eran desde hace varios siglos atrás punto de encuentro de peregrinos cristianos. Sin embargo, esta visita se vio frustrada por el contexto político de su época. Esto no impidió que la voluntad franciscana en los Santos Lugares se viera cristalizada, aunque de una manera diferente a la del santo de Asís, ya que Clemente VI nombró en 1342 a la orden Custodios de los Santos Lugares. La custodia tiene un significado especial y significativo desde un punto de vista histórico puesto que da una idea clara del interés de esta orden por los lugares en los que se desarrollaron las escenas de la vida y muerte de Jesús, por lo tanto, también por las escenas que representan la Pasión de Cristo. Además, hay que mencionar que fue San Francisco quien tuvo el privilegio de ser el primero en ser reconocido como portador de los estigmas de Cristo y que ya desde inicios del siglo XIII estaba rodeado por una devoción establecida de la Pasión<sup>36</sup>. “Mientras meditaba esta visión [la de un hombre alado con los brazos abiertos y pies juntos sobre una cruz], lleno de gozo y de tristeza

---

<sup>34</sup> Ibid. Aquí menciona Sherman que este nombre es porque la tradición afirmaba que María hacía un viaje diario a lo largo del camino que recorrió su Hijo cuando fue condenado a morir en la Cruz.

<sup>35</sup> “La intensificación de la presencia de Cristo doliente en la percepción espiritual de los cristianos se debe en grado muy importante a Francisco de Asís (1182-1226). Francisco significa para su tiempo la representación viva más próxima a la figura dolorosa del Salvador. Distinguido por Dios con las señales corporales de la Pasión, el santo de Asís venía como a actualizar históricamente a los ojos de todos el misterio de amor y de dolor que es uno de los aspectos fundamentales de la Encarnación del Verbo. No es casualidad que Francisco sea el santo cristiano más representado en la iconografía de todos los tiempos, después de Jesucristo y de la Virgen María. La experiencia devota de la Pasión refuerza el culto a los instrumentos de la Pasión del Señor, tal como se describen en los Evangelios. Estas *arma Christi* son como los trofeos del Salvador crucificado. El tema se enriquece mediante el culto a las reliquias, las peregrinaciones a Tierra Santa, y el ambiente espiritual que provocan las cruzadas y es a su vez originado por ellas.” En Morales 2007: 84.

<sup>36</sup> Le Goff resume con estas palabras dos conceptos importantes en la figura de Francisco: La relación con Cristo y el tema de los estigmas: “Modelo de un nuevo tipo de santidad centrada en Cristo, hasta el punto de identificarse con Él al ser el primer hombre en recibir los estigmas, Francisco ha sido uno de los personajes más impactantes de su tiempo y, hasta hoy, de la historia medieval.” En Le Goff 2003: 5.

entremezclados, en sus manos y pies se abrieron orificios sangrantes y en su costado apareció una herida. Francisco había consumado su camino hacia la imitación de Cristo. Era el primer estigmatizado del cristianismo, «el sirviente crucificado del Señor crucificado».<sup>37</sup> Hasta tal punto el santo de Asís amó y divulgó el tema de la Pasión que incluso en su lecho de muerte pidió se le leyera la Pasión según San Juan. Es en este sentido que para Alston puede encontrarse un antecedente directo de la devoción pasionaria, a través de la peregrinación a Tierra Santa, en las indulgencias que los franciscanos otorgaban cuando fueron nombrados custodios de los Lugares Santos en el año 1342<sup>38</sup>.

Si bien esta práctica de realizar peregrinaciones se inició desde fechas tempranas, no fue sino hasta el tiempo de San Bernardo de Claraval (1090 – 1153) y San Francisco de Asís (c. 1181 – 1226) que el interés hacia esta devoción cristiana de la Pasión se fue estableciendo más claramente entre los fieles. Parece altamente probable que este fue un resultado indirecto de las predicaciones alrededor de las Cruzadas<sup>39</sup> y el consecuente despertar de las mentes de los fieles hacia una más profunda realización de las Memorias Sagradas representadas por el Calvario y el Santo Sepulcro. Una de las principales muestras, ya en los siglos XIV y XV, fue el peregrinaje hacia los lugares sagrados en Jerusalén, que se cristalizó en rituales como *El Camino de la Cruz*. Tenemos una muestra concreta de esta devoción en los viajes que realizó el dominico Felix Fabri hacia finales del siglo XV, con su interés por obtener las medidas exactas de los Santos Lugares. A este periodo también corresponde la aparición de los Pequeños Oficios de la Cruz y “De Passione”, los cuales se encuentran en muchas de las *Horae* o Libros de Horas, y también la introducción de nuevas misas en honor a la Pasión<sup>40</sup>. El arte ordenado a la piedad entra en los hogares: retratos de Cristo cuelgan de las paredes de incontables domicilios flamencos a partir del siglo XIII. Italia deviene el mayor centro productor de imágenes para la devoción privada. Las escenas de la Cruz no pierden su significado general de redención, pero, son a la vez un evento actual en el

---

<sup>37</sup> Íbid, p. 51.

<sup>38</sup> Alston 1912. <<http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>>

<sup>39</sup> Thurston 1911. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/11527b.htm>>

<sup>40</sup> Podemos ver que ya hacia finales del siglo XV los laicos empleaban libros de rezos como el *Horae Beatae Mariae Virginis*, el *Hortulus Animae* o el *Paradisus Animae* entre otros. Esto muestra la existencia de un gran número de oraciones ya sea conectadas con los incidentes de la Pasión o sobre Jesucristo en la Cruz. Ejemplo de esto lo tenemos en las *Quince oraciones* de Santa Brígida de Suecia. En The Catholic Encyclopedia. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/11527b.htm>>

que el espectador se siente partícipe. “[...] En estas circunstancias se desarrolla toda una cultura doméstica de la oración [hacia la Pasión]. La relativa generalización de dípticos y trípticos, que se instalan cerrados o abiertos sobre muebles y estanterías, permiten orar a los usuarios, que los emplean de modo semejante a un Libro de Horas.”<sup>41</sup>

Ya desde fechas tempranas, la peregrinación hacia los Santos Lugares era una práctica que, aunque difícil de realizar, era bastante usual entre los fieles<sup>42</sup>. En su interés por difundir la admiración hacia estos lugares, el obispo de Bolonia, San Petronio (? – 450), construyó una iglesia consagrada a San Esteban y cuyo templo seguía el modelo constructivo del Gólgota y del Santo Sepulcro de Jerusalén. Sin embargo, el complicado acceso y la falta de recursos dejaban fuera del alcance de la mayoría esta práctica de peregrinaje. Para hacer frente a la dificultad de realizar el viaje y con el objetivo de satisfacer el establecimiento de un vínculo más cercano con los Lugares donde vivió Jesús, es que se desarrolla la práctica, ya en el siglo XV, de recrear estos lugares en suelo europeo<sup>43</sup>. Ejemplos de reproducciones en diferentes partes del viejo continente entre los siglos XV y XVI constituyen el convento de las Clarisas pobres en Mesina (a inicios del siglo XV), las capillas mandadas a construir y pintar con escenas de la Pasión por el beato Álvarez (m. 1420) después de su regreso de la Tierra Santa en el Monasterio de los dominicos de Córdoba o el conjunto de estaciones en el convento de Mesina por la santa Eustaquia Calafato. Después de estas, están las realizadas en 1465 en Görlitz y erigidas por Georg Emerich, las esculturas talladas por Adam Krafft en Nuremberg en 1490<sup>44</sup>, las reproducciones hechas en Lovaina en 1505 por Peter Sterck en San Getreu (Bamberg) en 1507 y la serie de estaciones creada en 1515 por Romanet Bofin en Romanos (Dauphiné – Francia). Una construcción de una importancia especial fue aquella iniciada en 1491 en Varallo por los franciscanos bajo la tutela del beato Bernardino Caimi. Esta se denomina Sacromonte o “Nueva Jerusalén” de Varallo y es

---

<sup>41</sup> Morales 2007: 85-86.

<sup>42</sup> Como ejemplo de esto da muestra el viaje que realizó la monja española Egeria hacia Jerusalén en una fecha tan temprana como en el año 386.

<sup>43</sup> “Las primeras estaciones coherentemente dispuestas fueron construidas en el edificio de la iglesia de San Estebano en Bologna [...] Ellas fueron estructuradas como un grupo de iglesias formando un edificio como parte del monasterio de San Estebano. [...] ...este dio a aquellos que no podían viajar a Jerusalén la experiencia simulada de realizar un peregrinaje por sí mismos”. En The Catholic Encyclopedia. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/11527b.htm>>. Hay que mencionar que esta construcción se inició a mediados del siglo V.

<sup>44</sup> Hay que mencionar que estas imágenes talladas por Adam Krafft incluía las siete estaciones conocidas popularmente como “las Siete Caídas”, porque representa los momentos en los que Jesús es vencido por el peso del madero y es hundido bajo este.

el Sacromonte más antiguo de todos. El encargado de promover su realización fue el padre Bernardino Caimi, quien, después de haber estado en Tierra Santa y teniendo en cuenta la dificultad de viajar a Jerusalén, construyó un conjunto de capillas cuyo número final fue de cuarenta y tres. Estos ejemplos no sólo tenían la intención de replicar los lugares sagrados de las capillas y templos de Jerusalén, sino que también buscaban reproducir las medidas exactas como los intervalos y los pasos para que la gente devota pueda recorrer la misma distancia tal como si estuviera en suelo oriental. Con esta intención Romanet Bofin viajó a Jerusalén para poder obtener las medidas exactas para sus réplicas en Romanos. Desafortunadamente estas medidas han sido muy variables entre autor y autor, lo que generó controversia en torno a las medidas y que finalmente terminó por determinarse que estas sólo eran aproximadas.<sup>45</sup>

Sin embargo, mientras esto estaba ocurriendo en Europa en beneficio de aquellos quienes no podían visitar la Tierra Santa y ni tampoco podían alcanzar visitar Lovaina, Nuremberg, Romanos o alguna de las otras reproducciones de la Vía Dolorosa, parece dudoso que, incluso hasta finales del siglo XVI hubiese alguna forma establecida de devoción hacia la Pasión de Cristo que se realizase públicamente en Jerusalén. Zuallardo publicó en 1587 un libro sobre el tema titulado *Il devotissimo viaggio di Gerusalemme: fatto, e descritto in sei libri*. Si bien Zuallardo da una serie completa de oraciones para los santuarios dentro del Santo Sepulcro<sup>46</sup> no provee ninguna para las Estaciones. Él lo explica de la siguiente manera: "[...] no se permite hacer ninguna parada, ni rendirles veneración con la cabeza descubierta, ni hacer cualquier otra manifestación". Es así que parece que los ejercicios más devotos podían realizarse fuera de territorio que se encontraba bajo dominación turca, como Nuremberg o Lovaina, es decir, en suelo europeo. De esta forma, según Zuallardo, es más probable que las oraciones sobre las Estaciones relacionadas a la Pasión de Cristo provengan de escritores devocionales del siglo XVI antes que de una práctica real de los peregrinos en Tierra Santa.

---

<sup>45</sup> En vista de la dificultad de realizar el peregrinaje a Tierra Santa, el papa Inocencio XI concedió en 1686 a los franciscanos la facultad de erigir Estaciones en sus iglesias. Además, declaró que todas las indulgencias anteriormente obtenidas por los franciscanos y sus afiliados por visitar los lugares de la Pasión en Tierra Santa se podían obtener realizando las Estaciones de la Cruz en sus propias iglesias. Inocencio XII confirmó este privilegio en 1694 y en 1726 el papa Benedicto XIII lo amplió hacia todos los fieles.

<sup>46</sup> Para esta fecha ya bajo el cuidado de los franciscanos.

#### 1.4 Sobre las escenas que componen el ciclo de la Pasión de Cristo

Respecto al número de las estaciones, no es fácil determinar cómo llegó a fijarse en catorce ya que este número ha variado considerablemente en diferentes épocas y lugares desde el inicio de la devoción en los primeros siglos de la cristiandad hasta su establecimiento a mediados del siglo XVIII. Entre las fuentes escritas que existen hay que mencionar el relato ya mencionado del peregrino inglés William Wey escrito en la última parte del siglo XV que narra sus viajes a Jerusalén y en los que menciona que el número de escenas en Tierra Santa era catorce. Más adelante, cuando Romanet Boffin visitó Jerusalén en 1515 con el propósito de obtener detalles correctos para su conjunto de Estaciones en Romanos, dos frailes le dijeron que debían de haber treinta y un escenas en total, sin embargo, en los manuales de devoción publicados posteriormente para el uso de los visitantes, se daban variantes entre diecinueve, veinticinco y treinta y siete. Esto permite suponer que incluso en el mismo lugar donde nació la devoción hacia el tema de la Pasión, el número de escenas no estaba determinado de forma definitiva.

Un libro titulado *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* escrito por el sacerdote católico Adrichomius<sup>47</sup> y publicado en 1548, ofrece doce estaciones. Este hecho es considerado

---

<sup>47</sup> Christian van Adrichem (1533-1585), también conocido como Christianus Crucius Adrichomius, fue un sacerdote católico y teólogo natural de Delft. Se ordenó como sacerdote en 1566, llegó a ser director del Convento de Santa Bárbara hasta que fue expulsado por las revueltas de la Reforma. Se le conocen tres obras: *Vita Jesu Christi* (Amberes, 1578), *Jerusalem, sicut Christi tempore floruit [...]* (Colonia, 1584) y *Teatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum* (Colonia, 1590). “El *Jerusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum insigniorumque historiarum eius brevis descriptio* [Descriptio], fue publicado por primera vez en Colonia en 1584, es una descripción compuesta de 270 unidades descriptivas numeradas (*loci*), ordenadas alfabéticamente.” En William 1998: 161. Por otro lado, su obra *Teatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum* es su obra póstuma publicada en Colonia el año 1590. Esta obra ofrece una descripción de Palestina, de los lugares históricos de Jerusalén y un extenso relato que va desde Adán hasta la muerte del apóstol Juan. Además, brinda descripciones geográficas de diferentes ciudades mencionadas en la Biblia: “Los planos menores combinan en su visión del espacio lo real y lo fantástico al emplazar los escenarios de las principales batallas del Antiguo Testamento, algunos hechos memorables relacionados con la traslación del Arca de la Alianza, la ubicación geográfica de cada uno de los sermones de Cristo, etc. En el mapa de Pharan que describe el itinerario de Moisés según el Éxodo, se sitúa el paso del mar Rojo, los milagros del maná y las codornices, el monte Sinaí, junto al que hay una representación de Moisés recibiendo las tablas de la ley, la danza de los judíos en torno al becerro de oro, el poder curativo de la serpiente de bronce y una hipótesis que reconstruye el Tabernáculo con las posiciones de las tiendas de campaña de cada una de las doce tribus. El mapa de la tribu de Rubén sitúa las ruinas de Sodoma y Gomorra bajo las aguas del mar muerto. Pero lo más sorprendente es la inclusión de un mapa que representa cómo podía haber sido Jerusalén en tiempos de Cristo. De acuerdo a una planta rectangular, sitúa el Templo de Salomón en el centro, el Gólgota y el Santo Sepulcro extramuros y señala los lugares donde ocurrieron los acontecimientos esenciales de la Pasión: camino de la amargura, cueva de San Pedro y valle en que Judas se ahorcó... Se trata de un plano construido para el gozo del espíritu, que no implica un conocimiento real del emplazamiento de estos lugares y por

por algunos como concluyente sobre el origen de la selección que después fue autorizada por la Iglesia, especialmente porque este libro tuvo una amplia circulación y fue traducido en varios idiomas europeos durante el siglo XVI. Por último, vale mencionar que en el siglo XVI aparecieron muchos libros devocionales, especialmente en los Países Bajos, los que tenían catorce estaciones con rezos en cada uno de ellos<sup>48</sup>. Lenzenweger establece un vínculo entre la devoción del Vía Crucis y el número de escenas de la Pasión: “Famosas devociones de la pasión son las «siete caídas» (de Jesús con la Cruz a cuestas), y sobre todo el Vía Crucis, que deriva de la *Via Dolorosa* de Jerusalén y de sus imitaciones. Al principio esta devoción revistió formas muy diversas, pero simplificada ya en el siglo XVI tuvo ya la forma actual (14 estaciones).”<sup>49</sup> Finalmente hay que mencionar que fue recién en 1731 que Clemente XII fijó el número de estaciones en catorce. Estas escenas eran:

1. Jesús es condenado a muerte;
2. Jesús carga la Cruz;
3. Jesús cae por primera vez;
4. Jesús se encuentra con su Madre;
5. Jesús es ayudado por Simón de Cirene;
6. Verónica lava el rostro de Jesús;
7. Jesús cae por segunda vez;
8. Jesús habla a las mujeres de Jerusalén;
9. Jesús cae por tercera vez;
10. Jesús es despojado de sus vestimentas;
11. Jesús es clavado a la Cruz;
12. Jesús muere en la Cruz;
13. Jesús es bajado de la Cruz;
14. Jesús es colocado en la tumba.

Pese a que no existe un consenso respecto a cuántas y cuáles escenas circularon durante el siglo XVI y el XVII hasta ser fijadas por Clemente XII, lo que es importante rescatar en el contexto de esta tesis es que el número debió ser de doce o catorce estaciones, no once<sup>50</sup>. Esto sirve de guía para suponer que la serie estudiada en el presente trabajo se encuentra incompleta, ya que pudo perderse un ejemplar en el trayecto o quizás pudo ser separado por algún motivo. Por otro lado, en la actualidad existe un consenso eclesial sobre el número de escenas que componen las estaciones de la Cruz,

---

ello debe estudiarse como pervivencia moderna de un planteamiento iconográfico medieval, que coexiste con una visión del espacio más científica defendida en los planos de Palestina.” Texto extraído de: Biblioteca Complutense de la Universidad Complutense de Madrid: <<http://biblioteca.ucm.es/foa/55340.php>>

<sup>48</sup> Alston 1912, en *The Catholic Encyclopedia*. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>>

<sup>49</sup> Lenzenweger et al. 1989: 352.

<sup>50</sup> La estación *Verónica lavando el rostro de Jesús* no tomó lugar en ninguno de los cuatro evangelios, por este motivo en 1991 el papa Juan Pablo II la elimina del grupo tradicional.

íntimamente vinculadas al tema de la Pasión de Cristo. Estas escenas fueron fijadas por San Juan Pablo II en 1991 y ratificadas por Benedicto XVI en el 2007. Son:

1. Jesús en el Jardín de Getsemaní; 2. Jesús es traicionado por Judas y es arrestado; 3. Jesús es condenado por el Sanedrín; 4. Jesús es negado por Pedro; 5. Jesús es juzgado por Pilato; 6. Jesús es flagelado y coronado con espinas; 7. Jesús carga la Cruz; 8. Jesús es ayudado por Simón de Cirene; 9. Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén; 10. Jesús es crucificado; 11. Jesús promete su reino al buen ladrón; 12. Jesús en Cruz, María y su discípulo; 13. Jesús muere en la Cruz; 14. Jesús es sepultado; 15. Jesús resucita entre los muertos.

### **Conclusiones**

La devoción hacia el tema de la Pasión de Cristo desde sus inicios ha estado vinculada a las Estaciones de la Cruz, práctica que se remonta a los primeros siglos de la cristiandad. No fue hasta el siglo XV que se empiezan a separar, y se establece el número y contenido de las escenas que compondrán las escenas de la Pasión. En los registros que se tienen, desde su primera publicación oficial por Clemente XII (1731) hasta la realizada en 1991 por Juan Pablo II, estas escenas no comienzan por la Entrada de Jesús en Jerusalén sino por la Condena a muerte de Jesús o por el episodio de Jesús en el jardín de Getsemaní. Es en las artes en las que aparece el tema de la Entrada en Jerusalén y su presencia en los ciclos de la Pasión puede ser interpretada como una libertad que se atribuyen los artistas en la búsqueda por encontrar iconografías nuevas para sus obras o, por otro lado, en la intención de parte de los religiosos (los encargantes de las obras) de realizar una aproximación más completa y vivida de las escenas que componen este ciclo piadoso. Por último, el número de escenas, a pesar de su variabilidad durante los siglos XIV, XV, XVI y XVII ha correspondido con los números doce o catorce. No hay rastros de versiones oficiales que sugieran la presencia de un ciclo compuesto por once escenas, que es el número que representaciones que forman la serie de la presente investigación.

## **CAPÍTULO 2:**

### **LA SERIE DE LA PASIÓN DE CRISTO Y EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN LIMA**

#### **2.1 El convento de San Francisco desde su fundación hasta el siglo XVII**

En 1535, el mismo año de la fundación de la ciudad de Lima por Francisco Pizarro, fue destinado un solar para la Orden Franciscana de los XII Apóstoles que estuvo ubicado al lado del de sus pares dominicos<sup>51</sup>. En este lugar el fraile franciscano Francisco de la Cruz levantó una muy modesta capilla que no tardó en pasar a propiedad de los dominicos debido a la ausencia de un guardián para dicho recinto. Debido a esto, previo desacuerdo entre estas dos órdenes, se procedió a otorgar a los franciscanos un nuevo terreno, en lo que hoy se conoce como la capilla del Milagro de lo que es el recinto actual de esta orden. En palabras del padre Gento, el Marqués y miembros del cabildo mandaron que se pase la nueva sede a la “...frontera de la casa de Alonso Díaz y por el cercado del señor Marqués y la Barranca del río hasta venir con la casa de Cristóbal Burgos, quedando calles por donde pudiesen gozar del río”<sup>52</sup>.

Posteriormente, en 1546, con Fray Francisco de la Cruz como primer Guardián de la orden de San Francisco en Lima fue que ya se encontraban en el nuevo terreno adjudicado. Este año es para el padre Gento el que se considera como el de la fundación de la iglesia de San Francisco. También en este año Fray Francisco de Santa Ana le gana un pleito a los esposos Sebastian Sanchez de Merlo y Ana Suárez, quienes se negaban a entregar una parte del terreno destinada a esta orden. Años más tarde los

---

<sup>51</sup> Según Diego de Córdoba y Salinas, en su crónica de 1651, junto a Francisco Pizarro llegaron doce expedicionarios franciscanos, motivo por el que sugiere que fue en razón a estos doce miembros de la orden que se tomó el nombre de Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles para de esta manera poder recordarlos. Esta tradición franciscana sostenía que entraron al Perú doce franciscanos quienes iniciaron su trabajo de divulgación del Evangelio. Con ellos se inició la primera Provincia franciscana bajo la advocación de “Los Doce Apóstoles” que, en palabras de Millé “[...] al mismo tiempo que se trataba de conservar la memoria de la gesta de esos primeros evangelizadores, se evocaba también la de aquellos otros doce que acompañaron a Jesucristo y fueron los primeros en predicar su doctrina.” (Millé 1964: 68). Sin embargo, respecto a esta tradición el historiador André Millé muestra cierta desconfianza principalmente por la ausencia de documentos y de un consenso entre las listas que proponen autores como Pastells (1919), Armas Medina (1953), Fray Lázaro de Aspuz (1954), Gabriel Navarro (1955) y Fray Lino Canedo (1957). Véase Millé 1964: 69-72.

<sup>52</sup> Gento Sanz 1945: 71.

franciscanos ganan nuevamente un nuevo pleito de similares características a Cristóbal de Burgos que finalmente terminó en 1550<sup>53</sup>.

Desde 1546 se inicia, por intermedio de Fray Francisco de Santa Ana, la construcción de la iglesia de San Francisco. El padre Gento menciona que durante la primera década de su fundación sólo había ahí una “primitiva capillita franciscana” ubicada en lo que hoy se conoce como la capilla del Rosario. Era una iglesia que respondía a los ideales franciscanos de humildad y sencillez. Fue con el virrey Andrés Hurtado de Mendoza (1500-1561) que se inició la construcción de lo que hoy es la Iglesia Grande de San Francisco. El cronista jesuita español Bernabé Cobo (1582-1657) en su Historia del Nuevo Mundo menciona en un capítulo dedicado al convento de San Francisco las siguientes palabras: “Su iglesia, claustro y piezas principales se edificaron de la forma y calidad que al presente tienen siendo virrey el sobredicho marqués de Cañete [Primero], el cual por la devoción que a esta sagrada religión tenía la favoreció y ayudó mucho en esta fábrica [...]”<sup>54</sup>

A lo largo del siglo XVII la iglesia se fue ampliando y adornando con gran cantidad de obras de arte. Este esfuerzo estuvo truncado en repetidas oportunidades debido a los diferentes movimientos sísmicos que se realizaron en la capital como los sucedidos en 1553, 1586, 1609, 1630, 1687 y 1746. Uno de los momentos más críticos estuvo ligado a un problema de la propia estructura del convento franciscano. Esto ocurrió en el año de 1656 en el que se desplomó el altar mayor del convento pese a que entre 1616 y 1617 se dictaminó que no se abriesen más sepulturas en los arcos del altar mayor porque podrían desplomarse debido a que sus fundamentos no eran buenos<sup>55</sup>. De esta forma, en el año de 1656, cuando se intentaba corregir el pilar del lado derecho de la capilla, esta se precipitó con los brazos del crucero. Es por este motivo que en este año Fray Francisco de Borja (quien estuvo activo durante mediados del siglo XVII), nuevo comisario general, mandó derribar toda la iglesia para empezar una nueva. Aquí entra la figura del artífice Constantino de Vasconcelos y del alarife Manuel de Escobar quienes fueron contratados por Fray Francisco de Borja para edificar un nuevo templo sobre el

---

<sup>53</sup> Gento Sanz 1945: 74.

<sup>54</sup> Cobo 1964: 435.

<sup>55</sup> En 1614 Fray Miguel de la Huerta comunicó que era mejor no tocar los muros de la capilla Mayor o presbiterio por encontrarse que no eran seguros para la iglesia. Es más, en el año 1617 se colocaron marcas para no tocar los pilares. Gento Sanz 1945: 121.

anterior. La construcción se inició y la obra fue retomada por el nuevo Comisario general de la orden el padre Fray Luis de Cervela quién llegó a terminarla en un periodo de cinco años.

En el periodo de trabajo de este fraile se construyó también el coro<sup>56</sup> y se levantó la portería y ante portería que se mandó adornar con azulejos que fueron donados en 1643 por el mercader Juan Jiménez de Menacho. En la crónica de Fray Juan de Benavides se lee: “Las dos piezas de la ante portería y la portería, no sólo se levantaron de sus cimientos y se cubrieron de bien labrada madera, sino que se doraron los techos con muy curiosos estofos y se colgaron pinturas muy perfectas [...]”<sup>57</sup> Además, fue en esta misma gestión de Fray Luis de Cervela que se pintaron los 36 lienzos de la vida de San Francisco y en 1672 logró realizar una primera inauguración de la iglesia aún sin terminarla por completo. Gran parte de las construcciones y obras de arte que se fueron acumulando en este Convento han llegado hasta la actualidad, aunque hay que mencionar que algunas otras se perdieron para siempre como consecuencia de los ya mencionados desastres naturales o complicaciones en el mantenimiento de las estructuras.

## **2.2 La Penitenciaría y los problemas de su ubicación**

Sobre el complejo arquitectónico hay que mencionar que lo que ha subsistido es bastante similar a como fue levantado durante los siglos XVI, XVII y XVIII. De todo el conjunto arquitectónico de San Francisco es en la iglesia principal que se albergan construcciones importantes como la capilla del Milagro (que se inició en la temprana fecha de 1546), la capilla de nuestra señora de los Reyes fundada en 1585, la capilla de la Soledad construida alrededor del último tercio del siglo XVI y terminada en 1604, la capilla dedicada a San Antonio de Padua, el retablo de Nuestra Señora de Aranzazu (también arruinado en 1656 y destruido en un incendio en 1899), el retablo de Santa Catalina (o Virgen de la Cruz que data desde 1761), el altar de la Candelaria y de Santa Úrsula (cofradía fundada en San Francisco en 1580) entre otras de no menor importancia.

---

<sup>56</sup> Aproximadamente entre 1670 y 1674.

<sup>57</sup> Gento Sanz 1945:138. Este texto lo extrae el padre Gento del Archivo de San Francisco de Lima, registro 31, número 5: Relación de Fray Juan de Benavides, página 37.

Este convento ha cambiado su apariencia principalmente a lo largo del siglo XVII, momento en el que fue centro y punto de encuentro de importantes artistas locales e itinerantes, además de irse constituyendo simultáneamente como un lugar que reunía mucho de las mejores expresiones artísticas de su tiempo. Su cambio de apariencia no sólo se limita a lo exterior (como en el caso de la fachada de la iglesia principal) sino también a su organización arquitectónica. Debido a que el interés de este trabajo reside en los lienzos atribuidos al taller de Rubens se va a priorizar y centrar la atención sobre los espacios y salones de la primera planta alrededor del claustro principal de lo que fue el Convento de San Francisco. A continuación se revisará la historia de estos recintos en el mismo orden en que aparecen en el diseño de la planta actual (Anexo 6). Un ejemplo que puede representar de la mejor forma los cambios que ha sufrido la distribución de los espacios en este recinto religioso es el patio que antecede a la entrada a la portería. Durante el siglo XVI había aquí un pequeño cementerio para los religiosos franciscanos y que después fue convertido en lo que hoy es el atrio principal que da hacia la fachada de la iglesia mayor de San Francisco.

El lugar donde se encuentran actualmente los lienzos dedicados a la *Pasión de Cristo* se llama la sala *De Profundis*: esta sala, tal como lo menciona el padre Gento, era el lugar donde se congregaban los religiosos “antes del sobrio yantar”, es decir, antes de pasar al Refectorio<sup>58</sup>. Por otro lado, la Sacristía fue construida durante el siglo XVIII y los lienzos que adornan su interior, actualmente atribuidos al taller de Francisco de Zurbarán, fueron colocados en 1785. Respecto a estos lienzos es oportuno mencionar que hasta la fecha no se sabe con exactitud cuándo ni por qué llegaron a San Francisco. Sin embargo, hay que resaltar la propuesta que hace el padre Gento a partir de una Real Cédula despachada en Madrid por su Majestad el Rey en la que ordena a la Casa de Contratación de Sevilla el franqueo de libre tránsito para los objetos que transportaba Fray Miguel de la Huerta con fecha de 1626. Según esta propuesta al interior de las pertenencias se encontraba un “cajón de lienzos de pinturas” que para este franciscano es presumible que se tratasen de los lienzos atribuidos a Zurbarán<sup>59</sup>. Por último, menciona Gento, que los artesonados que decoran este claustro principal fueron realizados en el periodo de 1638 y 1640 y que los lienzos que decoran los pasadizos de

---

<sup>58</sup> Cuando el padre Gento escribe su libro dedicado a San Francisco, en el año 1945, menciona que la sala *De Profundis* era usada como depósito.

<sup>59</sup> Gento Sanz 1945: 259.

este lugar dedicados a la vida de San Francisco también fueron pintados en el gobierno de fray Luis de Cervela, es decir, entre 1669 y 1673<sup>60</sup>.

Un caso de central importancia para la presente investigación se encuentra al intentar ubicar el lugar denominado como Penitenciaría. Los cronistas que hablan de la presencia de estos lienzos de la *Pasión de Cristo* en este ambiente son Fray Juan de Benavides (ver Anexo 2) y Fray Fernando Rodríguez Tena<sup>61</sup> (1710-ca.-1784) (ver Anexo 3). Ambos frailes afirman que esta sala estaba ubicada en el primer piso del claustro principal. Fray Juan de Benavides escribe en su *Relación* de 1674:

“[...] De la Portería en que asisten los Religiosos Portereros, se entra a otra pieza que es la Penitenciaría y memorable entierro de los Clavijos, y lo primero que en el todo de esta pieza se ve lienzos de tres varas en alto [...] **asentados sobre muy vistosas alfombras de azulejos**, en que se representa muy al vivo la Pasión de Nuestro Redentor, invención de PABLO RUBENIO [sic], representada en once historias [...] A estas historias, alternó nuestro M. R. P. Fray Luis de Cervela, otras tantas Virtudes de media talla, acompañadas de sus argotantes, que arrinconadas y olvidadas después de que se cayó la iglesia, estaban como cosa perdida [...]”<sup>62</sup> [el destacado es mío]

Si vemos nuevamente el diseño actual de la primera planta (Anexo 6) podemos notar que al entrar a *otra pieza* después de la Portería lo que aparecería ante nosotros sería el espacio denominado como vestíbulo. Tampoco se hace referencia en este testimonio de lo que aparece unos metros más allá del actual vestíbulo: la actual Sala de Exposiciones. De esta fuente se pueden rescatar dos puntos importantes: el primero es que Fray de

---

<sup>60</sup> Gento Sanz 1945: 282.

<sup>61</sup> “RODRÍGUEZ TENA, Fernando (1720-1781). Franciscano, sacerdote, escritor. Nació en Lima hacia 1720. En una tabla capitular de 1755 figura como lector del convento de San Francisco de Lima y doctor en teología, graduado en la Universidad de San Marcos de la misma ciudad y también custodio de su Provincia, la de los Doce Apóstoles. Su principal dedicación fueron los estudios: lector de la Cátedra de Escoto en la Universidad de San Marcos, escritor, prefecto de estudios del Colegio franciscano de Guadalupe en Lima, organizador del muy importante archivo del convento de San Francisco de Lima. Fue mucho lo que escribió y sus obras abarcan amplios y grandes temas de América del Sur, sobre todo Perú: historia natural y geográfica e historia misionera de la Orden franciscana. Quiso ser enciclopédico. Sus volúmenes de historia natural son como la descripción del escenario en que van a trabajar los frailes: plantas, animales, ríos, metales, suelos, etc. También dejó numerosos y enormes manuscritos sobre historia franciscana, a partir de las expediciones del siglo XVI y hasta llegar a la década de 1780, en especial las misiones de Ocopa. Se ignora la fecha de su muerte, que sin duda acaeció a mediados de 1781. Casi nada de sus escritos se llegó a publicar, y sus manuscritos han ido a parar a diversos archivos y bibliotecas de Perú y de otras naciones.” En <[http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia\\_r.htm](http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia_r.htm)> Consulta 14 de mayo de 2016.

<sup>62</sup> Extracto de la Relación escrita por Fray Juan de Benavides el año de 1674 (Anexo 2).

Benavides menciona el espacio como *Penitenciaría* y, el segundo es que hace referencia al *memorable entierro de los Clavijos*. Este es un dato importante que retomará, años más tarde, Fray Fernando Rodríguez Tena en su crónica de 1773 al mencionar que:

“La Penitenciaría que para sí y sus herederos labraron los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano, es un capacísimo salón de valientes y devotas pinturas ejecutadas en lienzos de tres varas de alto, **sentadas sobre vistosas alfombras de azulejos** en que al vivo se representa la Pasión del Redentor del Mundo, invención de PABLO RUBENIO [sic]. Está en once lienzos [...] En la testera tiene su altar con el onceno del crucifijo; y a la redonda está de poyos bien pulimentados donde la Comunidad se junta para salir afuera, asimismo adornado de azulejos. El techo es de bien labrada madera que se adornó con curiosos estofos dorados. En el pavimento, junto al altar está el entierro de los clavijos, hoy pertenecientes a los Marqueses de Lara [...]”<sup>63</sup> [el destacado es mío]

Además de la confirmación de este espacio bajo el mismo nombre resalta un dato importante: que este lugar conocido como la Penitenciaría también fue el entierro de los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano y no sólo de ellos sino también el de sus herederos. En la actualidad, no tenemos ninguna referencia al entierro de este matrimonio o al de sus herederos ni en el vestíbulo ni en la actual Sala de Exposiciones (posibles lugares que pudo ocupar lo que fue la Penitenciaría). El propio padre Gento menciona con estas palabras sobre los cambios que ha sufrido este convento: “[...] tan transformado se encuentra en la actualidad el local, que es difícil determinar con precisión su topografía antigua.”<sup>64</sup>

Sin embargo, lo que podemos encontrar en común en estos dos testimonios sobre la Penitenciaría es que fue el lugar que correspondía al matrimonio de los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano. ¿Quiénes son los mencionados “Clavijos”? Encontramos a un tal Antonio Clavijo de Espinosa en un documento de 1643, alrededor de treinta años antes del escrito de Fray Juan de Benavides (1674), en el que se menciona un posible espacio que pudo ocupar el lugar donde se enterraron, por ende, la Penitenciaría. Se trata de un concierto de obra entre Juan del Corral y Eugenio Díaz

---

<sup>63</sup> Extracto de Fray Fernando Rodríguez Tena: Origen de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles de Lima (Anexo 3).

<sup>64</sup> Gento Sanz 1945: 290.

“para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco”<sup>65</sup> En dicho documento, fechado el 23 de junio de 1643, se menciona lo siguiente:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo Antonio Clavijo de Espinosa morador en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo que soy convenido y concertado con Juan del Corral y Eugenio Díaz maestro de hacer azulejos y ponerlos que los susodichos han de ser obligados a hacer y obrar un entierro y capilla que tengo para mí y mis herederos en el primer claustro del Convento de Señor San Francisco de esta dicha ciudad **donde está el aula de artes en el cual dicho entierro han de poner y asentar todos los azulejos** que sean necesarios de muy buenas labores y los poyos con aliceres y el frontal para el altar de la capilla donde está el dicho entierro y **azulejos** con sus labores de la que pidiere y señalare el padre Fray Pedro Clavijo mi hermano y del mismo altar el dicho altar que el de San Antonio con las mismas hiladas de azulejos chicos y grandes...”<sup>66</sup> [el destacado es mío]

Este Antonio Clavijo de Espinosa debió ser el mismo al que hace mención Fray Juan de Benavides en su relación de 1674 y el mismo que encontramos en el documento de 1773 firmado por Fray Fernando Rodríguez Tena. Con este documento podemos tener la seguridad que el mencionado “*entierro de los Clavijos*” estuvo formado por Antonio Clavijo de Espinosa y Doña Beatriz Altamirano porque en los tres el común denominador es que este espacio estaba destinado para un entierro. Además del entierro se menciona en los tres documentos que este lugar estaba decorado con azulejos. El contrato es bastante claro en este sentido puesto que confirma que estas *alfombras* de azulejos que se menciona en ambos documentos fueron colocadas por dichos maestros Juan del Corral y Eugenio Díaz.

Resulta interesante lo siguiente: en el citado contrato de 1643 se menciona que este entierro se hará sobre el *aula de artes* y que sobre este se asentarán todos los azulejos que sean necesarios. En el estudio del Padre Gento sobre el convento franciscano no se menciona en ningún momento algún espacio conocido como aula de artes. ¿En qué momento desaparece esta aula de artes y en qué momento aparece el vestíbulo<sup>67</sup>? Si se revisa nuevamente ambas crónicas de los dos frailes franciscanos se puede notar que en ninguno de los dos testimonios se menciona el vestíbulo. Es posible que este último

<sup>65</sup> Documento completo en el Anexo 1.

<sup>66</sup> Concierto de obra entre Juan del Corral y Eugenio Díaz para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco (Anexo 1).

<sup>67</sup> El vestíbulo actualmente ocupa el espacio entre la portería y la actual Sala de Exposiciones.

espacio se construyera, por lo menos, en una fecha posterior a la *Relación* de Fray Juan de Benavides de 1674<sup>68</sup>. Hay que recordar que en este último documento se menciona que de *la Portería en que asisten los Religiosos Porteros, se entra a otra pieza que es la Penitenciaría y memorable entierro de los Clavijos*. No se menciona en ningún momento el vestíbulo en cuestión, menos aún se hace referencia a lo que en el concierto de obra de 1643 se describe como *aula de artes*. Esto puede significar lo siguiente: que hasta antes de 1643 existía un *aula de artes* y que después de esta fecha pasó a ser el lugar que ocuparía el entierro de los Clavijos (o Penitenciaría); que después de 1643 desapareció el lugar mencionado como *aula de artes*; que para la fecha de 1643 se estaba construyendo la Penitenciaría que, según Fray Fernando Rodríguez Tena (1773), *labraron para sí y sus herederos los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano*, lo que significa que antes de esta fecha no existía tal recinto; que el vestíbulo no sea mencionado en la *Relación* de Fray Juan de Benavides (1674) significaría que aún no estaba construido, por lo que se puede suponer que para esta fecha, 1674, ya existía la Penitenciaría pero no el vestíbulo.

### **2.3 Posible fecha de llegada de la serie al convento de San Francisco de Lima**

Resulta intrigante para una serie como la que se estudia en este trabajo, formada por once cuadros de alrededor dos por tres metros de altura y atribuidas al taller de un pintor de tanta fama como Rubens, que no se haya registrado su ingreso al convento franciscano de Lima. Contraria a esta situación y revisando en los archivos que se encuentran en la biblioteca de San Francisco de Lima se puede encontrar mucha información detallada sobre la vida al interior de dicho recinto y de sus provincias al interior del país, desde documentos del siglo XVI hasta la actualidad. La documentación que corresponde al periodo que va del siglo XVII-XVIII es bastante amplia y ha sido minuciosamente catalogada. Sin embargo, en lo que respecta a la información sobre la serie de pinturas que ocupa esta investigación los datos que se encuentran son casi nulos.

---

<sup>68</sup> Una hipótesis, que no se puede comprobar por escasez de documentos, es que después que los cuadros fueron retirados del claustro franciscano, alrededor de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, se debió reorganizar el espacio adyacente a la portería, es decir, se debió proceder a la creación de un vestíbulo separado de la actual Sala de Exposiciones.

Hay que destacar que en los tres documentos más importantes<sup>69</sup> y mencionados líneas arriba existe un vínculo entre el matrimonio de los Clavijo y las once pinturas atribuidas al taller de Rubens. Entre el primer documento en el que se menciona a Antonio Clavijo (1643) y la *Relación* escrita por Fray Juan de Benavides (1674) en la que ya se menciona la presencia de estos lienzos, hay un paso de treinta y un años. Es en este lapso de tiempo que estas pinturas debieron de arribar al Convento. En este sentido, el vínculo entre este matrimonio de los Clavijo y la aparición de estos lienzos en el Convento resulta intrigante al mismo tiempo que abre una posibilidad para acercarse a la fecha y ubicación de llegada al mencionado recinto.

Los franciscanos han sido desde sus inicios una orden mendicante<sup>70</sup>. Sin embargo, en este punto de nuestra investigación surge la cuestión de cómo pudo esta orden tener tanto lujo en San Francisco el Grande si desde su fundación por el *poverello* se buscó la vida en pobreza. En este sentido hay que mencionar que ya desde la fundación de estas órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, etc.) se tuvo la disyuntiva de si mantenerse firmes a las instrucciones de sus fundadores y vivir en la mayor austeridad posible o la de construir recintos decorados con las mejores manifestaciones artísticas de su época. Al respecto menciona Guillet: “A pesar de las prohibiciones y de los esfuerzos de los fundadores, a despecho de la oposición feroz de los espirituales, no obstante las decisiones, las restricciones y las trabas alegadas por la regla para el permiso de construir, a pesar de la vigilancia y el control de los inspectores, los hermanos siguieron su destino: crecieron con el torrente que los impulsaba. Los reglamentos que limitaban la elevación de los muros, impedían las bóvedas, prohibían los mármoles, las estatuas, los mosaicos, las pinturas, tuvieron la

---

<sup>69</sup> Los tres documentos que se han podido encontrar y que han servido para reconstruir la fecha de llegada y ubicación de esta Serie, son:

- 1) Concierto de obra entre Juan del Corral y Eugenio Díaz el año de 1643;
- 2) Relación escrita por Fray Juan de Benavides el año de 1674;
- 3) Origen de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles de Lima escrito por Fray Fernando Rodríguez Tena el año de 1773.

<sup>70</sup> Guillet define una orden mendicante como: “[...] formaciones religiosas de naturaleza muy particular que, como su nombre lo indica, hacen profesión de desechar toda clase de propiedad para vivir al día, sin capital ni economías de ninguna clase, del trabajo de sus miembros y de las limosnas de los fieles. Es la estricta aplicación de la oración evangélica: *Panem quotidianum da nobis hodie.*” (Guillet 1947: 19-20.) Este mismo autor menciona que dichas órdenes religiosas constituyeron en su momento una gran innovación frente a la Iglesia feudal ya que “[...] su organización interior –la de los inmensos ejércitos colocados bajo la autoridad absoluta de un general, su división en provincias, sus consejos de guerra o capítulos periódicos, su vida confundida por la predicación con la muchedumbre, sus grandes reservas de afiliados laicos, hombres y mujeres de todas las clases, – eran en la iglesia una gran innovación.” En Guillet 1947: 20.

suerte común a todas las leyes suntuarias. [...] A fines del siglo XIII, los predicadores [dominicos] se decidieron a abrogarlos enteramente. Ignoro si los menores [franciscanos] tuvieron el mismo valor, pero prácticamente sus ordenanzas cayeron en desuso.”<sup>71</sup> Pero, a pesar de esta nueva dirección al interior de estas órdenes las construcciones no constituyeron un impedimento para la divulgación de las enseñanzas de sus fundadores sino todo lo contrario, como menciona Guillet: “La materia no pudo oprimir su espíritu: por el contrario, de él recibió su forma.”<sup>72</sup>.

En otras palabras, ya desde el siglo XIII los franciscanos supieron conciliar por un lado el hecho de ser una orden mendicante con votos de pobreza y, por el otro, la construcción y decoración de sus recintos religiosos bajo la lógica que todo esto era para Dios y su mayor gloria. No era un lujo para ellos sino más bien de ellos para Dios. Por lo tanto, tampoco resulta contradictorio que no tuviesen reparos en aceptar las donaciones de quienes compartían dicha visión, tal es el caso de los miembros de la Tercera Orden franciscana, entre otros<sup>73</sup>.

Teniendo en cuenta esto último podemos encontrar coherente la descripción del siguiente documento sobre el origen de la Provincia franciscana: **“La Penitenciaría que para sí y sus herederos labraron los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano**, es un capacísimo salón de valientes y devotas pinturas ejecutadas en lienzos de tres varas de alto [...]”<sup>74</sup> [el destacado es mío]. Aquí sugiere Fray Fernando Rodríguez Tena que el matrimonio construyó este espacio no sólo para beneficio de sus

---

<sup>71</sup> Guillet 1947: 40-41.

<sup>72</sup> **Guillet 1947: 41.** De esta forma, por ejemplo, ya desde tiempos tempranos los hermanos franciscanos tuvieron una basílica como la dedicada a su fundador en Asís, que fue consagrada en 1253 y cuya ejecución sorprende hasta la actualidad por sus ejecución y acabado. A esto hay que agregar que dentro de este recinto se encuentra una de las más bellas representaciones de la vida de San Francisco pintadas por Giotto en el siglo XIII. Casi paralelamente, en el convento dominico de San Marcos (Florencia) se realizaron las pinturas hechas por maestros como Fra Angélico, Ghirlandaio, entre otros.

<sup>73</sup> Desde su fundación las órdenes religiosas en general tuvieron un periodo largo de bonanza y de fama en Europa. Contaban con el apoyo de la gente y de la nobleza. Sin embargo, para Guillet, esta situación cambió con la llegada del siglo XVI. Este autor menciona que: **“El siglo XVI les es decididamente hostil. La humanidad profesa el más profundo desprecio por esta plebe religiosa. Detesta los andrajos, la ignorancia y la suciedad. Erasmo y Rabelais acribillan a los monjes con sus sarcasmos. La iglesia no los apoya. El concilio de Letrán amenaza sus privilegios. [...] Por encima de todo, hubo la Reforma. Los mendicantes fueron la bestia negra de los protestantes.”** Guillet 1947: 211. A pesar de esta nueva etapa en la vida de estas órdenes el poder de estas inició un nuevo periodo de apogeo en España y sobre todo en América, tal como ocurrió con las órdenes que llegaron a lo que se constituyó como el Virreinato del Perú. Es por esto que no nos sorprende la importancia en la construcción grandilocuente a la que llegó San Francisco el Grande de Lima.

<sup>74</sup> Fray Fernando Rodríguez Tena: Origen de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles de Lima (Anexo 3).

hermanos franciscanos sino que fue el lugar que escogieron para enterrarse. Este testimonio de 1773 se ha basado en la crónica de Fray Juan de Benavides de 1674 que menciona: “...se entra a otra pieza que es la **Penitenciaría y memorable entierro de los Clavijos [...]**”<sup>75</sup> [el destacado es mío]. Esto sustenta la hipótesis de que este espacio no sólo fue reservado para la sepultura de este matrimonio sino que también su interior fue decorado con el auspicio de dichos personajes<sup>76</sup>. Veamos ahora en qué consistió la decoración de este interior y cómo puede ayudar a dar pistas sobre la ubicación original de dicha Serie.

Si leemos nuevamente el texto de Fray Juan de Benavides (1674) encontramos la siguiente descripción sobre el lugar que ocupará la proyectada Penitenciaría: *asentados sobre muy vistosas alfombras de azulejos*. Esto significa que el recinto en mención estuvo decorado con azulejos, aunque no deja en claro si se está hablando de los muros de la habitación o simplemente del piso. Este mismo testimonio lo encontramos posteriormente en el escrito de Fray Fernando Rodríguez Tena (1773) que copia textualmente: *sobre vistosas alfombras de azulejos*. Hasta aquí lo que está claro es que el lugar que ocupó inicialmente la Serie estaba decorado con azulejos. Si a esto le agregamos, como anteriormente se dijo, que hasta antes de 1643 existía un *aula de artes* y que después de esta fecha pasó a ser el lugar que ocuparía el entierro de los Clavijos (Penitenciaría), entonces, debería quedar algún rasgo de aquella decoración.

La descripción completa de lo que pudo ser la decoración inicial de la antigua aula de artes, que luego pasó a ser la Penitenciaría y que albergó el entierro de los Clavijo, se encuentra en el concierto de obra de 1643 anteriormente citado. Aquí se lee:

“Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo Antonio Clajivo de Espinosa [...] soy convenido y concertado con Juan del Corral y Eugenio Díaz maestro de hacer azulejos y ponerlos [...] donde está el aula de artes en el cual dicho entierro han de **poner y asentar todos los azulejos** que sean necesarios de muy buenas labores y **los poyos con aliceres** y el frontal para el altar de la capilla donde está el dicho entierro y azulejos [...]

---

<sup>75</sup> Extracto de la Relación escrita por Fray Juan de Benavides el año de 1674 (Anexo 2).

<sup>76</sup> Hasta el término de la presente investigación no se ha podido encontrar documentos que den nuevas referencias sobre este matrimonio, así como tampoco sobre Antonio Clavijo y doña Beatriz Altamirano, posibles donantes de la serie al convento.

**y del mismo altor el dicho altar que el de San Antonio con las mismas hiladas de azulejos chicos y grandes [...]**<sup>77</sup> [el resaltado es mío]

Tal como se puede leer en esta descripción el elemento que más resalta y posiblemente el más representativo de este salón son los azulejos con los que estaba decorada la Penitenciaría. En tal sentido sería lógico comprobar que el lugar que mandaron construir los esposos Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano y que según la Relación de Fray Juan de Benavides (1674) se encontraba decorado con azulejos es el mismo que se menciona en el concierto de obra mencionado líneas arriba entre Antonio Clavijo y Juan del Corral. Una prueba que apoye esta suposición sería la de encontrar cualquier elemento que esté descrito en este concierto de obra, más aún, encontrar la presencia de los tan mencionados azulejos.

Si se mira la fotografía realizada a lo que hoy se conoce como Sala de Exposición (Anexo 8) se puede observar que esta es una sala con un amplio espacio que pudo albergar sin problemas los once cuadros en mención. Sin embargo, cuando se observa con cuidado una de las cuatro paredes que componen el recinto se puede notar que hay una sección que ha sido recuperada y que deja ver en la superficie unos diseños que aparentemente corresponde a lo que fueron azulejos (Anexo 9). En el informe que maneja el Convento de San Francisco sobre la restauración de esta sala en 1985<sup>78</sup> se menciona que esta sección que ahora aparece a la vista de los visitantes fue hallada bajo ocho capas de pintura y que corresponde a una decoración mural que imita los diseños de los azulejos del claustro principal. ¿Qué significa esto? Significa que el recinto donde se halló esta capa de pintura subyacente era parte de la antigua Penitenciaría. Según los documentos que hemos podido revisar este lugar fue decorado con azulejos en el siglo XVII, sin embargo, que sólo tengamos en la actualidad azulejos pintados abre una gran posibilidad a que las descripciones realizadas por Fray Juan de Benavides en 1674 estén exaltando de manera rimbombante lo que realmente se encontraba frente a sus ojos. Es posible que dicho autor sólo esté correspondiendo a la corriente barroca (religiosa) en la que se exaltaba los logros de sus hermanos conventuales con el fin de darle mayor prestigio a la orden.

---

<sup>77</sup> Concierto de obra: Juan del Corral y Eugenio Díaz para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco (Anexo 1).

<sup>78</sup> Información extraída de la página del Museo de San Francisco. «<http://museocatacumbas.com/sala-de-exposicion-o-peninteciaría/>» Consulta realizada el 2 de marzo de 2017.

Esto deja aún un punto suelto: ¿qué pasa con la descripción del contrato entre Juan del Corral y Antonio Clavijo? Es posible que se hayan instalado los mencionados azulejos, pero, también es muy probable que no ocuparan el conjunto completo sino que tuvieran una porción más modesta de la que se describía en el texto de dicho contrato que, por cierto, tampoco especifica que todo el interior estaría decorado por los mencionados azulejos.

Finalmente, regresando al matrimonio Clavijo: ¿Significaría que esta pareja pudo comprar o donar esta serie al convento franciscano para decorar dicha sala? Es muy probable que así sea. Significa, además, que el lugar que actualmente ocupa la Sala de Exposición es donde originalmente se encontraba la Penitenciaría (antes sala de artes) que construyó el matrimonio Clavijo para su entierro. Esta Penitenciaría debió ser el primer lugar que albergó los once cuadros dedicados a la Pasión de Cristo atribuidas al taller de Rubens y su colocación debió de realizarse después de 1643 (año del concierto de obra entre Antonio Clavijo y el maestro Juan del Corral). En este concierto de obra hay que resalta que no se menciona en ningún momento estos cuadros ya que la construcción de esta Penitenciaría se encontraba en proceso. Esto último es confirmado por la fecha en la que trabajó sobre los azulejos de dicho recinto y por la actual permanencia de un grupo de azulejos en la pared de la actual Sala de Exposición.

Se ha mencionado que la fecha en la que esta Serie de la Pasión debió ocupar la Penitenciaría debió ser un año entre 1643 (fecha del concierto de obra) y 1674 (fecha del primer testimonio escrito de los once lienzos). Sin embargo, al final del concierto de obra de 1643 se lee lo siguiente: “ANOTACIÓN MARGINAL [*sic*]: con fecha 10 de marzo de 1645 recibieron los trescientos pesos restantes cumplimiento a los 750 de la escritura”<sup>79</sup> Entonces, esto significaría que para este año ya estarían terminados los trabajos de la futura Penitenciaría o, por lo menos, bastante avanzados como para suponer que a partir de esta fecha pudo colocarse en algún momento la Serie en cuestión. Finalmente, los años en los que pudo ocupar inicialmente esta serie, dedicada a la Pasión de Cristo, en la Penitenciaría oscilan entre 1645 y 1674, es decir, un periodo de casi treinta años en los que debieron ser ubicados estos lienzos.

---

<sup>79</sup> Concierto de obra: Juan del Corral y Eugenio Díaz para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco (Anexo 1)

## **2.4 La casa de Ejercicios Espirituales de la Tercera Orden Franciscana de Lima y la serie de la Pasión de Cristo**

La historia de la casa de ejercicios de la Tercera Orden de San Francisco merece unas palabras aparte del convento de San Francisco<sup>80</sup>. Es en este recinto que los cuadros fueron visionados por dos importantes autores de la historiografía artística colonial: el padre Gento y Juan Peña Prado. En palabras de Gento Sanz: “Durante todo el periodo del coloniaje es indubitable que la tercera orden penitenciaría de Nuestro Padre San Francisco, estuvo siempre pujante en el Perú y especialmente, en Lima.”<sup>81</sup> Este comentario va en una línea opuesta a la opinión de Ugarte Eléspuru respecto a la capacidad adquisitiva de la orden franciscana<sup>82</sup>. Para este último, la comunidad franciscana no estaba en condiciones de ordenar ni de adquirir cuadros de esta magnitud ya que representaban una inversión económica considerable y nada despreciable. Sin embargo, si se lee con atención ambas propuestas aparentemente opuestas se abre la posibilidad que esas posiciones no sean contradictorias entre sí puesto que hacen referencias a diferentes organizaciones que pudieron adquirir los lienzos: Gento propone a la Tercera Orden Franciscana mientras que Ugarte Eléspuru hace referencia a la Orden Franciscana como comunidad religiosa. Si bien tanto la Tercera Orden como la comunidad religiosa franciscana responden a las mismas autoridades la diferencia entre ambas está en que sus integrantes no tienen las mismas condiciones económicas: por un lado, los integrantes de la Tercera Orden podían ser de una posición social acomodada lo que les permitía una mayor capacidad adquisitiva los integrantes de la comunidad religiosa franciscana hacían votos de pobreza y se alejaban de las comodidades materiales durante el cumplimiento de sus votos.

Es así que esta Tercera Orden Franciscana estuvo constituida por nobles limeños que se reunían periódicamente para realizar ejercicios espirituales en grupo y bajo la guía de

---

<sup>80</sup> Los frailes menores o franciscanos es una orden mendicante al igual que sus pares dominicos (o predicadores), agustinos, carmelitas y servitas. Estas cinco órdenes tienen en común que mantienen una estructura de tres ramas, es decir, están divididas en primera orden, segunda orden y tercera orden. Tomando el caso franciscano tenemos la primera orden, fundada por el propio San Francisco, la segunda orden u Orden de las hermanas Pobres de Santa Clara o Clarisas y, finalmente, la tercera orden, que a su vez puede ser seglar (para hombres y mujeres que viven fuera de los conventos y siguen la regla de Nicolás IV) y regular (para hombres consagrados al servicio de la iglesia que viven fuera de los conventos y mantienen votos de castidad, pobreza y obediencia).

<sup>81</sup> Gento Sanz 1945: 78.

<sup>82</sup> Ugarte Eléspuru 1985: 18.

los padres franciscanos. Como menciona Bernales, los integrantes de esta orden eran personas de una clase social acomodada: “Esta Casa de Ejercicios se empezó a construir en 1738 y se sabe que fue favorecida por numerosos seglares, en realidad miembros de la aristocracia limeña, con diferentes obras de arte [...]”<sup>83</sup> Basta mencionar, por ejemplo, a los dos nobles limeños ya citados anteriormente: Antonio Clavijo y Doña Beatriz de Altamirano cuyo interés en esta orden los llevó a construir un recinto mortuorio adornado de azulejos y decorado con pinturas de gran formato.

Fue entre 1777 y 1803, fecha posterior a la construcción del Convento de San Francisco, que se levantó lo que actualmente se conoce como Casa de Ejercicios de la Tercera Orden. Anteriormente a esa fecha, la Tercera Orden sólo contaba con una reducida y húmeda oficina y tenía a su cuidado un altar en la iglesia de San Francisco. Gento, en su libro dedicado a la historia de San Francisco, propone iniciar la historia de esta casa de ejercicios dentro de la primera mitad del siglo XVIII. Es así que en 1738 el padre provincial de los XII apóstoles del Perú, Fray Luis de Santa María, concede una celda para que la Tercera Orden franciscana pueda guardar y almacenar sus alhajas. Es desde esta fecha que se puede rastrear el interés de la Tercera Orden en tener un lugar propio para poder establecerse. Hasta ese momento el acceso al recinto franciscano era limitado y siempre supervisado por los frailes. Por este motivo no resulta extraño el interés en tener un lugar propio para realizar los ejercicios regulares que le eran impuestos a una congregación de este tipo. En este sentido no debe sorprender que un par de años más tarde, en 1741, don Miguel de Chevarría, Ministro de la Tercera Orden, pida una nueva celda para su congregación y resulta cuando menos extraño que en 1775 el Ministro terciario de ese entonces, don Francisco de Rivagaray, pida que se les asigne un local propio para realizar sus ejercicios espirituales “[...] a fin de que en ella se pueda hacer sin embarazo los Ejercicios Espirituales en los santos días del año [...]”<sup>84</sup> Efectivamente, fue a partir del 4 de diciembre de 1803, día de la inauguración de los nuevos aposentos, que el edificio de esta Hermandad, ubicado en lo que era el fondo de la huerta del gran convento franciscano, estuvo a disposición de la comunidad franciscana. Contó con claustro, capilla, sacristía, treinta celdas para ejercitantes, comedores, despensas, almacenes y habitaciones para el Director y su ayudante<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Bernales 1989: 86.

<sup>84</sup> Gento Sanz 1945: 311.

<sup>85</sup> Tord 1980: 304.

La numeración de los cuadros que componen esta serie ya se discutió en el primer capítulo de este trabajo. La conclusión respecto a este punto era que una serie de este tipo debería estar conformada por doce o catorce cuadros. Sin embargo, como es evidente esta serie escapa a esta propuesta. Aquí es interesante proponer un cuadro que podría ser parte de este conjunto. Citando al padre Gento: “Antes de cerrar este párrafo referente a la pintura rubensiana, debemos hacer mención de otro lienzo, en la capilla de dicha Casa de Ejercicios de San Francisco, conviene, a saber, El Descendimiento de la Cruz, una copia exacta o una réplica al existente en la Catedral de Amberes”<sup>86</sup>. Este cuadro sólo es citado por Gento quien, al parecer, pudo verlo, pero, en la capilla de la Casa de Ejercicios. Las preguntas que surgen a continuación es de si sigue ahí, ¿dónde está ubicado? La afirmación del padre Gento es respaldada por Peña Prado, en el libro con fecha de publicación anterior al del padre Gento, es decir, 1938. Aquí menciona Peña Prado: “En la capilla del mismo Convento, está el Descendimiento de la Cruz, copia del célebre cuadro de Rubens. Cristo aparece clavado en la Cruz, en el postrer instante del abandono de la muerte. Su brazo izquierdo está sostenido por un hombre que lo toma desde arriba. Magdalena arrodillada, besándole los piés; la Virgen levanta los brazos hacia su hijo, y Nicomedes luce un manto rojo que dá buena armonía al cuadro. El pálido cuerpo de Cristo, su carne marfileña y azulada, guarda belleza en sus líneas; y su cabeza bien dibujada y la expresión de muerte, son admirables.”<sup>87</sup>

Resulta intrigante que el padre Gento cita del Archivo de la Tercera Orden de San Francisco lo siguiente: “Así leemos, en una de las sesiones de la Tercera Orden, el 28 de agosto de 1808, la resolución de que se den las debidas gracias, en primer término al Marqués de Lara que “había tenido la generosidad de franquear doce lienzos grandes de pinturas muy exquisita, para que se coloquen en la Capilla de dicha Santa Casa, perteneciente al vínculo de su Mayorazgo y que por esta heroica y religiosa acción se hacía acreedor de que la V. Orden Tercera le manifieste su gratitud [...]”<sup>88</sup>. El número de pinturas que decoraría esta casa, por lo tanto, es de doce cuadros. Hay que recordar que después de la inauguración de la casa de Ejercicios los lienzos de la Pasión fueron a parar a esta nueva casa franciscana (1803). Más adelante, el propio padre Gento

---

<sup>86</sup> Gento Sanz 1945: 332.

<sup>87</sup> Peña Prado 1938: 142.

<sup>88</sup> Gento Sanz 1945: 336.

menciona con sus propias palabras: “Los lienzos, regalo del Marqués de Lara, son de los que ya hemos hecho mención, como pertenecientes a Rubens.”<sup>89</sup> ¿Qué significa esto? Dos cosas: la primera es que se está hablando de doce pinturas y no de once como actualmente se conocen las que están atribuidas a Rubens, en segundo lugar, significa que, si el padre Gento está en lo cierto, estos lienzos que en 1674 eran once (año en que se menciona el número de “once historias” por Fray Juan de Benavides), al correr de los años se convirtieron en doce. Por último, lo que menciona el padre Gento, citando los archivos de la Tercera Orden, que en 1808 los cuadros fueron regalo del Marqués de Lara, está respaldado por el texto de Fray Fernando Rodríguez Tena (1773). Significa esto que, en algún momento entre 1674 —año que Fray Juan de Benavides menciona por primera vez estas “once historias” atribuidas a Rubens— y 1773, los cuadros pasaron a ser posesión de los Marqueses de Lara. También significa esto que ese cuadro que supuestamente está en el templo de la Tercer Orden y que corresponde a la escena del Descendimiento de la Cruz sería el último cuadro que completaría la serie tanto en número (ya que llegarían a doce) y en temática (puesto que cierra el ciclo de la vida y muerte de Cristo).

### **Conclusiones**

Es muy probable que la literatura barroca de los frailes franciscanos del siglo XVII sobre la descripción del interior del convento sea bastante generosa con ciertos detalles decorativos o incluso más importantes. En este sentido, la descripción de sobre el interior de la Penitenciaría sobre los cuadros firmados por “Pablo Rubenio” formen parte de una exageración por parte de los autores conventuales. Lo mismo se puede aplicar para la descripción del interior del entierro de los Clavijos cuya fuente menciona que se encuentra decorado de forma admirable. Esto puede leerse como una forma propagandística de la Orden hacia los laicos y también hacia las otras órdenes mendicantes o hermanas.

La serie de la *Pasión de Cristo* debió ser comprada y donada por el matrimonio de los Clavijo ya que los hermanos franciscanos no tenían la política de invertir grandes cantidades de dinero con el afán de decorar los interiores de sus conventos. Por último, es muy probable que, de acuerdo a lo expuesto en el capítulo 1, esta serie haya sido

---

<sup>89</sup> Gento Sanz 1945: 337.

donada por el Marqués de Lara en el siglo XIX a la nueva casa de la Tercera Orden, pero que el número de lienzos no fuese once sino doce como se ha puesto en relieve nos permita creer que la serie original fue completada o desmembrada en algún momento de su llegada (años 1645-1674, según nuestra propuesta) y posteriormente nuevamente reunida. Que se trate de doce lienzos encaja con la cantidad de escenas que se solían considerar como usuales en el número de cuadros de un ciclo como este. Finalmente, llama la atención que el cuadro mencionado como el decimo segundo sea el del *Descendimiento de Cristo*, otro de los temas fundamentales en un ciclo de la *Pasión* y, sobre todo, pieza fundamental de la representación religiosa de Rubens.



## **CAPÍTULO 3: ATRIBUCIÓN DE LA SERIE FRANCISCANA AL TALLER DE RUBENS**

### **3.1 Historiografía de la atribución de la serie franciscana**

Como anteriormente se ha mostrado, uno de los problemas con los que se enfrenta este ciclo, formado por once cuadros atribuidos al taller de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y ubicados en el Convento de la Tercera Orden de San Francisco, está relacionado a su datación: ya sea la fecha creación de estas obras en el taller, la salida de Amberes o la llegada al Convento de San Francisco, estos son aún datos desconocidos. Aún más desconcertante es la ausencia de documentación de la salida y llegada de esta serie a suelo hispanoamericano, ya que Rubens llevaba un registro pormenorizado de las obras que eran encargadas y producidas bajo su taller. No menos intrigante es la ausencia de documentos que se refieran a su llegada al convento de San Francisco el Grande en Lima puesto que, como se ha mencionado en el capítulo anterior, hasta la presente fecha no se cuenta con un consenso sobre su llegada a este recinto franciscano. Junto a esta problemática respecto a su llegada se ha sostenido un debate sobre la autoría de este conjunto de pinturas.

Después de la restauración realizada a los once lienzos de la Pasión de Cristo, entre 1984 y 1986, por iniciativa del Banco de Crédito del Perú, se iniciaron los estudios respecto a la autoría y datación de esta serie. El primer documento publicado corresponde a un folleto que acompañó la exposición de 1986 en la que estos cuadros fueron expuestos después de su restauración. El autor de este primer documento fue Juan Manuel Ugarte Eléspuru, quien analiza la procedencia y atribución de esta serie y llega a proponer tres ideas centrales en su artículo. La primera es que esta serie arribó desde Amberes excepto por dos cuadros: “El Lavatorio de los pies” y “La flagelación de Cristo”, sobre los que menciona que “[...] cabe suponer que, o se trató de obras existentes con anterioridad al arribo de la serie, en poder de la Orden Jesuita y que fueron incorporados a la subasta pública de sus bienes después de la expulsión, en 1768, un año después de la confiscación por la autoridad virreinal; o bien pudo ser que esas dos pinturas formaron parte de la colección que poseía Rubens en su suntuosa mansión en Amberes y que fue dispersada a la muerte del maestro con fines de partición

testamentaria.”<sup>90</sup> A lo largo de todo el artículo dedicado a la serie franciscana, el autor trata diferentes puntos que son muy importantes y que el presente trabajo de investigación comparte. Sin embargo, uno de los criterios a considerar en su trabajo es que no presenta referencias bibliográficas al respecto así como tampoco cita las fuentes de donde extrae sus conclusiones. Por ejemplo, propone Ugarte Eléspuru, que tanto el “El Lavatorio de los pies” como “La Flagelación de Cristo” estuvieron antes que el resto de los cuadros y que se incorporaron al conjunto recién en 1768. Esto se contradice con el documento firmado por Fray Juan de Benavides de 1674 (ver Anexo 2) en el que menciona que ya se encuentran los once cuadros al interior del convento franciscano. Este documento invalida la propuesta de Ugarte Eléspuru.

La segunda propuesta de Ugarte Eléspuru es considerar que el envío a Lima se realizó después de la muerte de Rubens en 1640. “En esta segunda posibilidad pudo estar el envío a Lima, porque no hay duda que este envío se pactó con posterioridad a su deceso, sobre la base de aquellas obras que quedaron, por alguna razón, como remanentes, o de obras no terminadas, de lo que siempre hay mucho material en los talleres [...]”<sup>91</sup>. Nuevamente esta es una afirmación que hace sin mostrar o alegar algún documento que la sustente, sin embargo, se acerca a las fechas que se han propuesto en el presente estudio que, considerando el análisis de los documentos existentes sobre el tema, propone como parámetros para la llegada de dicha serie los años 1643-1674. Finalmente, Ugarte Eléspuru propone que esta serie es parcialmente de Rubens (“La Entrada a Jerusalén”, “La última Cena” en la que colaboró con Jordaens y parcialmente en “La Oración en el Huerto”), pero que salieron de su taller y tampoco descarta la colaboración de Jordaens y Van Dyck (sobre todo por los temas más que por alguna intervención en la serie). Sin embargo, “El Lavatorio de los pies” y “La Flagelación de Cristo” son las únicas pinturas a las que no les atribuye filiación alguna a este conjunto por lo que debieron ser parte de obras ajenas a Rubens y que debió coleccionar en su taller. Para el momento en que Ugarte Eléspuru redactó su artículo es posible que no conociera que tanto “El Lavatorio de los pies” y “La Flagelación de Cristo” son pinturas basadas, como veremos más adelante, en obras del propio Rubens.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Ugarte Eléspuru 1986: 44-45.

<sup>91</sup> Ugarte Eléspuru 1989: 262.

<sup>92</sup> Ver Ugarte Eléspuru 1986: 44-46.

Hay una versión alternativa respecto a la autoría, que a diferencia de la anterior en cuanto a documentos, y es la que propone Saldías Díaz<sup>93</sup>. Para este autor, la serie no fue realizada en el taller de Rubens ni por los “[...] artistas que colaboraron en su taller, sino por seguidores de su estilo y técnica, después de la muerte del maestro, en la segunda mitad del siglo XVII.”<sup>94</sup> Sin embargo, según Saldías Díaz, quienes realizaron estas pinturas lo hicieron basándose en temas de Jordaens, Van Dyck y el propio Rubens. Para sostener esta propuesta el autor se basa principalmente en dos cuadros: *La Oración en el Huerto* y *La Entrada en Jerusalén*. El primero, según Saldías Díaz está basado en un cuadro de Jordaens que data de 1654, es decir, “... catorce años después de la muerte de Rubens, cuyo taller según documentos de época fue cerrado al fallecimiento del maestro, por lo tanto, este cuadro no pudo ser ejecutado en el taller.”<sup>95</sup> Sin embargo, lo más intrigante de esta primera propuesta resulta la afirmación de que el cuadro de Jordaens (1654) es la fuente para el cuadro que forma parte de la serie limeña de la Pasión. Saldías Díaz menciona sobre *La Oración en el Huerto* de la serie limeña: “Obra basada en el original que pintara J. Jordaens para la iglesia de los agustinos de Amberes (365 x 355 centímetros) actualmente en la iglesia de Santa Catalina de Homfleur [sic].”<sup>96</sup> Resulta difícil de probar que uno fue la fuente de otro si sólo se maneja la fecha de uno de ambos cuadros (Saldías Díaz propone 1654 como fecha para el cuadro de Jordaens)<sup>97</sup>. De saber la fecha en la que fue pintada la serie limeña es seguro que se puede afirmar esto, de lo contrario, no es una propuesta sostenible. El otro cuadro que trabaja este autor es *La entrada en Jerusalén*. Aquí resalta la alta calidad de ejecución y la liga al pintor Gerard Seghers (1591-1651). El cuadro que usa para demostrar la similitud de estilo es *La Despedida de Cristo de su Madre*. Aquí las referencias no son las que invalidan su propuesta, porque no se pueden negar que hay similitud, sino el salto entre esta ligera similitud y su propuesta respecto a toda la serie: “[...] la atribución nos permite suponer la hipótesis que las obras habrían sido encargadas por los religiosos de la Compañía de Jesús al pintor flamenco Gerard

---

<sup>93</sup> Saldías Díaz 2012: 809-822.

<sup>94</sup> Saldías Díaz 2012: 821.

<sup>95</sup> Ibid. 815.

<sup>96</sup> Ibid. 817.

<sup>97</sup> El cuadro que menciona este autor no se ha encontrado. Sin embargo, hay un cuadro que es posible haya servido de modelo para el de la serie limeña. Este es un dibujo en tinta después de una obra de Jordaens, sin embargo, no se cuenta con ninguna referencia adicional, menos aún la fecha de su realización. Esto se discutirá con más detalle en el capítulo dedicado a analizar dicha obra.

Seghers [1591-1651] y su taller, quienes tomaron como fuente de inspiración los grabados sobre las obras de Rubens, Van Dyck y Jordaens.”<sup>98</sup>

Por último, Saldías Díaz al igual que Ugarte Eléspuru propone que estos cuadros no llegaron por vía de los franciscanos sino que: “[...] fueron los jesuitas los que trajeron este conjunto de obras con temas de la Pasión; que luego al ser expulsados por orden del Rey, fueron a parar a manos de don Antonio Clavijo [...], quien las colocó en ese recinto [...]”<sup>99</sup> Si el punto anterior, el de la similitud entre el cuadro de Seghers y el de la serie limeña, tenía un sustento visual lógico aquí la propuesta de este autor es errónea. Si se sigue la propuesta que los cuadros fueron traídos por los jesuitas y que fue con su posterior expulsión y del remate de sus bienes que esta serie llegó a manos franciscanas todo resulta bastante sensato. Sin embargo, aquí Saldías Díaz propone que estos cuadros al ser expulsados pasaron a manos del noble, franciscano, don Antonio Clavijo y esto no es posible. Los jesuitas fueron expulsados en 1767, es decir, en la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo, el mencionado personaje estuvo en actividad un siglo antes, a mediados del siglo XVII lo que descarta esta nueva propuesta respecto a la serie limeña.

El último autor que ha mencionado el tema de la atribución de esta serie es Ricardo Estabridis. En su pequeño artículo publicado en la revista *Kantú* menciona los documentos que tanto Ugarte Eléspuru como Saldías Díaz trabajan. Aquí menciona que tanto Fray Fernando Rodríguez Tena en 1773 como Fray Juan de Benavides en 1674<sup>100</sup> refieren a un detalle importante: que la serie estaba firmada por “Pablo Rubenius”. También menciona Estabridis, citando a Ugarte Eléspuru, que “... la serie debió pertenecer a la orden jesuita y que al ser esta expulsada por mandato real en 1766, la adquirió el marqués de Lara, noble limeño y hermano terciario que las donó a la hermandad”<sup>101</sup> Nuevamente, esta presuposición se realiza sin citar algún documento que avale la propuesta de Ugarte Eléspuru. Si nos apoyamos en los documentos de Fray Juan de Benavides (1674) y de Fray Fernando Rodríguez Tena (1773) podemos aún sostener que para la fecha temprana de 1674, o incluso antes, ya la serie ya se encontraba al interior del recinto franciscano. Finalmente, Estabridis menciona que: “La

---

<sup>98</sup> Saldías Díaz 2012: 821.

<sup>99</sup> Saldías Díaz 2012: 820.

<sup>100</sup> En el texto publicado en *Kantú* figura 1764, lo que seguramente fue un error. La fecha correcta es 1674.

<sup>101</sup> Estabridis :1987: 42.

serie en su conjunto tiene una indudable relación con Rubens, a través de su escuela y sus grabados, pero, la fuerza de su pincelada ágil y completa vitalidad está ausente en ellos, al igual que lo fastuoso y pleno del movimiento en sus composiciones. Los pintores cercanos o lejanos de Rubens que realizaron esta serie [...] están lejos de la energía del pincel del maestro, sin restarles por ello los méritos de buenos pintores.”<sup>102</sup> Este comentario, considerado a la luz de los tres investigadores que han tratado este tema, se encuentra en la misma línea propuesta por Ugarte Eléspuru y difiere de la propuesta de Saldías Díaz. En este sentido lo que se tiene que reconstruir es la línea de trabajo del taller de Rubens y de esta forma comprender cuál fue su ritmo de producción para entender quiénes pudieron trabajar con él en esta serie limeña.

### **3.2 El tema de la Pasión de Cristo en la producción Rubeniana**

Uno de los temas por el que el maestro de Amberes consiguió fama durante su tiempo fue por la representación de sus temas religiosos para monasterios, palacios, iglesias, entre otros. Aquí hay que destacar que su producción religiosa no sólo se limita a la gran cantidad de altares pintados en diferentes iglesias sino también a las pinturas de pequeños formatos e incluso a los bocetos y dibujos rápidos que realizaba para esbozar sus futuras pinturas. Estos, en palabras de Freedberg, revelan: “[...] más que otros [...] la manifestación de su genio que revela el momento de inspiración. Ellos traen hacia nosotros de una forma más cercana que la pintura final al concepto de sus trabajos. A diferencia de muchas pinturas terminadas, ejecutadas en parte por él o enteramente por el estudio, muestran las huellas de su propia mano.”<sup>103</sup>

Luego de su regreso de Italia a Amberes en 1608, el contexto de la pintura religiosa respondía a un contexto particular que fue favorable para Rubens. Después de los disturbios iconoclastas de 1566 en Amberes, gran parte de los altares de las iglesias fueron destruidos. Estos disturbios se extendieron hasta 1585, fecha en la que Alejandro Farnese recapturó la ciudad y restableció la religión católica. Sin embargo, muchos de los altares tuvieron que ser reemplazados y se llegó a un acuerdo entre los gremios y

---

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> “They, more than anything else, are the manifestations of his genius that reveal the moment of inspiration. They bring us that much closer than the paintings to the actual concept of his works. Unlike so many of the finished paintings, executed chiefly or entirely by the studio, they show the traces of his own hand.” En documento publicado con ocasión de la exhibición “Peter Paul Rubens: Oil Paintings and oil sketches” que se realizó entre marzo y mayo de 1995.

asociaciones de comerciantes de restaurar y comisionar nuevos altares para sus capillas. Podría entonces que la gran carga de producción de temas religiosos se inició por esta fecha. “Entre 1610 y 1621-22, Rubens y su taller pintaron representaciones de episodios de la Pasión de Cristo; pero, desde entonces hasta alrededor de 1632, él no parece haber pintado ningún tema de la Pasión”<sup>104</sup>.

El patrón más importante después de su regreso a Italia, especialmente durante la segunda década del siglo diecisiete fue el abogado, magistrado y coleccionista de arte, Nicolaas Rockox (1650-1640). Entre sus encargos cuentan el *Sansón y Dalila*, posiblemente la *Crucifixión* de Amberes, el *Descendimiento de la Cruz*. Otro patrono fue Cornelis van der Geest que estuvo detrás de los encargos como la *Elevación de la Cruz en la iglesia de San Walburga en Amberes*.

En sus representaciones de la Pasión de Cristo, Rubens tomó prestado y asimiló motivos de la Antigüedad, Italia y el Norte. Tuvo una educación humanística en Amberes y, según su sobrino Felipe, viajó a Italia para aprender de la mano de los maestros modernos y de la Antigüedad. Es por esto que dibujó muchos ejemplares antiguos y realizó copias de maestros italianos del Renacimiento y Barroco temprano. “En sus pinturas de la Pasión, Rubens estuvo inspirado por esculturas helenísticas tales como el Laoconte, el Hércules Farnesio y el Torso de Belvedere. Usó estos modelos antiguos para impartir a sus figuras un ideal, así como una calidad monumental la misma que pudo sólo encontrar en la escultura antigua. En su tratado en latín titulado *De imitatione statuarum*, escrito es una fecha desconocida, él resume la importancia de estudiar la escultura antigua e indica métodos para adaptar esta al trabajo de uno.”<sup>105</sup> Además, respecto a los temas sobre el modelado del cuerpo menciona Judson que: “Sus ideas estuvieron algunas veces basadas sobre el pasado distante como reflejo en los escritos religiosos de sus contemporáneos y en algunas ocasiones sobre ejemplos tempranos aislados.”<sup>106</sup> Un ejemplo de esto se puede apreciar en la idea de la representación de la *Elevación de la Cruz* pintado para la iglesia de San Walburga en Amberes.

---

<sup>104</sup> Judson 2000: 25.

<sup>105</sup> Judson 2000: 37.

<sup>106</sup> Judson 2000: 29.

El interés de Rubens no sólo se circunscribió al vínculo con la Antigüedad y su representación del cuerpo. Además, tomó prestado ciertas técnicas de los maestros que pudo estudiar en Italia, siendo uno de los más importantes el Tiziano. En repetidas ocasiones de la producción del maestro flamenco rinde homenaje al gran artista italiano con el que compartía el gusto por la Antigüedad lo que se comprueba en el trabajo de las figuras humanas a través de las formas y el movimiento y también por el empleo del color<sup>107</sup>. Rubens tomó prestada algunas ideas de obras de Tiziano como, por ejemplo, *El Entierro* de 1559, en la que se encuentran algunos motivos que empleó durante su periodo italiano incluso hasta aproximadamente 1630. Cuando Rubens estuvo en Mantua estudió el trabajo de artistas italianos del norte de quienes se prestó ideas composicionales y figuras. En sus dibujos de la Pasión hay referencias a Tintoretto, Veronese, Mantegna, Federico Barocci, Leonardo da Vinci y otros.

Una escena que ejemplifica la estrecha colaboración entre el norte y el sur se encuentra en la pintura del *Ecce Homo*. Las representaciones de Rubens cortan al personaje por la cintura y lo colocan en primer término con un pilar y una pared detrás de Cristo y con figuras de origen flamenco a su costado<sup>108</sup>. Aquí, menciona Judson, hay referencias a Quentin Massys (*Cristo es presentado al pueblo*) y a Tiziano (*Ecce Homo* y *Cristo es presentado al pueblo*)<sup>109</sup>. Aquí no hay un elemento que separe al espectador de la escena porque lo que busca Rubens es llamar la atención del espectador con la figura desnuda de Cristo, su musculatura idealizada que marca una referencia al torso helenístico.

Los temas de la vida y Pasión de Cristo jugaron un papel importante en la vida religiosa de los Países Bajos luego del establecimiento, a finales del siglo XIV, del movimiento reformista liderado por Geert Grote y la *devotio moderna*<sup>110</sup>. Los líderes de este

---

<sup>107</sup> Incluso se cuenta que al momento de la muerte de Rubens y durante su posterior inventario de obras en su poder se encontraron diez trabajos de Tiziano y alrededor de unas treinta copias de diferentes obras. En Judson 2000: 38.

<sup>108</sup> Nos referimos a la versión de 1612 que se encuentra actualmente en el Hermitage.

<sup>109</sup> Judson 2000: 41.

<sup>110</sup> La corriente espiritual de la *devotio moderna* tuvo especial auge en el siglo XV y bajo esta se formó Erasmo de Rotterdam (1466-1536) quien fue un personaje de especial importancia en la Reforma de la Iglesia. Este autor tiene una forma de pensar muy similar a la de las primeras órdenes religiosas en tanto a la vida moral pero discrepaba de ciertas prácticas de los eclesiásticos por considerarlas incoherentes, como, por ejemplo, la vida consagrada. Otra de sus grandes discusiones estuvo centrada en la accesibilidad del evangelio para todas las personas posición que la Iglesia Católica desdeñó.

movimiento crearon elaborados métodos de meditación los cuales permitían la “Imitación de Cristo”<sup>111</sup>. “Esta forma de devoción religiosa fue establecida de forma muy intensa también con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola de 1548, y este continuó siendo muy popular en Amberes durante la vida de Rubens. Publicaciones como las de Loyola (*Ejercicios Espirituales*) y la *Introducción a la vida devota* (1608) de San Francisco de Sales, tanto como otros trabajos inspirados por la *devotio moderna*, pueden haber jugado un importante papel en las representaciones nuevas y realistas de la Crucifixión y de otras escenas de la Pasión.”<sup>112</sup> De esta forma con las imágenes se ayudaba a los creyentes a imaginar que estaban presenciando el tema representado. Rubens logró enfatizar esto gracias a la adición de un cielo dramático, un paisaje con una ciudad a la distancia (que bien podría ser la Ciudad Santa) y, además, mediante una representación emocional poderosa del Salvador.

A pesar que el tema de la *Elevación* ha sido representado repetidamente en el arte, esta parte de la historia no ha sido descrita en los evangelios. “Alrededor de 1200, dos relatos de los episodios del Gólgota, basados sobre los escritos de el Pseudo-Anselmo y del Pseudo-Buenaventura, fueron ampliamente conocidos hasta el final de la Edad Media. Pseudo-Anselmo nos informa que Cristo fue clavado en la Cruz mientras aún estuvo aún estaba yacente en el suelo, mientras que Pseudo-Buenaventura afirma que Cristo fue clavado en la Cruz ya cuando había sido erigida.”<sup>113</sup> La principal fuente de inspiración para el tema de la *Elevación de la Cruz* fue el cuadro de Tintoretto *La Crucifixión* que se encuentra en la Escuela de San Roco en Venecia. El tema de la *Elevación* fue muy popular entre los jesuitas, esta puede devenir también de la afinidad entre la *Elevación* y la acción del sacerdote al ofrecer la Hostia en la misa. Rubens

---

Posteriormente a sus planteamientos se tradujo el Nuevo Testamento al inglés y alemán dentro de una búsqueda por hacer llegar de forma más democrática la palabra de Dios.

<sup>111</sup> La *Imitación de Cristo*, cuyo título original en latín es *De Imitatione Christi*, es un devocionario místico católico orientado a la perfección cristiana que coloca como modelo a Jesucristo. Su autoría se ha otorgado a diferentes autores como Inocencio III, San Buenaventura, Tomás de Kempis entre otros. Esta obra está dividida en cuatro secciones: Avisos útiles para la vida espiritual, Avisos relativos a cosas espirituales, De la consolación interior y Del Santísimo Sacramento. El libro hace énfasis en el desarrollo de una vida interior alejada del mundo. Por último, promulga la importancia de la Eucaristía en la vida de todo católico.

<sup>112</sup> Judson 2000: 31.

<sup>113</sup> Judson 2000: 29-30.

completó su *Elevación* para la Iglesia de San Walburga en 1611. Por estos años empezó a representar figuras individuales de Cristo en la Cruz, ya sea vivo o muerto<sup>114</sup>.

La crucifixión es uno de los temas más importantes en la tradición católica sobre la Pasión de Cristo, tema del que Rubens no estuvo ajeno. Las versiones de la Crucifixión hechas por Rubens se encuentran en la tradición medieval del *Andachtsbild*, pero, para darle al espectador un gran sentido de ser testigo de un momento en la historia realizó también un trabajo del cielo y del paisaje en general con un acabado realista. Judson menciona que la escena de la *Crucifixión* fue introducida en el arte flamenco por Rubens, pero que esta estuvo basada sobre una imaginería italiana.

Las crucifixiones de Cristo realizadas por Rubens han sido representadas normalmente con el cuerpo formando una “Y” (a excepción de una de Amberes), que se encuentra dentro de la tradición medieval. Además, en estos trabajos emplea cuatro clavos, atendiendo la fórmula usada por la antigüedad romana que Justus Lipsius<sup>115</sup> y sus colegas creyeron era la correcta. Los cuatro clavos fueron aceptados por los artistas hasta cerca del 1130, cuando empezaron a usar sólo tres. Este tipo de representación duró hasta alrededor de 1550, cuando fue reconsiderado por la comunidad de estudiosos quienes finalmente aceptaron que el problema no tenía solución definitiva. En la representación de las manos en la Cruz, usualmente se colocaba respectivamente un clavo en cada palma de la mano de Cristo. “Sin embargo, Rubens usa clavos que penetran entre la palma y la muñeca —una posición anatómicamente correcta para cargar tal peso en la Cruz. Esto atrajo fuertes oposiciones del clero en sus sermones y publicaciones porque esto iba en contra del texto de Zacarías (13:6), el cual explícitamente mencionaba heridas en las manos.”<sup>116</sup>

Rubens siguió su propio consejo en su única pintura existente de *La última Cena*, el retablo de 1632 ahora en Italia (Pinacoteca de Brera). Él no imitó al maestro italiano, pero, estableció el mismo sentido de movimiento agitado que conduce a Cristo desde ambos lados al organizar a los apóstoles, como en la obra de Leonardo, en grupos de

---

<sup>114</sup> Si la representación de Cristo en la Cruz lo representaba vivo esto estaba vinculado a la victoria sobre el pecado y la redención de la humanidad. Si, por otro lado, lo hacía con la figura de Cristo muerto en la Cruz esto era para enfatizar el sufrimiento por los pecados del hombre. Cfr. Judson 2000: 30.

<sup>115</sup> Justus Lipsius formaba parte del cirulo intelectual de Amberes que Rubens también frecuentaba.

<sup>116</sup> Judson 2000: 32.

dos y tres. “El interés de Rubens no fue sólo en la Antigüedad; él también fue atraído por pinturas, dibujos e impresiones hechas en el siglo XVI. Las escenas de la Pasión hechas por Rubens tienen trazos de su estudio de Rafael y su círculo. Miguel Ángel y Caravaggio, sin embargo, parecen haber tenido un impacto más grande en esta área del trabajo de Rubens.”<sup>117</sup> Un claro ejemplo de esta influencia se ve en la *Elevación*, con sus figuras miguelangelescas, y también en su *Descendimiento de la Cruz*. Además, en estas dos obras se puede ver un empleo de los efectos de luz en claroscuro que realza los detalles realistas. Rubens tomó algunas disposiciones en cuanto a la composición de Caravaggio, en incluso copió su *Entierro*, hoy en el Vaticano. De esta forma al adoptar los principios estéticos de Caravaggio y de otros maestros italianos, Rubens creó una atmósfera religiosa intensa en sus escenas de la Pasión.

Así como la influencia italiana jugó un papel importante en la pintura de Rubens, su estudio e incorporación de elementos pictóricos del Norte en su trabajo religioso también cumple una función no menos esencial. Hay una deuda con Rogier van der Weyden en lo que respecta a la búsqueda de la expresión (y algunas veces exageración) en el sentimiento representado. Por ejemplo, el tema de la *Elevación de la Cruz* era de una tradición más del norte que italiana. En las escenas de la Pasión, Cristo normalmente era representado cuando estaba siendo clavado a la Cruz aún mientras yacía esta en el suelo. “La *Elevación* no era representada en Italia, ni tampoco la encontramos después de alrededor de 1525 en el Norte. Sin embargo, unos pocos años antes de la salida de Rubens a Italia en 1600, este tema fue introducido en Amberes en las impresiones de Hieronymus Wierix y Jan Sadeler. Rubens empezó a pintar este tema en Italia en su *Elevación de la Cruz* de 1602 para la Capilla de Santa Helena en Santa Cruz en Jerusalén [Italia].”<sup>118</sup> El interés de Rubens en el Gótico y el arte manierista de los Países Bajos fue completado, como se ha mencionado, con su examen exhaustivo del pasado, incluyendo prototipos Góticos de Alemania e Italia. Esto se puede ver en algunos de sus versiones del *Descendimiento de Cristo*. Aquí se ve una traducción de prototipos góticos en una imagen del siglo XVII al unir figuras realistas y majestuosas con un Cristo idealizado basado en el “*beau ideal*” de la Antigüedad.

---

<sup>117</sup> Judson 2000: 39.

<sup>118</sup> Judson 2000: 40.

Dentro de los temas seleccionados por Rubens para representar la Pasión de Cristo tenemos también a la conocida pintura *Le Coup de Lance* (Koninklijk Museo de Bellas Artes). Aquí están representados los dos ladrones con la introducción de un soldado sobre la escalera y portando un garrote para romper los huesos del mal ladrón o, en todo caso, después de haberlo hecho. Judson menciona que el taller de Rubens pintó diferentes versiones del tema de la Crucifixión, los que a su vez se dividen en dos temáticas: *Cristo muerto en la Cruz* y *Cristo expirando en la Cruz*.<sup>119</sup> Otro de los temas trabajados por el taller de Rubens fue el de *Cristo victorioso venciendo a la muerte y al pecado*<sup>120</sup>. En esta representación Rubens combinó dos tipos de Crucifixiones en una sola, creando así un nuevo tipo de iconografía. Por otro lado, incorporó la tradición medieval de disponer el cuerpo en forma de “Y”, reservada usualmente para el Cristo muerto, junto a una representación de Cristo mirando hacia el cielo.

Por último, los demás temas que componen el trabajo sobre la Pasión de Cristo en la producción de Rubens y su taller son: *La Lamentación*, *Cristo lavando los pies a sus discípulos* (ordenada por Sebastian Briquet, canónigo de la catedral de Nuestra Señora en Cambrai), la *Lamentación con San Francisco* (encargada por el príncipe Alejandro de Chimay, para la iglesia de los capuchinos en Bruselas y completado entre 1617 y 1620), el *Descendimiento de la Cruz* (pintado para los monjes capuchinos de Lille y otra versión que fue adquirida por Piotr Zeromski para el rey de Polonia alrededor de 1619), el *Cristo en la Cruz* (realizado para la iglesia capuchina de San Antonio de Amberes), el *Cristo muerto en la Cruz* (comisionada por el Oratorio de San Felipe Neri en Malinas para el altar dedicado a San Nicolás Tolentino), el *Cristo cargando la Cruz* (para la decoración del altar principal de la abadía de Affligem y que costó 1600 florines), la *Deposición* (hecha por el taller de Rubens en 1623 y presentada en la iglesia de Nuestra Señora), la *Institución de la Eucaristía* (que se encuentra en un panel central del altar de la Confraternidad de la capilla del Santo Sacramento en Malinas) y, finalmente, el *Cristo entrado a Jerusalén* y *Cristo lavando los pies a sus discípulos* (pintados para la iglesia de San Romualdo, Malinas), dos predelas para la misma capilla.

---

<sup>119</sup> Cfr. Judson 2000: 34. Además, Judson agrega que otro diseño original de Rubens corresponde a la representación de los dos ladrones y a Cristo crucificados y en un sólo cuadro, sin otros participantes.

<sup>120</sup> Se conserva la versión que se encuentra en Rotterdam (Museo Boymans van Beuningen).

De esta forma basándonos en el estudio más completo publicado hoy en día sobre la obra completa de Rubens se puede fijar cuáles fueron las escenas del tema de la Pasión de Cristo que abordó este maestro junto a su taller. Estas, enumeradas en escenas son las siguientes:

1) *Cristo entrando a Jerusalén*; 2) *La Institución de la Eucaristía*; 3) *La última Cena*; 4) *Cristo lavando los pies a sus discípulos*; 5) *La Flagelación*; 6) *El Ecce Homo*; 7) *La subida al Calvario*; 8) *Cristo cargando la Cruz*; 9) *La Elevación de la Cruz*; 10) *La Crucifixión de Cristo*<sup>121</sup>; 11) *Le Coup de Lance*; 12) *El Descendimiento de la Cruz*; 13) *La Lamentación*; 14) *La deposición del cuerpo de Cristo*; 15) *Cristo Victorioso venciendo a la Muerte y al pecado*.

### **3.3 Características de producción del Taller de Rubens**

Statsny propone que existieron dos modalidades en el comercio artístico del siglo XVII: la primera ocurría cuando un grupo de artistas realizaban un encargo para una clientela lejana y la segunda era cuando un artista individual establecía un contrato para surtir de obras de arte a un determinado encargante: “La segunda modalidad se tradujo en una situación opuesta al caso anterior. Fue el caso de artistas de éxito, cuya fama les procuró encargos de clientes eclesiásticos o privados de las urbes americanas”<sup>122</sup>. Es un hecho manifiesto que, de las dos formas expuestas de actividad de los obradores, fue la segunda la que se generalizó para la primera década del 1600, un caso ejemplar lo representa el trabajo de Rubens y de su taller.

Los artistas sevillanos a diferencia de los flamencos no desarrollaron casas comerciales de gran envergadura como para abarcar pedidos de otras regiones geográficas. No sorprende que fuese en Amberes donde se estableciera una de las firmas más importantes del siglo XVII en lo que respecta a la comercialización de obras de arte. La firma Forchoudt (también Forchondt), fue una empresa familiar que se constituyó como la más importante en comercializar obras de arte entre Amberes y los demás puertos del virreinato de España<sup>123</sup>. Esta firma fue la más notable del ámbito geográfico y tuvo

---

<sup>121</sup> Con sus variantes: *Cristo muerto en la Cruz* y *Cristo expirando en la Cruz*.

<sup>122</sup> En Estensoro 2013: 357.

<sup>123</sup> “A pesar que los datos no están del todo comprobados, se ha estimado que 24.000 pinturas fueron enviadas de Sevilla a las Américas durante la segunda mitad del siglo XVII y muchos más libros, impresiones y manuscritos. Además, el número de pinturas enviadas de los Países Bajos a España fue

como sede central el puerto de Amberes. Esta empresa no sólo comercializó obras de arte, sino que también se dedicó al negocio de las lanas, los cueros, encajes, aguardiente, chocolate, tabaco y hasta lingotes de plata y muebles<sup>124</sup>.

Los productos más populares de esta empresa en lo que a arte se refiere fueron paisajes con figuras, escenas de cacerías, batallas, sitios de ciudades, marinas, floreros y bodegones, escenas de la vida campestre e interiores domésticos. Según menciona Stastny en su artículo *Ulises y los mercaderes*, la mayor parte de los envíos correspondían a obras no cristianas, quizás porque la exportación sevillana, que había empezado antes y que ya tenía un modelo establecido como los de Zurbarán, tuvo la preferencia en temas religiosos<sup>125</sup>. Los flamencos por su parte gozaron de popularidad en los temas como los paisajes y temas no religiosos.

El sistema de producción del taller de Rubens se manifestó principalmente en dos géneros durante el siglo XVII: la pintura y el grabado, siendo este último el de mayor trascendencia en el arte limeño. El trabajo de búsqueda y perfeccionamiento del grabado en la producción de Rubens se fue cristalizando durante las primeras décadas del siglo XVII. Los primeros grabados surgen gracias a la colaboración de Lucas Vorsterman, estos llevaban inscritos “P. P. Rubens pinxit” haciendo a referencia al diseño de Rubens y también la inscripción “Lucas Vorsterman iun. sculp. ét excud.”<sup>126</sup> haciendo referencia a la elaboración del grabado en sí mismo. Una segunda generación de grabadores llegaría años después de la mano de Paul Pontius<sup>127</sup>(1603-1658) y de los hermanos Boetius y Schelte Adams Bolswert, que ingresaron en el taller en 1624. “Continuará la labor iniciada por Vorsterman su discípulo más aplicado, Paulus Pontius

---

enorme (la firma Forchondt sólo en un año envió 15.000 óleos y acuarelas sobre lienzo, 7200 pinturas de marco pequeño y 100.000 impresiones y pergaminos) por lo que una porción considerable de trabajos enviados a las Américas debe haber sido de origen neerlandés, sobre todo si uno toma en cuenta que los talleres de pintores de los Países Bajos [...] constituyeron una presencia artística importante en Sevilla.” En DaCosta Kauffman s/f: 43.

<sup>124</sup> Ibid. 376.

<sup>125</sup> Estenssoro 2013: 368.

<sup>126</sup> Estos términos latinos sirven para identificar a las personas que intervienen en la creación de un grabado. Los más usuales son: *invenit* (el que crea la obra), *sculpsit* (el que ha grabado la estampa) y también el de *excudit* (que hace referencia al editor).

<sup>127</sup> Además, hay que mencionar a otros grabadores como Nicolaes Ryckmans,, Hans Witdoeck, Marius Robin, Pieter de Bailiu, Michel Natalis, Cornelis van Caukercken, Cornelis Galler II, Frans van der Steern , Alexander Voert, Christoffel Jegher (1596-1652) y Nicolas Lauwers (1600-1652), “...alumno de Pontius, quien trabajó cercano a los Bolswert y no sólo se dedicó a grabar, sino también fue dibujante y editor de estampas. Entre sus grabados religiosos se cuentan una *Adoración de los Reyes*, *Jesús ante Pilatos* y un *Descendimiento de la cruz*.” En Michaud y Torres Della Pina 2009: 60.

(1603-1658), como lo demuestra en las excelentes estampas del retrato que hiciera Van Dyck al maestro y en *La Verónica* pintada por Rubens, modelo muy popular que circuló en el Perú del siglo XVII y que fue utilizado por el maestro de la serie de la Pasión del convento de San Francisco de Lima.”<sup>128</sup> Por último, después de la muerte del maestro flamenco aparece una generación más de grabadores agrupados en torno a la figura de Joanes Meyssens y Abraham van Diepenbeeck.

Respecto a los colaboradores al interior del taller de Rubens resulta interesante la cautelosa aclaración que propone Balis acerca de los discípulos y colaboradores de Rubens. Menciona: “Aquí vemos dos tendencias generales al reconstruir el estudio de Rubens: artistas quienes estuvieron involucrados en los proyectos del maestro [...] y que son llamados asistentes de Rubens y artistas quienes trabajaron en un muy alto estilo Rubensiano quienes rápidamente fueron apodados sus pupilos. En ambos casos, es recomendado ser cauteloso”<sup>129</sup>.

A pesar de que la fama del taller de Rubens, como sistema productivo, ha sido ampliamente extendida entre los trabajos que se vinculan a su arte existe un punto respecto al que poco se sabe: las responsabilidades, participación y nombres de quienes estuvieron en el taller del maestro flamenco. La bibliografía al respecto ha sido en algunos casos poco precisa lo que no ha permitido generar una opinión consensuada entre los historiadores acerca de la participación al interior del sistema productivo de un taller como el de Rubens. Dentro de la historiografía al respecto se puede establecer un recorrido que se inicia en los años posteriores a la muerte del pintor.

Las primeras referencias a los colaboradores de Rubens se encuentran en el libro de 1662 *Het gulden cabinet*<sup>130</sup> (El gabinete de oro) de Cornelis de Bie (1627- hacia 1712/1715) quien da varios nombres alrededor de la figura de Rubens y que serán

<sup>128</sup> Estabridis en Michaud y Torres Della Pina 2009: 59.

<sup>129</sup> Balis 2007-2008: 31.

<sup>130</sup> El título completo de este libro es “El gabinete de oro del arte liberal de la pintura”. Cornelis de Bie fue un notario y dramaturgo flamenco que publicó este libro en 1662. La primera edición estuvo escrita en neerlandés y contiene biografías de artistas que se encontraban acompañadas de sus retratos grabados. El libro no sólo se ocupa de artistas del siglo XVII sino también del siglo XVI y está dividido en tres partes: artistas muertos antes del tiempo de Bie, artistas vivos en la época de de Bie y que incluía comentarios y grabados del libro *Imagen de varios hombres* de Meyssens y, por último, de artistas que fueron omitidos en las dos partes anteriores. El libro contiene más de 500 páginas y es una fuente importante en la Historiografía del arte puesto que es un intento en proporcionar escritos teóricos que se alejen de los escritos anecdóticos (aunque a menudo no logra escapar de esto).

repetidos posteriormente por los autores que le siguieron. Más adelante, Roger de Piles (1635-1709), con la ayuda de Philip Rubens, sobrino de Rubens, reconstruye una lista de nombres cercanos al taller en los libros *La Vie de Rubens* (1681) y *L'Abrégé de la vie des peintres* (1699)<sup>131</sup>. En estos menciona seis asistentes (los llama *discipuli*), tres de ellos mencionados anteriormente por De Bie y por Meysens: Jan van den Hoecke, Erasmus Quellin y Pieter Soutman y agrega tres nombres: Justus van Egmont, Johan Boeckhorst (cuyo nombre fue alterado a “Joannes Brouchorst”) y el llamado *praecipue* Anthony van Dyck<sup>132</sup>. De Piles agrega a Abraham van Diepenbeeck, David I Teniers y Theodoor van Thulden a la lista propuesta por Cornelis de Bie. En 1675, Joachim von Sandrart (1606-1688) agrega a la lista de personajes vinculados a Rubens el nombre de Matthias Jansz van den Bergh<sup>133</sup>. En el siglo XVIII Francois Mols propuso una lista de asistentes de Rubens cuyo número se remontaba a veintitrés. La lista incluía a Willem Panneels (quien a menudo ofrece su estatus como pupilo de Rubens en sus propias impresiones), Cornelis Schut y el pintor de paisajes Lucas van Uden, adicionalmente estaban Martin Ryckaert, Martin Mandekens, Antoon Sallaert y un Victor (probablemente Victor Wolfvoet)<sup>134</sup>.

En 1883, Van den Brande escribe su libro *Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool* en el que menciona muchos nombres que no han sido cuidadosamente estudiados o respaldados por fuentes críticas. Su trabajo no es del todo confiable por cuanto no ofrece fuentes que avalen la aparición de los artistas que propone como colaboradores/pupilos de Rubens. Entre los nombres que menciona están: Abraham van Diepenbeeck, Justus van Egmont, Lucas Faydherbe, Lucas Francois, Jan van den Hoecke, Nicolaas van der Horst, Frans Luycx, Jacob Moermans, Peter van Mol, Deodaa van der Mont, Willem Panneels, Pennemaecker, Erasmus Quellin, Cornelis Schut, Pieter Soutman, David Teniers I, Jan Thomas, Theodoor van Thulden, Victor Wolfvoet y Frans Wouters. Algunos fueron confirmados como asistentes o pupilos de

---

<sup>131</sup> La primera versión inglesa se publicó en 1707. En esta dedica las páginas 285 a la 297 a la vida de Rubens. “Él tuvo grandes y muy buenos discípulos, como David Teniers, Van Dyck, Jordan, Joulf, Soutmans, Diepembeck, Van Tulden, Van Mol, Van Houk, Erasmus Quillinus, y otros, de quienes Van Dyck sobresale y que le hizo honor a su maestro.” En PILES, Roger de 1706: 292.

<sup>132</sup> Balis 2007-2008: 30-31.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

Rubens, otros sólo se han mencionado sin confirmar la información y un último grupo sólo es parte de la tradición cuya confiabilidad es poca<sup>135</sup>.

En el siglo XIX se hicieron avances en depurar esta lista de nombres de tal forma que algunos han sido eliminados, otros añadidos y unos pocos mantenidos como confiables colaboradores de Rubens. Sin embargo, como menciona Balis, es frustrante que la fuente primaria, la Guilda<sup>136</sup> de San Lucas<sup>137</sup>, no ofrezca mayor información respecto a los pupilos de Rubens ya que como pintor de la corte estuvo exento de las obligaciones de la guilda, es por esto que los aprendices que entraban en su taller no fueron registrados<sup>138</sup>. También es importante mencionar a pintores menos conocidos, pero que pintaban en un estilo bastante parecido al de Rubens como: Jacob Gowy, Jan Baptist Borrekens, Jan van Eyck<sup>139</sup> y Peter Symons. Sin embargo, la colaboración con estos

---

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Guilda (del antiguo neerlandés *gilde*) es una corporación de mercaderes o comerciantes; una forma habitual de asociación durante la Baja Edad Media (siglos XI al XV). Funcionaba institucionalmente de forma equivalente a los gremios de artesanos, es decir, como la reunión de un grupo de personas que comparten una actividad común, eligen cargos directivos, se dotan a sí mismos de reglas determinadas que obligan a todos ellos y comparten los mismos derechos o libertades.

<sup>137</sup> Guilda de San Lucas (*Sint-Lucasgilde* en lengua neerlandesa) es la denominación de varias guildas (gremios o corporaciones profesionales) de pintores en distintas ciudades, especialmente de la región conocida como Flandes en el Antiguo Régimen. La elección de la advocación de Lucas el Evangelista se debe a ser este el santo patrón del oficio de pintor, pues la tradición recoge que fue quien por primera vez pintó a la Virgen María, así como a San Pedro y San Pablo. Era habitual que fundaran una capilla de San Lucas en la iglesia local, y que encargaran a su más destacado miembro que pintara un cuadro con el tema de *San Lucas retratando a la Virgen*. Hubo guildas de San Lucas en las ciudades de Amberes, Brujas, Gante, Bruselas, Tournai, Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Delft, Leiden o La Haya. Las primeras guildas fueron las de Amberes y Brujas, y crearon el modelo seguido por las demás.

Guilda de Amberes: Aunque no se convirtió en el principal centro artístico del norte de Europa hasta el siglo XVI, ya con anterioridad había sido quizá la primera ciudad en fundar una corporación propia de los pintores con el nombre de "Guilda de San Lucas". Es mencionada por primera vez en 1382, y sus poderes y privilegios particulares fueron otorgados por la ciudad en 1442. Como instituciones diferenciadas se crearon la guilda de romanistas (siglo XVI, fundada por Marten de Vos para reunir a una selecta élite -los pintores que habían viajado a Italia-) y la Real Academia de Bellas Artes de Amberes (1663). Sus miembros fueron: Pieter Brueghel el Viejo, Cornelis Galle I, Peter Paul Rubens, Frans Snyders, Jacob van Hulsdonck, Pieter Snayers, Adriaen van Utrecht, Pieter Brueghel el Joven, Erasmus Quellinus el Joven, Theodore Rombouts, Cornelis Galle II, entre otros.

Otros pintores importantes estuvieron inscritos en las guildas de diferentes ciudades a lo largo del siglo XVI y XVII como: Guilda de Brujas (Hans Memling, Gerard David, Guilda de Gante (Hugo van der Goes), Guilda de Bruselas (Roger Van der Weyden), Guilda de Tournai (Michel Bouillon), Ámsterdam (Rembrandt), Guilda de Haarlem (Frans Hals, Cornelis van Haarlem, Jacob van Campen, Karel van Mander), Guilda de Utrecht (Abraham Bloemaert, Gerrit van Honthorst, Adam Willaerts), Guilda de Delft (Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Cornelis de Man), Guilda de La Haya (Rombout Verhulst) y la Guilda de Leiden (Jan van Goyen, Jan Steen).

<sup>138</sup> Balis 2007-2008: 30-32.

<sup>139</sup> No confundir con el maestro flamenco del siglo XV. Jan Carel van Eyck (Amberes, ca. 1610, post. 1685). Maestro flamenco nacido aproximadamente en 1610, formado entre 1626-1627 con el pintor Jan Blanckaert y maestro de la cofradía de San Lucas en 1632-1633. A menudo confundido con Johannes

pintores no es del todo clara en cuanto a la participación dentro del estudio de Rubens ya que el maestro no especificaba en sus cartas lo que cada uno de sus discípulos o colaboradores realizaba en el proceso de producción de los encargos que el taller realizaba.

A lo largo del funcionamiento del estudio de Rubens han pasado diferentes artistas ya sea en la forma de eventuales colaboradores, discípulos o como personal permanente. Esta lista es larga y está, en muchos casos sustentada por la correspondencia de Rubens en la que solía hacer mención a estos. Por ejemplo, el libro de cuentas de Balthasar Moretus menciona a Erasmus Quellin y Abraham van Diepenbeeck a los que solía llamar pupilos en otras cartas, en una carta de 1632 menciona a un tal Peter Boum (o Bom) y lo describe como “discípulo hijo”<sup>140</sup>, en 1635 describe a Librecht Laureyssens como “hijo servidor”<sup>141</sup> aunque quizás este no fue un pintor, en 1626 se menciona a un tal “Lucas que vive con el pintor Ruebens [sic]”<sup>142</sup>, en 1640, a poco tiempo antes de su muerte comenta acerca del escultor Lucas Faydherbe en el que declara que “vivió conmigo por tres años y fue mi discípulo, [...], con mi instrucción y su diligencia y buena mente, él aprovechó grandemente esto en su arte”<sup>143</sup> y anotaciones de este tipo están dispersas por todas sus correspondencias. Sin embargo, a pesar de los diferentes nombres que se mencionan no se llega a saber quiénes fueron realmente sus discípulos y cuál fue su rol dentro del sistema productivo del taller. Estos artistas incluso empleaban su tiempo al interior del taller de Rubens como una carta de presentación que los acompañaría toda su vida, como, por ejemplo, da testimonio, en la sorprendente fecha de 1676, el comerciante de arte Picart que comentaba que su colega Matthijs Musson había sido pupilo de Rubens<sup>144</sup>. Lo que es cierto es que diferentes artistas colaboraron con el maestro a lo largo del tiempo que este estuvo frente a su taller de forma que estos

---

van Eyck también presente en Amberes. Pintor de temas de historia y mitología. Participó, bajo la dirección de Rubens, en 1635 con David Ryckaert en la decoración de la ciudad de Amberes con motivo de la entrada triunfante del Cardenal Infante don Fernando de Austria y en el Arco de triunfo de la Calle San Miguel. Fue uno de los colaboradores de Rubens en la decoración pictórica de la Torre de la Parada para Felipe IV entre 1636-1638 para el que pintó, siguiendo el boceto del maestro, La Caída de Faetón (P1345). [Tomado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/eyck-jan-carel-van/1052187f-3d7b-43a3-bdea-dbfab0f64f5d>]

<sup>140</sup> Balis 2007-2008: 35.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid y 49, nota 74.

<sup>144</sup> Ibid y 49, nota 68.

una vez aprendido con él podían ejercer su profesión de manera autónoma y en algunos casos incluso dirigir su propio taller, como lo hizo Jordaens<sup>145</sup> y Van Dyck<sup>146</sup>.

Finalmente, si bien la lista de colaboradores y discípulos es larga, hay que tener en mente que los más destacados artistas son los que han difundido con mayor amplitud sus pinturas con sus respectivas versiones grabadas y es en estos en quienes nos apoyaremos para buscar las posibles conexiones entre la serie limeña y sus fuentes europeas. Hacemos esta aclaración por cuanto hay mucho material de los artistas menores que en algún momento pudieron frecuentar el taller de Rubens cuya obra no ha llegado a nuestros días o cuyo acceso es complicado.

Aunque la lista de personas que trabajaron con Rubens ha ido depurándose, todos estos artistas se adscribían a un método de colaboración alrededor de su figura ya que era este quien recibía los encargos y gestionaba los términos. Un ejemplo claro de la participación del taller de Rubens en encargos de gran envergadura y el trabajo por especialidades lo ofreció la encomienda para la Torre de la Parada. Esta decoración consistió en pinturas de animales (el trabajo de Frans Snyders y su cuñado Paul de Vos), y por otro lado, de escenas mitológicas que fueron encargadas a Rubens. Él diseñó cada composición esbozando el esquema general en bocetos al óleo los cuales posiblemente fueron precedidos por dibujos que no han llegado hasta nuestros días. El encargo estipulaba un tiempo corto de producción a tal punto que incluso hubo que hacer un contrato para contar con la participación de un segundo taller para poder cumplir con

---

<sup>145</sup> Un documento legal del 17 de noviembre de 1645 nos ayuda a comprender la relación entre Jordaens y el taller de Rubens. En este listado de las deudas que mantenía el maestro después de cinco años pasado su muerte se lee el nombre de diferentes pintores como Peter Paul van Mildert, Thomas van Yepere (Jan Thomas), Nicolaes de la Morlette (quien recibió la suma de 300 florines por un trabajo después de la muerte de Rubens), Frans Snyder, Paul de Vos, el pintor de paisajes Lucas van Uden, Peter Verhulst y el nombre más famoso en el documento: Jacob Jordaens. Este recibió 240 florines por completar dos pinturas destinadas al rey de España las cuales fueron dejadas sin terminar a la muerte de Rubens. Balis 2007-2008: 48 en AUWERA, Joost Vander, "Rubens, l'atelier du génie : autour des oeuvres du maître aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique", 14 septiembre del 2007 – 27 enero del 2008, catálogo de exposición, Museos Royales de Bellas Artes de Bélgica.

<sup>146</sup> Esta colaboración se remonta incluso a los años anteriores a su viaje a Italia. El 26 de agosto de 1628, Rubens escribe que Deodaat van der Mont vivió con él como su pupilo antes de su viaje a Italia (1600) y que fue su compañero en sus viajes. Balis 2007-2008:35.

los plazos estipulados<sup>147</sup>. Este segundo taller no se conoce, pero es muy probable que estuviera en Amberes.

Balis ha propuesto, respecto a la fecha de inicio del estudio de Rubens, dos alternativas: la de Oldenbourg y la de Van Puyvelde. La primera, de Rudolf Oldenbourg aparecida en 1922 se basaba en lo siguiente: alrededor de 1611, Rubens llegó a la conclusión que el creciente número de comisiones sólo podría ser manejado por un taller organizado y eficiente y que esta eficiencia sólo podría ser garantizada por la creación o adopción de un nuevo idioma estilístico. De esta forma Rubens realizó bocetos para sus asistentes para que estos tuviesen de donde trabajar. Las características de este nuevo estilo, “más comprensivo”, como lo menciona Balis, eran: “[...] un contorno más definido, la aplicación sistemática del modelado (“claroscuro”) y el uso del color local en superficies arregladas convenientemente. Pero, sobre todo, para Oldenbourg, Rubens se basó en en una suerte de encasillamiento para el desarrollo de figuras típicas que pudieran proveer un “todo propósito” y comprensivo elenco de personajes.”<sup>148</sup>

Sin embargo, esta alternativa es diferente a la sostenida por Leo van Puyvelde (1952), recogida por Balis bajo el siguiente razonamiento: “En esta aproximación se hace énfasis en la pobreza de documentos históricos acerca de la colaboración en el estudio. Van Puyvelde realizó grandes esfuerzos en disminuir la participación de los pupilos y asistentes. La idea del taller de Rubens como una “fábrica de pintura” fue rechazada como un mito. Van Puyvelde admitió que brevemente Rubens (1611-1612/1613) concibió una organización que le permitiera una producción de tal tipo, pero, rápidamente se deshizo de esta iniciativa. El gran nivel de producción que siguió fue asumido enteramente por el propio Rubens.”<sup>149</sup>. Balis opina que le resulta imposible pensar que el taller de Rubens estuviese integrado por una persona y propuso llegar a un punto intermedio entre la propuesta de Oldenbourg y la de Puyvelde. En este sentido realiza una comparación con otros maestros contemporáneos a Rubens: “En 1641, seis jóvenes fueron inscritos en el taller de Jacob Jordaens, “todos aprendiendo el arte de la pintura” [...] En el *atelier* de Abraham Bloemaert en Utrecht, se supone que había

---

<sup>147</sup> Balis 2007-2008: 33. De quienes participaron en el trabajo de La Torre fueron Jacob Jordaens, Cornelis de Vos, Theodoor van Thulden quienes luego estuvieron a cargo de talleres exitosos, como también lo fue Erasmus Quellin.

<sup>148</sup> Balis 2007-2008: 35.

<sup>149</sup> Balis 2007-2008: 36.

veinticinco asistentes durante el periodo que Sandrart trabajó ahí. De esta forma uno puede asumir que la empresa de Rubens no debió ser menor que estas.”<sup>150</sup>. Sin embargo, y a pesar del intento por definir la presencia y el inicio del taller de Rubens los documentos alrededor de este tema no permiten llegar a un consenso generalizado entre los estudiosos del tema. Lo que resulta claro y no se puede negar es que Rubens debió contar con un sistema de producción que le permitiese cumplir con los diferentes encargos que le llegaban.

Balis menciona que la más reciente literatura acerca del taller de Rubens manifiesta una tendencia a hacer énfasis en la imposibilidad física de que este hombre pudiese producir tal cantidad de obras adjudicadas a su autoría en medio de sus deberes no artísticos<sup>151</sup>. Después de todo, Rubens no sólo era responsable de conducir una empresa artística y comercial, sino que además fue un lector consumado y diplomático activo que invirtió gran cantidad de tiempo en su correspondencia intelectual con humanistas de Amberes y de otros lugares. El estimado típico de pinturas que Rubens pudo realizar a lo largo de treinta y dos años es de mil seiscientos: alrededor de una por semana. Tanto para Balis como para otros autores tal cálculo sería imposible de cumplir en medio de un estilo de vida tan activo como fue el de Rubens.

Esta organización de producción se enmarca en un mercado formado no sólo por reyes, príncipes, diplomáticos, estudiosos, religiosos, laicos sino también por *connoisseurs*, quienes le daban gran importancia a la participación del propio artista en el lienzo. Por lo tanto, una obra con la participación directa del artista tenía un valor monetario mayor que quedaba estipulado en el contrato inicial entre ambas partes. En este sentido, el grado de intervención del propio artista quedaba detallado en el contrato correspondiente a la obra encomendada, como se puede ejemplificar en el siguiente extracto que cita Balis al mencionar el contrato para el ciclo de María de Medici: “[...] realizar perfecto y pintar cada una de las figuras con su propia mano [...]”<sup>152</sup>. Evidentemente, cuando mayor se estipulaba la participación de Rubens en algún encargo esta tenía su repercusión en el precio de la encomienda, tal como ocurrió en el

---

<sup>150</sup> *Ibíd.*

<sup>151</sup> Cfr. Hairs (1977), Jaffé (1989), Vlieghe (1993-1994) y Judson (2000).

<sup>152</sup> Balis 2007-2008: 36.

caso del ciclo mencionado para María de Medici cuyo precio convertido a una moneda actual estuvo cerca al medio millón de dólares<sup>153</sup>.

Hasta el momento lo que se va perfilando en torno al taller de Rubens es que este maestro no dejó documentos respecto a los colaboradores con quienes trabajó, así como tampoco se ha determinado cuál y cómo fue el ritmo de producción al interior del taller. Sin embargo, lo que sí resulta evidente es que debió contar con ayuda para cumplir con todos los encargos que le hacían llegar<sup>154</sup>. En este sentido, el uso de la etiqueta “enteramente por la mano del maestro” como el único criterio de demarcación en la obra de Rubens da una idea muy simplista de su producción. Aquí Balis propone tres criterios para estimar qué es parte de la producción de Rubens y qué no lo es ponderando la presencia de Rubens en el proceso de cada obra. Para esto resumiremos la tipología de Balis compuesta de tres patrones en la producción de Rubens:

- 1- Rubens ejecuta un trabajo enteramente por sí solo: trabajo firmado por el propio Rubens y que es resultado de un pedido explícito. Evidentemente, esta categoría estaría formada por la menor cantidad de obras dentro de su producción.
- 2- Rubens trabaja con su estudio en una composición de gran formato en la que no debe quedar evidente el trabajo de los asistentes. Para Balis, esta categoría varía en función al tipo de encargo, la escala y extensión del pedido, la competencia de los asistentes, el nivel de participación de Rubens e incluso la significación personal para el propio maestro. Esta categoría evidencia claramente el trabajo de lo que puede ser el taller: los encargos se trabajaban en función a competencias de los discípulos<sup>155</sup>. Incluso, si era necesario nuevas y más

---

<sup>153</sup> El ciclo de María de Medici es un conjunto de pinturas encargada por María de Medici a Rubens en 1621 y terminado dos años después. El ciclo está conformado por 21 pinturas que representan la vida de María de Medici, viuda de Enrique IV. Resulta interesante notar que el precio de esta serie de lienzos fue de 24,000 florines los cuales ha calculado Downes alrededor de 441,504 dólares (Downes 1983: 362).

<sup>154</sup> En la literatura revisada respecto al taller de Rubens no se ha encontrado referencia respecto a alguna falla en la entrega o queja de alguno de sus clientes con los que mantuvo contacto. Al parecer, a diferencia de otros pintores, Rubens mantuvo una relación de entrega de las obras en los plazos establecidos. Esto deja ver que su sistema de producción no sólo trabajaba bien, sino que además era muy eficiente.

<sup>155</sup> Balis menciona que “pupilo” no es un término muy útil al momento de hablar de aquellos quienes trabajaron con Rubens. Por otro lado, los aprendices sí forman un número más amplio y estuvo conformado por aquellos quienes fueron entrenados y pudieron perfeccionar sus habilidades bajo el servicio a Rubens. En Balis 2007-2008: 41.

complejas destrezas se requería de participantes *ad hoc*. Un ejemplo de esto serían las series para la Torre de la Parada el ciclo de María de Medici.

- 3- Rubens trabaja en una misma pintura junto a otro maestro independiente como Jan Brueghel o Frans Snyders. El maestro colaborador debía ser un especialista en un área en particular tal como paisaje, bodegón o pintura de animales. Una característica de este grupo de trabajos es que el maestro colaborador debía quedar claramente en evidencia<sup>156</sup>. Los cuadros que ejemplifican esta categoría son las pinturas de la serie de los sentidos como *La Vista*, *El Oído*, *El olfato*, *El gusto* y *El Tacto* en las que trabajó junto a Jan Brueghel El Viejo.

Lo que se puede observar a partir de la categorización de Balis es que si bien no se puede probar la existencia de un taller como tal sí se puede hablar de un proceso colaborativo que se puede esquematizar en estos tres patrones de producción. La ausencia de documentos, recordemos nuevamente, respecto al taller de Rubens ocurre porque este maestro tenía ciertas licencias en relación a la guilda de su ciudad. Estos beneficios le excluían de llevar un informe pormenorizado de su taller y de rendir cuentas de ingresos y asistentes. Es por esto que la ausencia de documentos no permite reconstruir el sistema productivo de este artista. A pesar que no se puede hablar con documentos sobre un taller de Rubens Balis ha establecido una cronología de cómo pudo ser el estudio de Rubens a lo largo de su vida mencionando a los artistas que pudieron ser parte de esta empresa. Este historiador realiza esta reconstrucción apartándose de la tradición oral y ciñéndose solo a aquellos cuyos nombres han sido documentados. Esta cronología puede ser resumida de la siguiente manera:

- 1.- Rubens antes de 1600: de este periodo se ha registrado en los archivos de Amberes colaboraciones con maestros como Otto van Veen (maestro de Rubens) y Jan Brueghel el Viejo. Cuando se independizó como maestro (1598) y contó con la venia de la guilda de su ciudad Rubens estuvo facultado para abrir su estudio, entrenar aprendices y emplear a artistas por jornadas. Sin embargo, debido a los beneficios con los que contaba no tenía necesidad de registrar a los aprendices a su cargo.

---

<sup>156</sup> Balis 2007-2008: 40.

2.- Italia: 1600-1608: según Meysens (1649) Rubens tuvo como pupilo a David Teniers (El Viejo, 1582-1649). También aparece el nombre de Deodaat van der Mont (1582-1644) quien pudo estar al servicio de Rubens incluso antes de su viaje a Italia y quien posiblemente lo acompañó durante esta travesía.

3.- Amberes 1609-1615: de este periodo no se conocen con certeza los nombres de los posibles colaboradores, sin embargo, Balis propone como fecha de inicio para el taller el año de 1612 (representado por el estilo del lienzo *El Descendimiento de la Cruz* (1611-1614) que para él difiere estilísticamente del de *La Elevación de la Cruz* pintado entre 1610-1611). A este periodo lo denomina como el periodo “clásico” en la producción de Rubens y que fue ampliamente seguido en Amberes, quizás mayormente por artistas que estuvieron en su estudio.

4.- Amberes 1615-1620: este periodo concuerda con la construcción de un taller adyacente a la casa de Rubens. De los pocos nombres que se pueden asociar a Rubens figuran Peter Soutman, Anthony van Dyck y Jacob Jordaens. Balis menciona que Peter Soutman (ca. 1580-1656) tuvo acceso al taller y a los materiales preparatorios de Rubens y que posiblemente mantuvo un vínculo de colaboración hasta 1624, fecha en la que abandona Amberes. Soutman es uno de los artistas que abre la posibilidad de comprender cómo pudieron extenderse los trabajos de aquellos quienes participaban en el estudio del maestro: “[...] sin embargo, la evidencia actual sugiere que Soutman publicó los dibujos que él coleccionó sólo después de la muerte de Rubens (1640)”<sup>157</sup>. Por otro lado, Anthony van Dyck (1599-1641) representa la primera muestra de un asistente de Rubens entre los años 1617-1620. Este artista muy probablemente tuvo un papel trascendental en el taller puesto que su destreza lo llevó a tener la confianza de Rubens y a posicionarse por encima de los demás colaboradores: “Tal vez su responsabilidad no estuvo sólo limitada a su contribución individual de las pinturas; él pudo haber sido una especie de “líder de equipo” responsable de supervisar a los otros asistentes quienes ocupaban un menor rango en el orden jerárquico.”<sup>158</sup>. Otro artista de gran importancia fue Jacob Jordaens (1593-1678) quien parece haber trabajado en el estudio de Rubens en alguna ocasión sin llegar a tener la importancia que tuvo Van Dyck. Por último, hay que mencionar que en este periodo también contó con la

---

<sup>157</sup> Balis 2007-2008: 44.

<sup>158</sup> Balis 2007-2008: 44.

participación de especialistas para sus pinturas de historia como el pintor de paisajes Jan Wildens (1586-1653), el pintor de animales Frans Snyder (1579-1657) y el reconocido pintor de naturalezas muertas Jan Brueghel el Viejo (1568-1625).

5.- Amberes 1620-1628: estos años son de producción intensa en el estudio, muestra de esto son los encargos para María de Medici y los tapices con escenas del *Triunfo de la Eucaristía*. En estos años aparecen documentados los nombres de Justus van Egmont (1601-1674), Willem Panneels (1600/05-1634), Jan Cossiers (1600-1671) y el no menos importante Abraham van Diepenbeeck<sup>159</sup> (1596-1674).

6.- Amberes – Madrid – Londres 1628-1630: estos años comprenden el cierre del taller hacia el final de agosto de 1628 debido a su viaje a Madrid lo que obligó a artistas como Justus van Egmont, Willem Panneels y Jan Cossiers a independizarse como maestros en sus propios talleres. Panneels fue designado guardián del clausurado taller, cargo que parece le fue provechoso en tanto que le permitió “[...] tomar ventaja de la situación al copiar material artístico confidencial que Rubens guardaba en su *cantoor* o estudio privado [...]”<sup>160</sup>.

7.- Amberes 1630-1640: a su retorno de Inglaterra improvisó un nuevo estudio y produjo un número importante de series, algunas de las que debió implicar un equipo completo como la decoración para la Torre de la Parada (1636-1638) y la decoración para la entrada de Fernando en 1635 (*Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi...*). De este periodo se tiene registro de Erasmus Quellin (Quellinus) II (1607-1678), mencionado como asistente de Rubens<sup>161</sup>, Jan van den Hoecke (1611-1651)<sup>162</sup>, Theodoor van Thulden (1606-1669), cuya participación en el estudio es más

---

<sup>159</sup> “Un pintor de vidrio de Hertogenbosch que llegó a ser un maestro independiente en Amberes en 1622/23. En su propio trabajo, Van Diepenbeeck se muestra a sí mismo como un pintor de un estilo flexible que pudo asumir sin esfuerzo el trabajo la manera de Rubens y estuvo listo para producir combinaciones virtuosas de motivos.” En Balis 2007-2008: 45.

<sup>160</sup> Balis 2007-2008: 46.

<sup>161</sup> Balis menciona a Quellin basándose en trabajos de Meyssens (1649), De Bie (1661), De Piles (1677 y 1699), Sandrart (1679), Hairs (1977), De Bruyn (1988), Vlieghe (1998) y el propio Balis (1993). En Balis 2007-2008: 46, nota 163. Así mismo, menciona Balis que es complicado determinar la participación exacta de este pintor en los trabajos de Rubens debido a que una vez independizado Quellin optó por un estilo artístico muy diferente, incluso *anti-rubensiano*.

<sup>162</sup> Hoecke es mencionado por Balis basándose en trabajos de De Bie (1661), De Piles (1677 y 1699), Sandrart (1679), Hairs (1977), Vlieghe (1998) y el propio Balis (1993). En Balis 2007-2008: 46, nota 163. Para Balis este artista posiblemente fue olvidado en la literatura temprana sobre el taller de Rubens

problemática de probar salvo la colaboración en la *Pompa Introitus* y la Torre de la Parada, Frans Wouters (1612-1659) de quién Balis no considera seguro nombrarlo discípulo o pupilo y menos aún determinar su participación en la producción rubensiana<sup>163</sup>. Un caso de especial interés lo menciona Balis en torno a la figura de Jan Thomas, también conocido como Van Yperen o Ieperen (1617-1678), de quien menciona respecto a su participación en el estudio de Rubens: “El argumento más convincente es el estilístico, y revela que él conocía muy bien los últimos trabajos de Rubens (aquellos enviados inmediatamente a España) e incluso trabajó alguno de ellos en versiones pequeñas. Por lo tanto, parece que la presencia de Thomas en el taller en el final de la vida del maestro puede ser establecida con alguna certeza.”<sup>164</sup>.

8.- El final del estudio de Rubens, 1640-1645: este periodo hace referencia a los años posteriores a la muerte de Rubens. Balis menciona que la fuente de información más provechosa es una conversación entre el Cardenal-Infante Fernando de Austria y su hermano Felipe IV de España. En este documento Fernando muestra su preocupación por la situación de su encargo realizado al taller de Rubens tras la muerte de este. De esta fuente Balis extrae la mención de un “primer oficial” responsable del taller<sup>165</sup>. Respecto al artista que pudo quedar a cargo del taller este mismo autor desestima a Erasmus Quellin quien en estos años ya manejaba su propio taller y menciona a Jan Thomas aunque por esos años era sólo un principiante. Sin embargo, estas suposiciones no están documentadas como sí lo está la participación de Jordaens para finalizar dos pinturas (*Hercules* y un *Perseo*) y la intervención de Gaspar de Crayer para terminar *La violación de las mujeres de Sabina* encargadas por Fernando de Austria. Por último, Balis resalta la imposibilidad de probar que después de la muerte de Rubens hubo un artista responsable de terminar y gestionar los pedidos pendientes<sup>166</sup>.

Finalmente, después de revisar la historiografía respecto al taller de Rubens se pone en evidencia que este tema aún resulta problemático puesto que la documentación es escasa, falencia que la tradición oral ha sabido subsanar con no poca imaginación. El

---

debido a que su estilo más popular estuvo más vinculado a Guido Reni que al propio Rubens, sin embargo, después de los trabajos de Vlieghe su presencia ha cobrado nueva importancia.

<sup>163</sup> Balis 2007-2008: 47.

<sup>164</sup> Balis 2007-2008: 47.

<sup>165</sup> Balis 2007-2008: 47.

<sup>166</sup> Balis 2007-2008: 47

estudio de Balis sobre el taller de Rubens nos permite corroborar de manera documentada la afirmación que realizó Saldías Díaz respecto a este tema: “[...] diferenciar el tipo de trabajo y recordar la forma y el alto nivel de calidad pictórica que tenía el trabajo en el taller de Rubens y aclarar asimismo las erróneas versiones que en este taller trabajaban simultáneamente más de cien pintores con decenas de obras [...]”<sup>167</sup>.

### **3.4 ¿Atribución de la serie franciscana al Taller de Rubens?**

La teoría de la atribución está lejos de ser un método como muchas veces se suele confundir. Esta propuesta atribucionista está íntimamente ligada al trabajo detectivesco de realizar atribuciones y a la figura del *connoisseur*. A pesar que fue propuesto a finales del siglo XIX todavía es bastante útil en la actualidad cuando se trata de realizar alguna atribución hacia un determinado pintor. Esta aproximación pone énfasis en los detalles minúsculos e intrascendentes de las formas pictóricas (como nariz, lóbulos, orejas y manos) bajo la premisa de que estos indicios “marginales” constituyen momentos en los que el artista dejaba de lado lo consciente de su actividad y se dejaba llevar por impulsos automáticos, ajenos a su control. Estas detalladas observaciones juntas a un conocimiento amplio de artistas y obras de por medio permiten realizar atribuciones o vincular la obra a determinados pintores, vincular la obra a determinadas corrientes e incluso sugerir fechas aproximadas de creación. Al analizar los cuadros en el catálogo podemos encontrar lo siguiente:

El análisis estilístico de esta serie muestra muchas diferencias en su interior. Como balance general podemos decir que son más las diferencias que los puntos en común, estilísticamente hablando. El rostro de Cristo en una serie de este tipo debería ser el mismo o en todo caso similar, sin embargo, se puede observar que el rostro del lienzo *Entrada a Jerusalén* es similar al de *Cristo ante Caifás* y ligeramente parecido al del lienzo *Cristo cargando la Cruz*. La similitud radica en el tipo de rostro pálido, de ojos salientes y bien abiertos, de un tono rosado en las mejillas y labios y con un cabello que

---

<sup>167</sup> Saldías Díaz 2012: 812. Esta afirmación la realiza después de mencionar que el museo de la casa de Rubens donde funcionaba el taller tenía unas dimensiones de trece metros por ocho y medio y alrededor de siete de alto, espacio que para Saldías Díaz permitiría trabajar entre diez a doce pinturas simultáneamente. Sin embargo, hay que reconocer que esta última afirmación la realiza sin citar las fuentes documentales que la puedan avalar, aunque sí debemos reconocer que nos permite darnos una idea del trabajo colectivo al interior del estudio.

emana un brillo particular. Sin embargo, este tipo de Cristo es diferente al del resto de la serie: comparémoslo con el *Cristo ante Pilatos* o más aún, y para hacer la diferencia más notoria, con el del *Cristo en el monte de los Olivos* cuyo rostro es más huesudo, menos pálido y sin ese brillo en el cabello o el tono rosado de la piel. A lo largo de esta serie se mantiene poca uniformidad en el rostro de Cristo, el mismo que, repetimos, debería ser por lo menos similar. Creemos que esto ocurre porque el manejo de fuentes no es uniforme: en la serie hay fuentes de Rubens, Van Dyck y Jordaens.

Sin embargo, aquí surge un problema: tomemos nuevamente los tres cristos mencionados anteriormente: los tres son similares en el tipo de rostro e incluso en la vestimenta (a diferencia del resto estos lucen una túnica de color morado). Ahora veamos la fuente a la que pertenecen:

- *Entrada a Jerusalén*: Fuente: desconocida.
- *Cristo ante Caifás*: Fuente: posiblemente Jordaens.
- *Cristo cargando la Cruz*: Fuente: Rubens.

De esto se puede notar que de entre los tres rostros de los once lienzos hay un estilo similar pero no un mismo artista como fuente, de hecho, posiblemente sean tres maestros diferentes. Sin embargo, a partir de esto lo que se puede deducir es que posiblemente el artista responsable de esta serie, el jefe de taller, encargara de hacer estos tres cristos a un mismo colaborador o incluso los hiciese él mismo. Esto es válido porque sí mantienen una unidad de estilo. También existe la posibilidad que delegara el resto de cristos a otros colaboradores diferentes. Esto último también revela que estamos frente a un taller o por lo menos a un modo de producción colaborativa, como era usual en los Países Bajos del siglo XVII.

Es difícil reconocer el tema del trabajo sobre las manos en los diferentes cristos de la serie. La dificultad radica en que las posiciones de estos son diversas y variadas a lo largo de las escenas. Sin embargo, entre las pocas que podemos examinar y comparar encontramos que los lienzos *Cristo lava los pies a sus discípulos* y la *Institución de la Eucaristía* muestran un trabajo de las manos muy similar: los dorsos de las manos son gruesos, abultados, aunque no tan exagerados como la de la mano de la *Entrada a Jerusalén*, que tiene una característica muy particular y diferente del resto de lienzos, es

única en la serie<sup>168</sup>. Por otro lado, tenemos dos tipos de manos que no se parecen a los dos lienzos mencionados anteriormente (*Cristo lava los pies a sus discípulos* y la *Institución de la Eucaristía*), este es el caso de las escenas *Cristo ante Pilatos* y *La Coronación de espinas*: estas dos últimas escenas no tienen relación entre sí puesto que los dedos de *La Coronación de espinas* son diferentes al de *Cristo ante Pilatos*. En la primera los dedos son más gruesos, menos alargados y con un acabado más difuso en los bordes mientras que en la última los dedos son más largos, tensos y con detalles que resaltan una construcción más “huesuda”. Finalmente, mencionemos que las manos del *Cristo en el monte de los olivos* no se parecen a ninguna otra en la serie. Todo esto quiere decir que por lo menos en toda la serie tenemos cinco tipos diferentes de trabajos en las manos de Cristo: esto puede significar que además de trabajar con diferentes fuentes los artistas no eran los mismos lo que nuevamente nos lleva a pensar en que el trabajo de elaboración de esta serie estuvo a cargo de un taller.

Podemos extender este análisis a los pies de los cristos en la serie. Comparemos las escenas *Entrada a Jerusalén*, *El Prendimiento de Cristo*, *Cristo ante Caifás*, *Cristo ante Pilatos*, *La Flagelación* y *La coronación de espinas*. Existe un parecido entre los pies de los cristos de la *Entrada a Jerusalén* y *Cristo ante Caifás*: en ambos el empeine es abultado mientras que los dedos son finos y alargados, sin embargo, estos no son los mismos que el de *La flagelación* puesto que los pies de esta última escena no tienen ese pronunciamiento en el empeine y los dedos parecen no ser tan alargados como el de los otros dos lienzos. Por último, el trabajo de los pies en el cuadro *Cristo ante Pilatos* es diferente, menos fino y con el dedo gordo de menor dimensión que el del *La coronación de espinas* que mantiene el dedo gordo y el resto dispuestos de una forma más equitativa, a su vez, es diferente de trabajo en los pies de *El Prendimiento de Cristo* en la que los pies manifiestan cierta imperfección y una perspectiva menos diestra por no mencionar que los dedos no tienen la misma unidad y distribución equidistante que sí está presente en la *Entrada a Jerusalén* o en la *Coronación de espinas*.

Por último, hay que mencionar que estos once lienzos se pueden agrupar en dos: las figuras con el Cristo vestido y las figuras con el Cristo semidesnudo. Veamos el trabajo de las figuras de Cristo en los lienzos: *Cristo ante Pilatos*, *La Coronación de espinas* y

---

<sup>168</sup> Esto puede estar vinculado a que esta escena no tiene fuente reconocida como la del resto de lienzos. Quizás pueda ser una composición original del maestro responsable de estos lienzos.

*Cristo es clavado a la Cruz*. Examinemos el trabajo de la piel en el pecho de Cristo: en *La Flagelación* hay un trabajo más pronunciado en las sombras alrededor de pecho de Cristo, se marcan los huesos del pecho, la hendidura del diafragma está presente y muy tenuemente se insinúan las costillas. Por otro lado, la figura del Cristo en el *Cristo ante Pilatos* presenta gotas de sangre que creemos han sido añadidas posteriormente y muestra un pecho con la línea central de esternón más pronunciada y los pectorales menos pronunciados que en el anterior. Estos pectorales que con sus diferencias se han mantenido en estos dos últimos cuerpos prácticamente desaparecen en el lienzo *Cristo es clavado a la Cruz*: aquí la proporción del pecho es menos exacta y parece como un solo bloque en el que se insinúan los huesos del esternón marcando una separación con el vientre. En este último Cristo el trabajo sobre la piel es muy diferente, con menos textura y con una ligera exageración en la parte debajo del cuello que parece ser un error en el dibujo. Lo que se pone de manifiesto aquí es que en estos tres cuerpos hay un trabajo diferenciado, posiblemente también por la ausencia de unidad en la fuente en la que se basan, pero, también en el acabado estilístico del trabajo de las texturas, los huesos y las proporciones.

También hay que mencionar que en los once lienzos el trabajo del color no es unitario. El color de la vestimenta de Cristo varía en los lienzos *Entrada a Jerusalén*, *El lavatorio de los pies*, *Cristo en el monte de los olivos*. Estas escenas muestran diferencias en el tono de la ropa de Jesús: en la primera es de tonalidad morada, en la segunda es marrón oscuro y en la última de un tono azulado verdoso. Sin embargo, hay otros momentos en los que sí se ha mantenido uniformidad de tono en la ropa de los personajes. Por ejemplo, compárese los colores de la vestimenta de Pedro y Judas en los lienzos *La entrada a Jerusalén* y *La institución de la Eucaristía* y *Cristo ante Caifás*. En los tres lienzos Pedro lleva una túnica amarilla y hasta el tipo de rostro es bastante similar, aunque sí cambia en el lienzo *Cristo en el monte de los olivos*.

El trabajo de composición, cuando no se tiene una fuente a la mano es resuelto de una manera que no se puede considerar como parte del trabajo de Rubens o de su taller. Este es el caso del primer lienzo, *La entrada de Cristo a Jerusalén* que no resuelve la composición de la misma manera en que lo hace Rubens o Van Dyck. La composición del cuadro limeño enfatiza la verticalidad y la figura de Cristo al centro parece estar quieta, lejos del movimiento circular interno usual en los cuadros de Rubens y de su

taller. Esto también se puede observar en los lienzos *Cristo ante Caifás*, *Cristo es clavado a la Cruz*, de Jordaens (¿?) y de fuente desconocida respectivamente. El movimiento circular tan típico de las composiciones de Rubens aún se encuentra en los lienzos *Cristo cargando la Cruz*, *La Institución de la Eucaristía* y hasta en el menos logrado *Cristo ante Pilatos*. También se puede reconocer en los lienzos basados en trabajos de Van Dyck que hay algo de la composición circular original en el lienzo *El prendimiento de Cristo*<sup>169</sup>. A nivel general esta serie no presenta una uniformidad compositiva que privilegie el movimiento circular interno sino más bien se evidencia que algunas fuentes han sido intervenidas restándoles este ritmo interno y otras no se adscriben al ideal propio de maestros como Rubens y Van Dyck. Esto mismo también se puede aplicar al lienzo basado en un trabajo de Jordaens, *Cristo en el monte de los olivos*: aquí hay un intento de generar un movimiento circular pero no es unitario, sino que funciona por el agrupamiento de figuras en los bordes del lienzo cuando Rubens o Van Dyck trabajaban este ideal de movimiento con un grupo unitario de figuras.

Respecto al programa iconográfico de esta serie hay que mencionar que el responsable de armar este conjunto posiblemente no estuvo interesado en completar o redondear la serie según los cánones de trabajo respecto al tema de la Pasión. Aunque Rubens no pintó una serie dedicada íntegramente al tema de la Pasión de Cristo sus cuadros sí cubrieron el espectro completo de escenas vinculadas a este tema. En la serie limeña no encontramos quizá la escena que pudo dar fin a este conjunto: la *Crucifixión de Cristo* o la *Elevación de la Cruz*. Como se mencionó en el capítulo anterior el número de escenas debió estar entre doce o catorce, no en once, lo que hace inusual el número de escenas que componen el ciclo limeño.

Respecto al problema de la atribución al taller de Rubens hay que mencionar lo siguiente: como se dijo antes, es difícil dar una lista exacta y documentada de quienes participaron en su taller, lo que dificulta plantear una ruta para rastrear con exactitud qué maestro pudo estar vinculado a Rubens y, posteriormente a su colaboración, continuar por su propia cuenta con un tipo de producción como el de la serie de San

---

<sup>169</sup> En menor medida este acento en la verticalidad (opuesto al de Rubens) se encuentra en el cuadro *La Coronación de espinas* basado en un trabajo de Van Dyck aunque modificado por el responsable de la serie: la figura de pie que mira la escena le quita el movimiento compositivo circular que sí tiene el original que se encuentra en Museo del Prado.

Francisco de Lima<sup>170</sup>. Por un lado, la cuestión estilística ha mostrado una falta de unidad y, sobre todo, un alejamiento del tratamiento típico de la pintura de Rubens. Sin embargo, por otro lado, lo que la ausencia estilística adolece es compensada por un manejo de fuentes para la serie limeña que llama nuestra atención. Habiendo analizado los once lienzos podemos sistematizar los autores y las fuentes empleadas en esta serie:

Título del lienzo	Fecha aproximada	Fuente
1.- Entrada de Cristo a Jerusalén	ca 1600 – ca 1674	Desconocida
2.- Cristo lava los pies a sus discípulos	ca 1632 – ca 1674	Rubens
3.- Institución de la Eucaristía	ca 1632 – ca 1674	Rubens
4.- Cristo en el monte de los olivos	ca 1654 – ca 1674	Jordaens
5.- El prendimiento de Cristo	ca 1620 – ca 1674	Van Dyck
6.- Cristo ante Caifás	ca 1630 – ca 1674	¿Jordaens?
7.- Cristo ante Pilatos	ca 1630/34 – ca 1674	Rubens
8.- La Flagelación	ca 1614/17 – ca 1674	Rubens (¿Jan Thomas y Goltzius?)
9.- La coronación de espinas	ca 1618/20 – ca 1674	Van Dyck
10.- Cristo cargando la Cruz	ca 1632 – ca 1674	Rubens
11.- Cristo es clavado a la Cruz	ca 1600 – ca 1674	Desconocida

Aquí se puede reconocer que la gran mayoría de fuentes corresponden a Rubens con excepción de la *Entrada a Jerusalén*, *El prendimiento de Cristo*, *Cristo ante Caifás*, *La Coronación de espinas* y *Cristo es clavado a la Cruz*. Respecto al primer lienzo, *Entrada a Jerusalén*, hay que mencionar que Rubens sí pintó este lienzo, pero, el responsable de realizar la versión para el ciclo limeño no utilizó, quizás por desconocimiento. Lo mismo puede decirse del resto de lienzos basados en fuentes no rubenianas. Creemos necesario mencionar que esto no es una carencia sino más bien hace visualizar que el maestro responsable de ensamblar la serie en cuestión tenía un manejo amplio de fuentes. A partir de esto hay que mencionar que estas otras fuentes

<sup>170</sup> Es importante considerar que muchos artistas después del trabajo con Rubens adoptaron su estilo y continuaron su producción con un manejo de fuentes y similitudes con el estilo del gran maestro flamenco. Como menciona Balis: “Después de un tiempo, la influencia de Rubens fue prácticamente un fenómeno generalizado” (En Balis 2007-2008: 41.)

*no-rubenianas* son de artistas que eran parte del círculo de trabajo de Rubens. Tanto Van Dyck como Jordaens son artistas cuyo vínculo con el taller del maestro flamenco está documentado. Por lo que podemos afirmar que el artista responsable de los once lienzos limeños era un artista vinculado a maestros de la talla de Rubens, Van Dyck y Jordaens.

Proponemos la alternativa que incluso este responsable de la serie franciscana pudiera haber pasado en algún momento por el estudio-taller de Rubens. Esto no es una propuesta descabellada si se tiene en cuenta lo siguiente: “Algunos de ellos [colaboradores del taller] pudieron ejecutar copias para Rubens después de sus propias composiciones (Cornelis de Vos, Jacob Jordaens y hasta los herederos de Rubens quienes también tuvieron copias después de su muerte) y otros pudieron hacer copias pequeñas después de su trabajo con el propósito de satisfacer a un mercado diferente [...]”<sup>171</sup>. El maestro responsable de esta serie pudo ser parte en algún momento del estudio-taller de Rubens y de esta forma es posible que recolectase material para sí mismo que, como proponemos aquí, pudo emplear más adelante ya como parte de algún encargo a su propio taller.

Finalmente, en base a lo expuesto anteriormente podemos afirmar que el trabajo de esta serie fue realizado dentro de un taller. Prueba de esto es la intervención de diferentes estilos en el conjunto, las dimensiones de cada lienzo (aprox. tres metros de alto por dos de largo) y la realización en suelo europeo. Este último punto queda claro ante la ausencia de un taller local que pudiese manejar tal encargo: hasta la actualidad no se conoce de un taller que pudiese producir lienzos de este tipo y de un programa iconográfico tan complejo como el del la Pasión de Cristo por no citar el manejo de fuentes necesarias para su diseño.

Sin embargo, no podemos realizar una atribución con nombre y apellido puesto no conocemos hasta la actualidad todos los colaboradores que pasaron por el taller de Rubens y menos aún de algún taller que pudiese realizar tal envío de características intercontinentales. No obstante, sí podemos afirmar que la realización de esta serie está lejos de formar parte del taller de Rubens por los siguientes motivos: ausencia de unidad

---

<sup>171</sup> Balis 2007-2008: 40.

estilística, error en el número de escenas que componen la serie, diferencias de acabado material como el empleo de medidas diferentes de los lienzos y el manejo de fuentes ajenas a Rubens. Por último, el artista responsable de manejar el taller que realizó este encargo ratificamos que debió estar vinculado al círculo artístico de su época y conocía bien las fuentes de sus colegas. De los posibles nombres documentados que proporciona Balis de maestros que tras su paso en el taller de Rubens crearon sus propios talleres tenemos a David Teniers (1582-1649), Deodat van de Mont (1582-1644), Peter Soutman (ca 1580-1656), Van Dyck (1599-1641), Jordaens (1593-1678), Jan Wildens (1586-1653), Frans Snyder (1586-1657), Jan Bruegel (1568-1625), Justus van Egmont (1601-1674), Willem Panneels (1600/05-1634), Jan Cossiers (1600-1671), van Diepenbeeck (1596-1674), Erasmus Quellin II (1607-1678), Jan van den Hoecke (1611-1651), Thomas van Thulden (1606-1669), Frans Wouters (1612-1659) y Jan Thomas [van Yeperen] (1617-1678).

De los artistas anteriormente mencionados se pueden descartar a aquellos fallecidos antes de 1654, fecha en la que se pintó el más antiguo de los lienzos que servirá como fuente a la serie limeña. Esto nos deja a Peter Soutman, Jordaens, Frans Snyder, Justus van Egmont, Jan Cossiers, van Diepenbeeck, Erasmus Quellin II, van Thulden, Frans Wouter y Jan Thomas. Sin embargo, de esta lista hay que descartar a van Thulden y Frans Wouter puesto que Balis menciona que no está demostrada su presencia como colaboradores del taller de Rubens. Así mismo, hay que descartar a Soutman, Snyder, Cossiers, Diepenbeeck, Erasmus Quellin II y Jan Thomas por cuanto el estilo de estos maestros flamencos no se parece al de la serie limeña. Si bien estos fueron colaboradores de Rubens no significó que adoptaran el estilo de este maestro y más bien decantaron en estilos personales, como mencionamos, diferentes al de la serie franciscana. Esto nos deja un nombre: Jordaens. Sin embargo, no afirmamos nada por cuanto no tenemos documentación que avale su participación como jefe de taller al fallecer Rubens. Si bien ayudó a terminar dos lienzos (*Hercules* y un *Perseo*) esto no significa que fuera responsable del taller de Rubens. Por último, hay que mencionar que para esta época Jordaens ya manejaba su propio taller.

## **Conclusiones**

Después de estudiar en este capítulo el tema de la Pasión de Cristo en la producción rubeniana y su vínculo con la serie limeña se ha encontrado que en los lienzos limeños

no están presentes, por lo menos, ocho escenas que el maestro de Amberes sí trabajó. Entre estas están el *Ecce homo*, *La Elevación de la Cruz*, *La Crucifixión*, *Le Coup de Lance*, *El Descendimiento de la Cruz*, *La Lamentación*, *La Deposición* y *El Cristo victorioso*. Además, se ha confirmado que de los temas representados en la serie de San Francisco de Lima el último *Cristo es clavado a la Cruz*, no pertenece a su producción de temas religiosos vinculados a la Pasión. Este cuadro es un agregado que el responsable añadió y con el que cierra el ciclo limeño.

Por otro lado, se desconoce la participación documentada de todos los colaboradores que participaron en el taller de Rubens durante sus años de trabajo. Esta ausencia de documentos tampoco ha permitido reconstruir con exactitud el funcionamiento del taller de Rubens. Estas falencias no permiten determinar el paradero de aquellos maestros que llegaron a independizarse, crear y manejar su propio taller. Además, como se mencionó anteriormente, tampoco se sabe con certeza qué maestro quedó como responsable del taller de Rubens después de su muerte. Sin estos conocimientos, trazar el camino entre uno de estos talleres flamencos y el envío a Lima de una serie como la de San Francisco de Lima se hace más difícil más aún debido a la ausencia de documentos sobre su llegada.

Finalmente, un error de atribución de la autoría de esta serie limeña se fundamenta en que la gran mayoría de lienzos del Museo Convento de San Francisco pertenecen a fuentes del propio Rubens. Creemos que esta atribución debe ser corregida y no confundida a partir del manejo de fuentes. Si bien no se puede atribuir esta serie al estudio-taller de Rubens sí podemos afirmar, después de la revisión de todos los lienzos, que se trata de una serie flamenca y no una serie local.

## CONCLUSIÓN

La presente serie de once lienzos dedicados al tema de la Pasión de Cristo del Convento de San Francisco representaba un campo de investigación que daba por sentados muchos supuestos a su alrededor. Sin embargo, creemos que en el presente trabajo se ha logrado demostrar que la riqueza de esta serie está vinculada no sólo a temas sobre las fuentes, el vínculo de los franciscanos con el arte y sus fieles, el número de escenas que componen ciclo de la Pasión, entre otros puntos, sino que ha permitido adentrarnos en el estudio de la pintura flamenca en un contexto de intercambio comercial impulsado por la lucha de la iglesia por diseminar su credo y el de los comerciantes por ampliar su mercado. Es en este contexto que podemos ubicar a la figura de Pedro Pablo Rubens, uno de los artistas más importantes de su tiempo y cuyo taller le permitió cumplir con una cantidad de encargos pocas veces vistas en el mundo del arte.

Sin embargo, como lo hemos mencionado anteriormente, descartamos que la presente serie sea producto de un encargo a su taller. Para empezar, dentro de los estudios vinculados a Rubens aún hay mucho campo por estudiar sobre todo lo vinculado a la reconstrucción del sistema de producción que se realizaba en su negocio. Sin embargo, si bien Rubens fue el artista más requerido por los clientes de su tiempo (ya sea para devoción personal, la decoración de residencias, palacios o simplemente por el afán de coleccionar obras de arte), este no fue el único artista de su época. Durante el siglo XVII en Amberes, y en menor medida en Sevilla, se comercializaron tantas obras de arte que se llegaron a formar importantes firmas comerciales como fue el caso de la casa Forchont, cuyo alcance llegó hasta suelo americano. Frente a una demanda tan grande de obras de arte es que se puede comprender el auge del número de talleres de pintura, sobre todo en Flandes.

Que esta serie no pertenezca al taller de Rubens no invalida ni disminuye la riqueza de este inusual ciclo, sino que abre una posibilidad de estudio hacia los diferentes talleres que circulaban entre Amberes y Sevilla durante el siglo XVII. En esta situación es donde proponemos ubicar al maestro responsable del encargo realizado para el Convento de San Francisco. Sin embargo, a pesar que no hemos podido dar ni con el nombre del artista ni con su estudio, sí estamos convencidos que se trata de un artista flamenco a cargo de un taller. Proponemos también que, debido al contacto con las

fuentes de su época, el estilo flamenco y el trabajo colaborativo para el cumplimiento de un encargo tan grande, el responsable de este conjunto debió frecuentar los círculos artísticos vinculados al taller de Rubens.

Continuando la línea de trabajo abierta por historiadores como Morelli y Berenson podríamos pasar a denominar al maestro responsable de esta serie como “Maestro de la serie de la Pasión de San Francisco de Lima”. Sin embargo, las diferencias estilísticas al interior del ciclo no permiten atribuir a un único responsable de estos once lienzos. De hecho, parte de la lógica del trabajo de taller es el de compartir las responsabilidades, sobre todo si se trata de un encargo de grandes dimensiones, como el de San Francisco de Lima. En este sentido proponemos para la denominación de cada lienzo: “Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens/Jordaens/Van Dyck (en función de cada lienzo)”, título que creemos es el más apropiado teniendo en cuenta que no se puede adjudicar propiamente al taller de Rubens.

Respecto a la fecha de envío de esta serie a la ciudad de Lima, proponemos el rango comprendido entre los años 1654 y 1674. La primera fecha corresponde al cuadro más antiguo que sirvió de fuente para el lienzo *Cristo en el monte de los olivos* y la segunda concuerda con el primer testimonio documentado de la presencia de este ciclo en San Francisco de Lima. Lo que aún continúa siendo un misterio es el encargante de este conjunto, sin embargo, proponemos como una alternativa bastante viable al matrimonio Clavijo, fundadores de la Tercera Orden de San Francisco, entidad a la que pertenecen estos lienzos desde el siglo XVII.

Proponemos también que, en aras que esta serie pueda ser estudiada por los investigadores de otros países, la serie se adscriba dentro de la tradición en la que se encuentran las pinturas de la escuela flamenca, es decir, a modificar la nomenclatura que actualmente tiene a la siguiente: 1.- Entrada de Cristo a Jerusalén; 2.- Cristo lava los pies a sus discípulos; 3.- La institución de la Eucaristía; 4.- La oración en el huerto; 5.- El prendimiento de Cristo; 6.- Cristo ante Caifás; 7.- Cristo es mostrado a la gente; 8.- La flagelación; 9.- La coronación de espinas; 10.- Cristo cargando la Cruz; 11.- Cristo es clavado a la Cruz. Es con estos títulos que se facilitará el estudio de esta serie dentro del *Corpus Rubenianum*, principal iniciativa de trabajo de la producción de Rubens y su taller.

Otro de los puntos que hay que mencionar sobre esta serie gira en torno al número de escenas que la componen. Aquí se dejan abiertas dos posibilidades aún por estudiar: que el número de escenas represente un ciclo incompleto debido a la pérdida de uno o tres lienzos o que a la salida del taller donde se realizó se hiciera de forma incompleta, es decir, como actualmente se encuentra. Con estos nuevos resultados, esperamos y creemos haber abierto un nuevo camino que extienda las posibilidades de estudio, no sólo sobre la presencia de la pintura flamenca en Lima durante el siglo XVII sino también sobre la figura de Rubens y los artistas que colaboraron con él y realizaron envíos a suelo americano.



## ANEXOS

### ANEXO 1

**Concierto de obra: Juan del Corral y Eugenio Díaz para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco (López Varela, 1643). En San Cristóbal, Antonio 2006: 97-98.**

Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo Antonio Clavijo de Espinosa morador en esta ciudad de los Reyes del Perú otorgo que soy convenido y concertado con Juan del Corral y Eugenio Díaz maestro de hacer azulejos y ponerlos que los susodichos han de ser obligados a hacer y obrar un entierro y capilla que tengo para mí y mis herederos en el primer claustro del Convento de Señor San Francisco de esta dicha ciudad donde está el aula de artes en el cual dicho entierro han de poner y asentar todos los azulejos que sean necesarios de muy buenas labores y los poyos con aliceres y el frontal para el altar de la capilla donde está el dicho entierro y azulejos con sus labores de la que pidiere y señalare el padre Fray Pedro Clavijo mi hermano y del mismo altar el dicho altar que el de San Antonio con las mismas hiladas de azulejos chicos y grandes todo lo cual me han de dar acabado a mi satisfacción dentro de cuatro meses que han de correr y comenzarse a contar desde hoy día de la fecha de esta escritura y así mismo han de ser obligados los susodichos a poner en el dicho entierro las mismas hiladas que tiene de alto lo dicho de la capilla de San Antonio desde el suelo con el asiento de apoyo y batidero de pies y espaldar por todo lo cual he de pagar a los susodichos setecientos y cincuenta pesos de a ocho reales los cuatrocientos y cincuenta pesos de ellos que les tengo dado adelantados y los trescientos pesos restantes luego que hayan hecho y acabado la dicha obra en toda perfección con calidad que si dentro del dicho término no la hubieren hecho he de poder mandarla hacer a su costa y así por los dichos cuatrocientos y cincuenta pesos que así han recibido como por lo que más me costare les he de poder ejecutar a cuyo cumplimiento obligo mi persona y bienes = y nos los dichos Juan del Corral y Eugenio Díaz que somos presentes aceptamos esta escritura como en ella se contiene y nos obligamos de hacer y acabar la dicha obra en toda perfección... (siguen cláusulas notariales)... que es fecha la carta en esta ciudad de los

Reyes del Perú a veinte y tres días del mes de junio de mil y seiscientos y cuarenta y tres años...

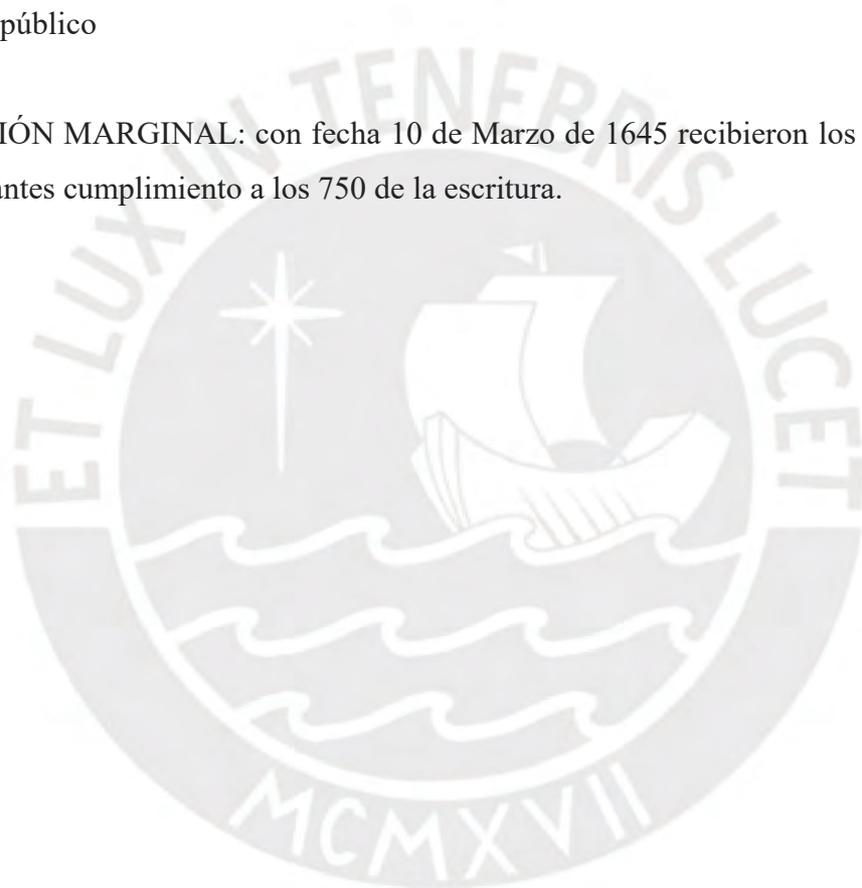
Antonio Clavijo Juan del Corral Eugenio Díaz

Ante mí

Miguel López Varela

Escribano público

ANOTACIÓN MARGINAL: con fecha 10 de Marzo de 1645 recibieron los trescientos pesos restantes cumplimiento a los 750 de la escritura.



## ANEXO 2

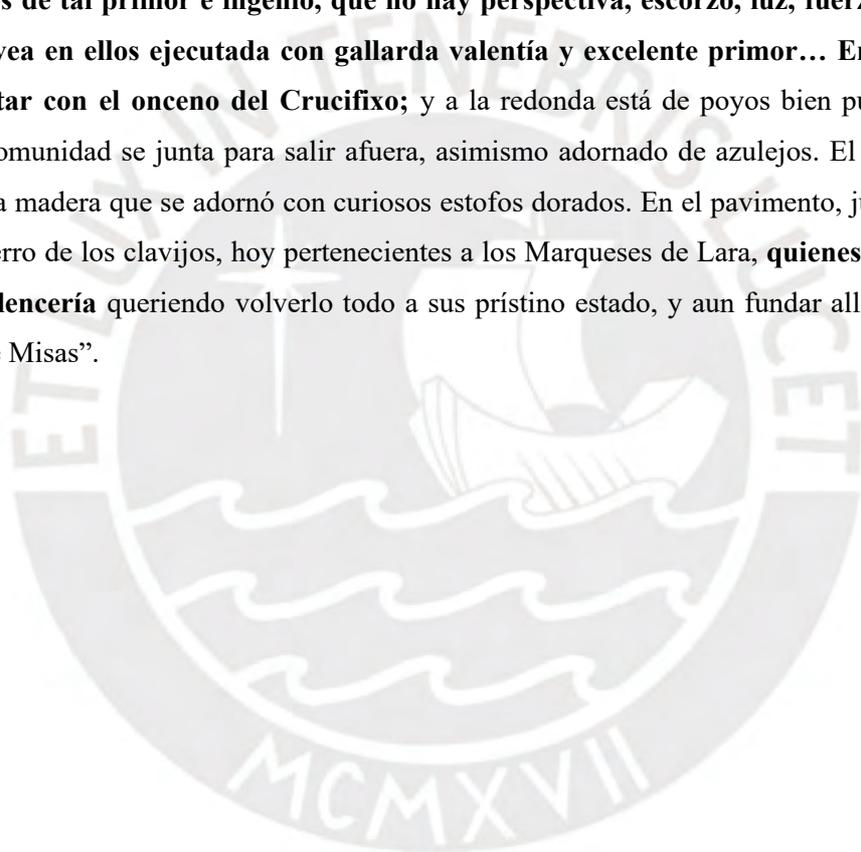
**Extracto de la Relación escrita por Fray Juan de Benavides el año de 1674. En Archivo del Convento de San Francisco de Lima: Registro 31, Relación de Fray Juan de Benavides, escrita en Lima el año de 1674. En Gento 1945: 323.**

“De la Portería en que asisten los Religiosos Porteros, se entra a otra pieza que es la Penitenciaría y memorable entierro de los Clavijos, y lo primero que en el todo de esta pieza se ve, parece lo último a que se puede llegar en perfección por lo **valiente y devoto de sus pinturas, en lienzos de tres varas en alto, asentados sobre muy vistosas alfombras de azulejos, en que se representa muy al vivo la Pasión de Nuestro Redentor, invención de PABLO RUBENIO, representada en once historias –lienzos- de tanto primor e ingenio, que no hay perspectiva, escorzo, luz, fuerza y relieve que no se vea ejecutada en ella con toda valentía y excelencia.** A estas historias, alternó nuestro M. R. P. Fray Luis de Cervela, otras tantas Virtudes de media talla, acompañadas de sus argotantes, que arrinconadas y olvidadas después de que se cayó la iglesia, estaban como cosa perdida y como en tiempo de su Paternidad R. Reverenda no hubo virtud olvidada ni alguna que no se renovase y pusiese en perfección, así también mandó renovar éstas y dorarlas, y las acompañó de unos ángeles que mandó pintar en el Cuzco con que hacen un todo tan perfecto que no hay más recreación que verlos.”

### ANEXO 3

**Extracto de Fray Fernando Rodríguez Tena: Origen de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles de Lima, lib. III, cap. III, pág. 60 vuelta. Inédita. Escrita en Lima el año de 1773. En Gento 1945: 323-324.**

“La Penitenciaría que para sí y sus herederos labraron los nobles Antonio Clavijo y Doña Beatriz Altamirano, es un capacísimo salón de **valientes y devotas pinturas ejecutadas en lienzos de tres varas de alto, sentadas sobre vistosas alfombras de azulejos en que al vivo se representa la Pasión del Redentor del Mundo, invención de PABLO RUBENIO. Está en once lienzos de tal primor e ingenio, que no hay perspectiva, escorzo, luz, fuerza y relieve que no se vea en ellos ejecutada con gallarda valentía y excelente primor... En la testera tiene su altar con el oncenio del Crucifijo;** y a la redonda está de poyos bien pulimentados donde la Comunidad se junta para salir afuera, asimismo adornado de azulejos. El techo es de bien labrada madera que se adornó con curiosos estofos dorados. En el pavimento, junto al altar está el entierro de los clavijos, hoy pertenecientes a los Marqueses de Lara, **quienes han hecho retocar la lencería** queriendo volverlo todo a sus prístino estado, y aun fundar allí una buena memoria de Misas”.



## ANEXO 4

**Descripción hecha por el padre Gento después de ver los cuadros que componen la serie en 1945. En “San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la Iglesia y convento de San Francisco de Lima”. pp. 328 - 331.**

La **Serie o Colección**, como tenemos dicho, se compone de once telas. Aun cuando en el lugar en donde se hallan actualmente colocados, no lo están en el orden cronológico, seguiremos aquí el mismo orden. Abre la marcha en la Colección, la **Entrada de Jesús en Jerusalem el Domingo de Ramos**. Un lienzo de tres metros de alto por dos metros, treinta centímetros de ancho, (3 x 2, 30). Magnífico. De mucha expresión. Jesús cabalgando sobre un asno, seguido de los Apóstoles. Una mujer, característica de Rubens, depositando su mando al paso del jumento, en que cabalga Jesús. Otras figuras más con ramos de palma. Enmarca el lienzo una palmera, en donde se halla encaramado un amorcillo, arrancando hojas, figura tan del gusto de Rubens, tan lleno de gracia como de carnes. Buena perspectiva y bello paisaje. Se notan algunos maltratos y pequeños retoques. El colorido de los ropajes, adecuado.

2°-**La Oración del Huerto**.-Le conceptuamos como uno de los más emocionantes. A mi parecer, uno de los mejores de la Colección. Los tres Discípulos dormidos, en primer término, magníficos en sus posiciones naturales y descuidadas. La persona de Jesús, con manto de rojo vivo, llena de angustia y tráfico realismo, ocupa gran parte de la tela. Ante él se abre una visión, de tonalidades argónicas de un resplandor un poco apagado. Una cantidad de ángeles de Rubens, le presentan los instrumentos de la Pasión: cruz, corona de espinas, el cáliz, etc. El que sostiene y le presenta la cruz, nos parece el mejor; recuerda al ángel que sostiene a Lot, en la **Salida de Lot de Sodoma**, del Museo de Louvre. En la espesura y entre sombras, la cohorte que le viene a prender. Repetimos de nuevo: uno de los mejores de la Colección. Posee tres metros de alto por dos de ancho -3x2. Estado de conservación uno de los mejores.

3°-**Jesús Lava los pies a sus Discípulos**.-Tres metros de alto por dos cuarenta centímetros de ancho - 3x2,40-. Un interior. Buena distribución de los personajes. El rostro de Jesús por su dibujo, postura y colorido, nos recuerda a los ya citados de la **Pesca Milagrosa** de la Catedral de Malinas o **Jesús andando sobre las aguas** del Museo de Nancy. Los rostros y vestidos de los Discípulos magistralmente interpretados. El lienzo se encuentra bastante maltratado y hasta le falta algún retazo.

4°-**El Prendimiento**.-Tres metros de alto por dos de ancho- 3x2-. También como el anterior, bastante maltratado. De mucho movimiento y enorme realismo. La serenidad de Jesús, con su manto rojo vivo en parte sostenido en un brazo y el resto echado por el suelo, contrasta admirablemente con la figura del traidor, con vestido ocre, en el momento de entregarle a sus

enemigos. Figura admirable que retrata la vil codicia e hipocresía de Judas. De mucho realismo también, es la posición de San Pedro cortando la oreja a Malco, uno de los soldados y la cara de angustia que pone cuando el Apóstol le lanza la cuchillada al pabellón auricular.

**5°-Ecce-Homo, o presentación a las turbas.**-Tres metros de alto por dos ochenta y cinco centímetros de ancho 3 x 2.85-. las figuras más interesantes de esta tela son los soldados llenas de realismo y naturalidad, como también muy naturales los gestos de las turbas. La imagen de Jesús, además de aparecer algún tanto deslustrada, la consideramos algo desproporcionada. ¿Quizá, es de algún discípulo del Maestro flamento [sic] la ejecución? Bastante maltratado.

**6°-Jesús atado a la columna o flagelación.**-Tres metros de alto por dos treinta y cinco centímetros de ancho. La más llamativa figura, la del sayón, gigantesca e iracunda en acción de azotar a Jesús. Jesús atadas las muñecas a la columna. La expresión de Cristo anunciando dolor y sus carnes pálidas y marfilinas están magistralmente ejecutadas, como la admirable anatomía tanto de Cristo como del sayón. Bastante buena su conservación.

**7°-Coronación de espinas.**-Bastante maltratado. Tres metros de alto por dos setenta y cinco centímetros de ancho -3 x 2.75-. Anatómicamente el medio cuerpo de Jesús no deja nada que desear. Su rostro expresa la resignación. Los soldados magistralmente interpretados, especialmente del de la derecha, cuya postura, bazo izquierdo y piernas son trazos magistrales. El vestido que cubre el medio cuerpo de Jesús se halla completamente descolorido y perdido.

**8°-Jesús ante Caifás.**-Tres metros de altura por dos treinta y cinco centímetros de anchura 3 x 2.35. le catalogamos entre los mejores. El gesto de Caifás rasgando sus vestiduras no puede estar mejor interpretado. su vestimenta un hermoso rojo. La dulzura de Jesús contrasta con las expresiones de dureza de los soldados. La perspectiva y fondo de un dibujo admirable. La decoración de las pilastras que le sirve de fondo, magnífica. Todos son tipos característicos de Rubens, como es en segundo término, la fámula interrogando a San Pedro, en donde inmediatamente se destacan rasgos de Helena Fourment, la Musa del Artista. A la túnica de Jesús le falta un retazo de regulares dimensiones, posteriormente suplica, y que destaca el pincel burdo del retoque anodino y sin remordimiento artístico. Bastante bien conservado.

**9°-Jesús caído con la cruz camino del Calvario.**-Le conceptuamos como el de más movimiento de toda la Colección. También entre los mejores. Su porte son tres metros de alto por dos de ancho -3 x 2.- La Verónica limpiando el rostro cadavérico y angustiado de Jesús, es un tipo de mujer propio de Rubens, que puede verse en muchos de sus lienzos, como por ejemplo, entre los profanos, **Diana retornando de la Caza**, del Museo de Dresden; **Perseo liberto a Andrómeda** del Kaiser -Friedrich- Museum de Berlín; y entre los religiosos, a la Virgen de la **Adoración de los Magos** de la Wallace Collections de Londres, o a la Magdalena del **Descendimiento de la Cruz** del Museo de Lille. La figura maravillosa de la Virgen, aparece con perfiles de Van Dyck, aunque también encontramos este tipo de mujer en algunas obras de

Rubens, como **Cristo en la Tumba**- el cual también se atribuye a Van Dyck del Museo de Amberes, o si queremos, a la Virgen del tríptico de la **Elevación** de la Cruz, de la Catedral de Amberes o en el **Entierro de Jesús** de la Antigua Pinacoteca de Munich. Creemos que es uno de los cuadros mejor interpretados de esta Colección. Los vestidos y las armaduras de los soldados, admirables. Todo el lienzo lleno de valentía y de expresión, vida y movimiento y la anatomía musculosa y fornida de los esbirros, recordándonos la Elevación de la Cruz ya citado, de la Catedral gordos y mofletudos. De Amberes. Los pequeños ángeles que se ven en un ángulo de la tela, que más bien son pequeños Cupidos, gordos y mofletudos. Perspectiva magnífica y admirable. Existe una mediana copia de este lienzo en la Cátedra [sic.] de Lima. La figura de Jesús la más maltratada de todo el lienzo.

10°-**Jesús es enclavado en la Cruz.**-Tres metros de alto por dos treinta centímetros de ancho -3 x 2.30.- De los más maltratados de toda la Serie. Como el anterior, lleno de vida y de emoción; la perspectiva en todo el lienzo, magistral. La exuberancia del dibujo satisface ampliamente. La fuerza y tensión muscular del esbirro que martillea en la cruz, lo mismo que las contorsiones de violencia de los ladrones antes de ser extendidos en la cruz, se manifiestan con verismo. El centurión a caballo y en el casco pulido y brillante del soldado, las tonalidades de la tarde reflejándose. Lástima que el pecho de Jesús, en casi su extensión, se halle retocado y hechado [sic.] a perder.

11°-**La Cena.**-Este lienzo, perteneciente a la Colección, se halla en la actualidad en el frontis del Refectorio de dicha Casa de Ejercicios. Tiene tres metros de alto por dos cuarenta centímetros de ancho. Acostumbrados a ver la tradicional Cena de Leonardo de Vinci, el lienzo que nos ocupa, posee la misma emoción. Jesús elevando los ojos al cielo en el momento de la fracción del pan, el recogimiento de los Apóstoles, la indiferencia de Judas, todo está tratado magistralmente. La copa de vino que en la mitad de la mesa se destaca, es un vidrio transparente que no pide ayuda a la realidad. En una palabra, la discreción del colorido, la armonía y disposición de los personajes el fondo algún tanto oscuro, simulando las tinieblas de la habitación atenuada por el resplandor de la bujía, la escena sobria y la piedad religiosa, hacen de este lienzo un ejemplar de los mejores de la Colección. 331

## ANEXO 5

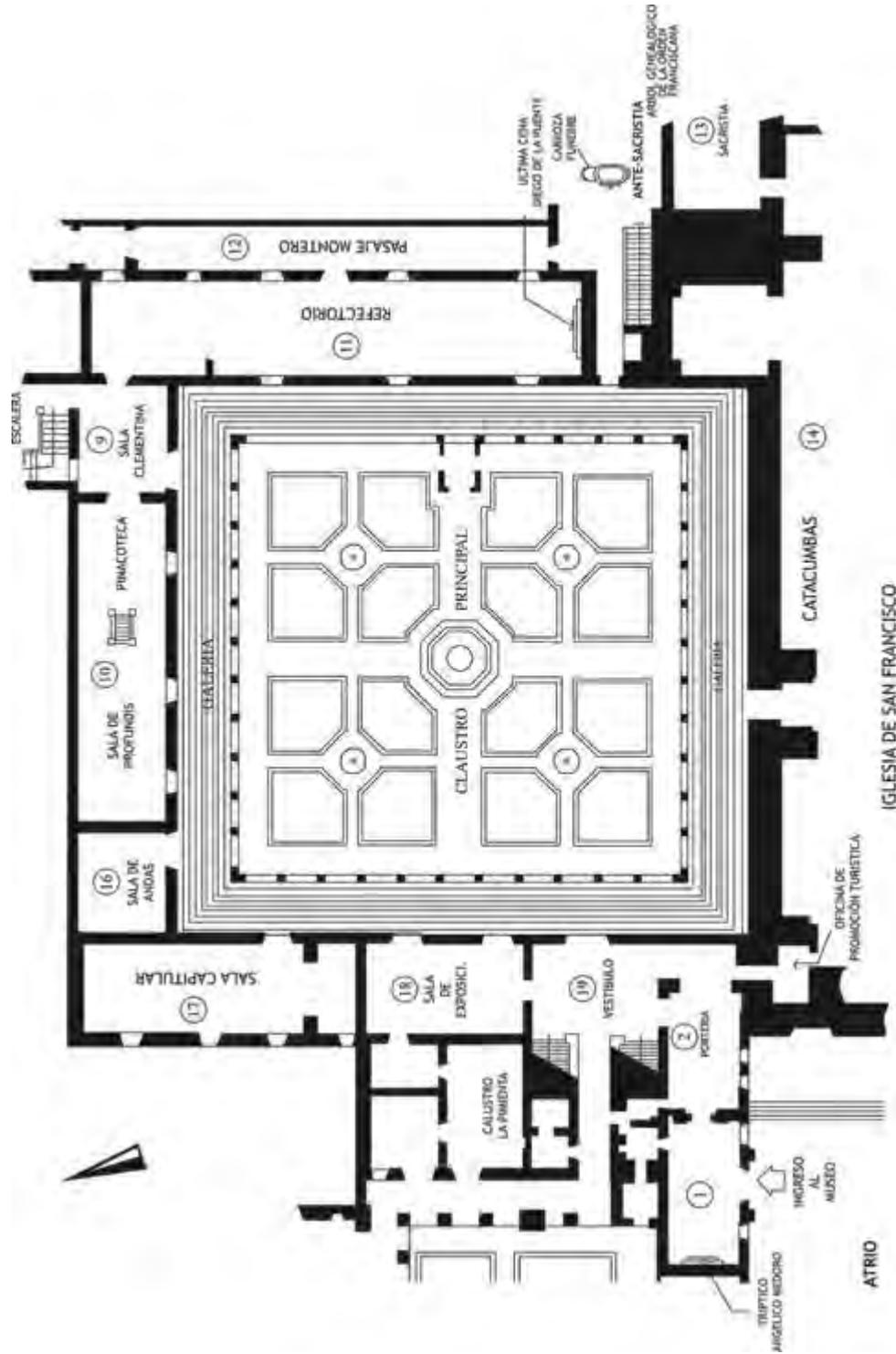
**En TEJADA Y RAMIRO, Juan. *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*. Tomo IV. Madrid: , 1859, p. 400-402.**

En la sección titulada *De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes* el Concilio de Trento resolvió lo siguiente: “Manda el santo Concilio à todos los obispos, y demas personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con esmero à los fieles ante todas cosas acerca de la intercesión é invocación de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes, segun la costumbre de la iglesia católica apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y segun el consentimiento de los santos Padres y decretos de los sagrados concilios; inculcándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo ruegan á Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir á sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesu-Cristo su hijo, nuestro único redentor y salvador [...] Instruyan tambien á los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los bienaventurados mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo y templo del Espíritu Santo. Por quien han de resucitar á la vida eterna para ser glorificados, y por cuya intercesion concede Dios muchos beneficios á los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como de muy antiguo los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman uqe no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; ó que es en vano la adoración que estas, y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas á las capillas dedicadas á los santos con el fin de implorar su socorro. Ademas de esto declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, la simágenes de Cristo, de la Virgen mare de Dios, y de los otros Santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneracion; no porque se crea que hay en ellas divinidad ó virtud alguna por la que merezcan el culto; ó que se les deba pedir alguna cosa; ó que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que fundaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da á las imágenes, se refiere á los originales representados en ellas: de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneremos á los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual se halla establecido en los decretos de los Concilios, y en especial en los del segundo Niceno (a), contra los impugnadores de las imágenes.

Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención espresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe, y su continúa observancia: ademas, que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido; sino también

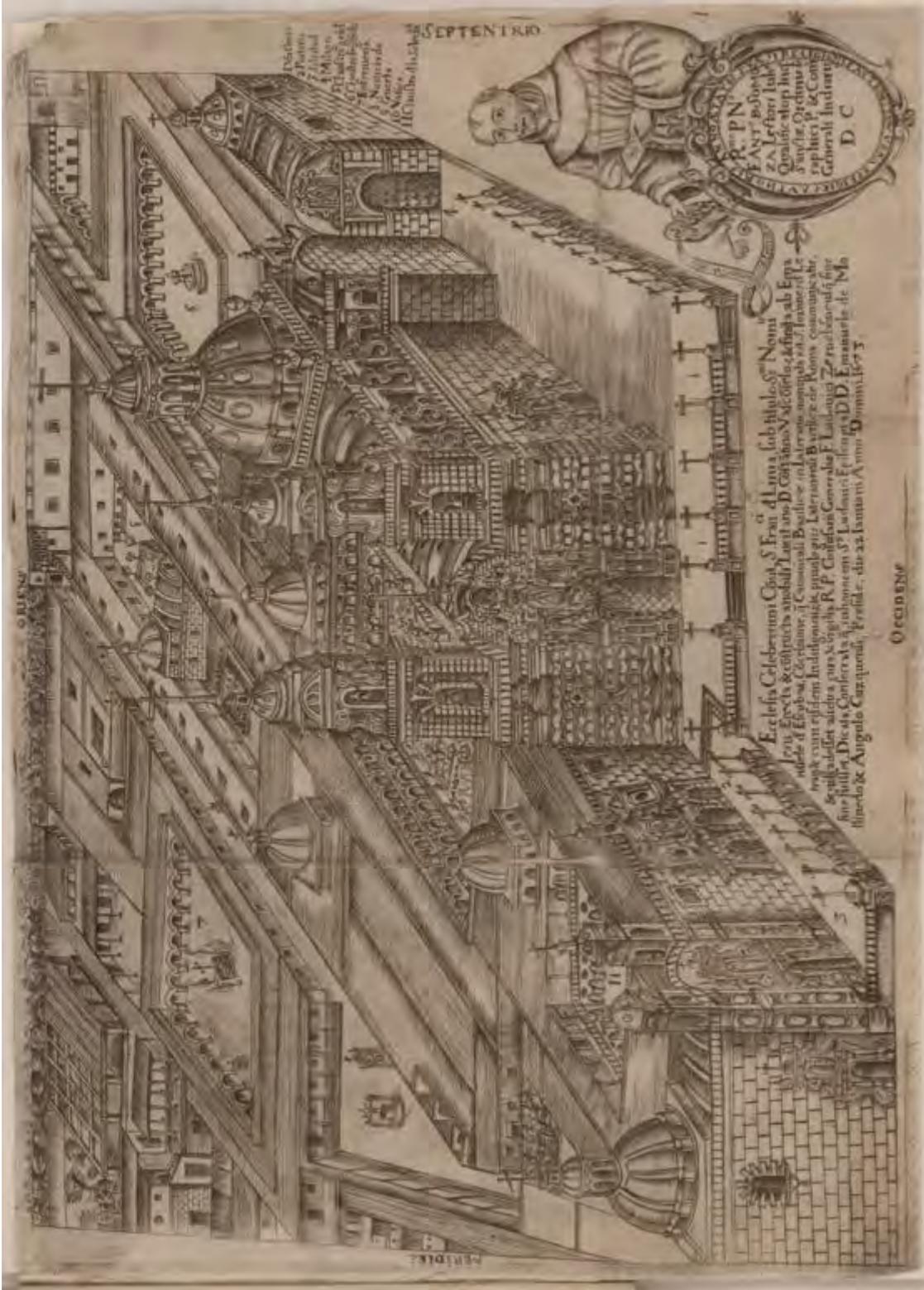
por que se esponen á los ojos de los fieles los saludables egemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediacion, con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; asi como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare ó sitiere lo contrario á estos decretos, sea escomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en etas santas y saludables prácticas, el santo Concilio desea ardientemente que se esterminen del todo; de suerte que no se coloquen imágenes de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos de incurrir en peligrosos errores. Y si aconteciere que se pinten y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura por parecer conveniente á la instruccion de la ignorante plebe; enséñese al pueblo, que esto no es copiar la divinida, como si fuese posible verla con ojos corporales, ó pudiese expresarse con colores, ó figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneracion de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntense toda la ganancia sórdida; y evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten, ni vistan las imágenes con adornos provocativos; ni abusen tampoco los hombres de las fietas de los santos, ni de la visita de las reliquias para darse á la glotonería y embriaguez: como si el lujo y la lascivia fuesen el culto con el que deban celebrarse los días de fiestas en honor de los santos. Finalmente, pongan los obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que no se note ningun desarreglo, confusion, alboroto accion profana ni indecente; pues la santidad es propia de la casa de Dios. Y para que se cumplan con la mayor puntualidad estas determinaciones, establece el santo Concilio a á nadie sea lícito poner ni procurar se ponga, ninguna imagen desusada en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esenta, á no tener la aprobacion del obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas (a) reliquias, á no reconocerlas y aprobarlas el mismo obispo. Y este, inmediatamente que tuviere noticia de tal novedad consulte á teólogos y á otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir á la verdad y piedad. Y si hubiere queu estirpar algun abuso, que sea dudoso, ó de dificil resolución, ó absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre esats materias, aguarde el obispo, antes de resolver la controversia, la sentencia del metropolitano, y de los obispos comprovinciales en Concilio provincial; de manera no obstante que no se decrete cosa alguna nueva, ó inusitada en la iglesia hasta el presente; sin consultar al Romano Pontífice.”

## ANEXO 6



## PLANO DE UBICACIÓN - PRIMER PISO

Imagen extraída de: <http://museocatacumbas.com/recorrido-del-museo/>



Dibujo de 1675 del complejo San Francisco El Grande. Original en la Biblioteca Carter Brown en la Universidad de Brown.

**ANEXO 8**

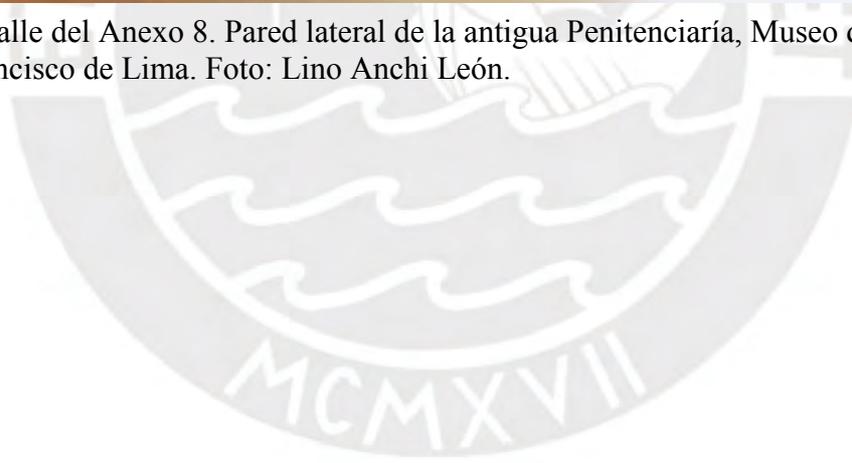


Vista general de la antigua Penitenciaría, Museo de San Francisco de Lima.  
Foto: Museo de San Francisco de Lima.

ANEXO 9



Detalle del Anexo 8. Pared lateral de la antigua Penitenciaría, Museo de San Francisco de Lima. Foto: Lino Anchi León.





**CATÁLOGO**

## 1.- Entrada de Cristo a Jerusalén



Fig. 1: Escuela flamenca, anónimo del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Entrada de Cristo a Jerusalén*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 251, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*Entrada de Cristo a Jerusalén*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens.

### **Título**

*Entrada de Cristo a Jerusalén*

### **Fecha**

ca 1600 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 318 cm.; ancho: 251 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Gento Sanz 1945: 481; Saldías Díaz 2012: 819; Ugarte Eléspuru 1986:21; Ugarte Eléspuru 2001: 238.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* (Expuesto)

*<sup>7</sup> Y trajeron el pollino a Jesús, y echaron sobre él sus mantos, y se sentó sobre él.*

*<sup>8</sup> También muchos tendían sus mantos por el camino, y otros cortaban ramas de los árboles, y las tendían por el camino.*

*<sup>9</sup> Y los que iban delante y los que venían detrás daban voces, diciendo: !!Hosanna!!! Bendito el que viene en el nombre del Señor! [extraído de Marcos 11: 7-9]*

**Informe de condición**<sup>172</sup>: bajo la luz ultravioleta se hace evidente la costura central bastante marcada pero que ha sido reintegrada cromáticamente. Este mismo examen lumínico muestra que la capa general de barníz no es tan densa ya que se puede observar la imagen sin mucha dificultad. No presenta zonas oscurecidas con pérdida de imagen, motivo por el que a la luz normal este cuadro resulta bastante claro. Se puede apreciar bien los detalles pictóricos más finos como el trabajo de la cabeza de Cristo, la cabeza del apóstol Pedro y ciertas zonas del paisaje, sobre todo de la vegetación. A lo largo del lienzo se ven reintegraciones muy puntuales: en el cielo, en el pecho de Pedro, en la boca de la mujer debajo de la mano de Cristo, en el pollino, entre otras. Repetimos, estas intervenciones son muy precisas y no han afectado el estado general del cuadro. Por último, bajo esta misma luz se puede observar ligeramente las marcas del bastidor en la parte superior y en la zona lateral izquierda. En general, este lienzo está en un muy buen estado y permite ver el dibujo y la técnica del pintor sin dificultad (Para dar una idea de su buen estado véase la siguiente figura.). Todo esto es evidente al ver estos lienzos bajo la luz ultravioleta<sup>173</sup>. Finalmente, bajo la luz infrarroja se puede apreciar mejor el dibujo de las figuras humanas y la naturaleza. Este examen permite notar que en la parte inferior derecha, donde está la pequeña vegetación, hay detalles que se pierden a simple vista y que podrían limpiarse para su mejor visionado.

---

<sup>172</sup> El informe de condición de cada lienzo se hace teniendo en cuenta la inspección que se realizó con la compañía del Jefe de Taller de Restauración del Museo de San Francisco de Lima. También estuvo presente el historiador del arte Alex Villalobos. Los análisis se realizaron bajo los tres tipos de iluminación: luz normal, luz ultravioleta y luz infrarroja. La sesión se llevó a cabo el día sábado 29 de abril del 2017.

<sup>173</sup> Para darse una idea de las diferencias en la capa pictórica compárese las imágenes con luz ultravioleta de los lienzos *Cristo entra a Jerusalén* y *Cristo lava los pies a sus discípulos*.



Imagen comparativa de *La entrada de Cristo a Jerusalén*. [Arriba] Versión reproducida con luz de flash [Abajo] Versión reproducida con luz ultravioleta. Aquí se puede notar que la capa pictórica se mantiene bastante visible y el barníz no impide ver con claridad las diferentes partes del lienzo. A pesar del buen estado del cuadro este no queda exento de ciertas reintegraciones como se aprecia encima de la cabeza de Cristo.

**Análisis:** Cristo está sentado sobre un burro en el medio de una multitud de personas que son bendecidas mientras realiza su entrada en la Ciudad Santa. Al frente del pequeño animal y bajo los pies de Cristo hay una figura femenina que está colocando lo

que parecen ser hojas de palma a su paso<sup>174</sup>. En primer término y bajo la palmera de la derecha hay dos personajes que parecen ser dos niños cuyos gestos son de admiración. En la parte superior de este árbol hay un angelito que parece arrancar hojas de palma mientras mantiene la mirada puesta en los personajes de abajo. La figura central la ocupa Jesús con un gesto de estar realizando la bendición mientras el asno parece mirar directamente al espectador. Detrás de él se encuentra Pedro mirando en sentido opuesto a la escena mientras sostiene su manto con la mano derecha y se apoya en su bastón con la otra. Detrás de este apóstol se puede observar a cuatro personajes más de los cuales con seguridad el que lleva el manto rojizo es Juan<sup>175</sup>. Más atrás vemos a un grupo de mujeres que miran hacia el cielo y junto a ellas se encuentra un hombre sosteniendo un túnica con una mano. Por último, en la parte del fondo del lado derecho aparece bajo una perspectiva aérea unas puertas que podrían ser las de Jerusalén. El espacio en el que se enmarca esta escena es de un amplio cielo y de un suelo aparentemente rocoso con presencia de vegetación en ciertas áreas puntuales alrededor de los personajes. Nótese, finalmente, la presencia de tres aves a lo lejos por encima del grupo de la derecha. Este cuadro cuenta con dos referencias directas en cuanto a su diseño general: la versión del propio Rubens (fig. 1.1) y la segunda es la de su colega Van Dyck (fig. 1.2). Además, existe una tercera referencia más lejana, pero, que se hace necesaria mencionar por su relevancia como fuente de posteriores lienzos locales sobre el tema (fig. 1.3).

---

<sup>174</sup> Hay que resaltar que esta figura se encuentra mirando en una dirección diferente a la figura de Cristo. Lo mismo se repite con el personaje que está detrás de ella y también con la figura de Pedro en el primer término. Por último, esta mujer parece ser la misma que aparece junto a Pedro en el cuadro *Jesús ante Caifás* (fig. 6).

<sup>175</sup> El rostro de este apóstol se puede observar nuevamente en el lienzo *La Institución de la Eucaristía* (fig. 3) al lado izquierdo de Jesús.



Fig. 1.1: Pedro Pablo Rubens, *Entrada de Jesús a Jerusalen*, 1632, óleo sobre panel, 79 x 82, Museo de Bellas Artes, Dijon.



Fig. 1.2: Anton Van Dyck, *Entrada de Jesús a Jerusalen*, ca. 1617, óleo sobre lienzo, 151 x 229, Museo de Arte de Indianápolis, Indiana.



Fig. 1.3: Hieronymus Wierix (impresor), *Jesús entrado a Jerusalén* en “*Adnotationes et Metitationes...*” (grabado número 87), 1595, Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles.

Entre las primeras similitudes que se pueden encontrar está la compositiva<sup>176</sup>. Esta forma de componer con una figura central y de perfil se encuentra en los cuadros mencionados. Este recurso lo vemos también en el libro de Jerónimo Nadal<sup>177</sup> titulado

<sup>176</sup> Aquí se está ampliando un poco el proceder morelliano. Para esto se ha tomado una de las categorías de Bernard Berenson (1865-1959), otro importante *connoisseur* que empleaba el atribucionismo en su trabajo. Esta categoría incluye la composición junto con el claroscuro y los tipos humanos. Sobre la composición Berenson menciona: “El arte de lograr el máixmo de valores táctiles y movimiento en las figuras y masas en acción es conocido como composición o diseño”(Berenson 1966: 89). El análisis comparativo entre un cuadro y otro a partir de la composición se puede desprender de su forma de entender lo compositivo: “Cuando la figura no es vista sola sino junto con otras, se tiene que adoptar una disposición, más necesaria cuando más en acción esté las figuras. De pie, vercialmente, no interceptan el camino de las demás, y pueden ser analizadas y gozadas como si cada una estuviera sola. Por otra parte, si actúan, y actúan juntas, se debe cuidar de que los valores táctiles y el movimiento de una figura no sean confundidos o escondidos detrás de los valores táctiles de la obra. Si no se puede mostrar la figura completa, debe ser colocada de manera que no se sienta la falta de lo que no está representado por lo tanto se debe evitar el amontonamiento, a menos que el artista pretenda [...] como Rubens en sus numerosos esbozos al óleo de Munich y otras partes [...] alcanzar un efecto de masa compacta en la que palpita en común la misma energía.” En Berenson 1966: 88.89.

<sup>177</sup> Jerónimo Nadal (1507-1580) fue un sacerdote jesuita que colaboró de cerca con Ignacio de Loyola. Su obra más conocida fue las *Adnotationis et meditationes in Evangelia* también conocida como *Biblia Natalis*. Este libro fue ilustrado con diseños de Bernardino Passeri, Battista de Benedetto Fiammeri y

*Adnotationis et meditationes in Evangelia* (1595). Sin embargo, a diferencia de otros de la serie limeña, este lienzo franciscano no tiene una fuente directa de donde haya sido copiado. ¿Por qué es necesario creer que debió ser copiado?. Primero, porque gran parte de esta serie ha sido trabajada a partir de grabados o fuentes como lienzos o bocetos al óleo<sup>178</sup> y, segundo, porque hasta donde se ha podido investigar, el maestro de estos lienzos limeños ha ajustado sus fuentes, cuando era necesario, a un formato vertical siempre partiendo de una fuente previa. Por ejemplo, tanto la versión de Rubens como la de Van Dyck mantienen un formato horizontal en el que la parte superior del cuadro ha sido ajustada (más en Van Dyck que en Rubens) dejando apenas el espacio necesario en la parte superior del cuadro. El lienzo franciscano no resuelve bien este equilibrio y deja más espacio del necesario en la sección superior.

Obsérvese la figura 1.4 para notar cómo se aprecia una composición más lógica si a este lienzo franciscano se le somete a la misma estructura compositiva que la de sus pares europeos recortando la parte superior de forma que así se pueda ver mejor su conexión con aquellos dos trabajos flamencos. Además, se ha invertido en espejo el lienzo franciscano para reforzar la posibilidad que este cuadro está emparentado con estas dos posibles fuentes. Aquí lo que se está poniendo en evidencia es que para componer la versión limeña se ha tenido en consideración o conocimiento alguna de estas dos versiones flamencas (o quizás ambas) e incluso hasta el autor conocería también el grabado de Wierix (fig. 1.3) En el grabado de Wierix hay una figura que está trepada de una de las palmeras que está al lado izquierdo, es muy posible que esta haya sido una referencia para que el autor del lienzo limeño colocara un angelito en la zona superior derecha. Este parecido puede significar que nuestro desconocido artista, a falta de un diseño original para este tema, se decidió por elaborar uno en base a diferentes referencias. En esta ocasión es posible que tomara la idea de la persona trepada de la palmera y la convirtiese en un ángel para su propia versión acerca del mismo tema.

---

Maarten de Vos siendo grabado por los hermanos Wierix, Charles Mallery y Jan Collaert. En 1593 estas imágenes fueron publicadas en Amberes por la compañía Plantin-Moretus bajo el título *Evangelicae historiae imagines*.

<sup>178</sup> Este es el caso de los lienzos *Cristo lavando los pies a sus discípulos* (fig.2), *Institución de la Eucaristía* (fig.3), *La Oración en el Huerto* (fig.4), *El prendimiento de Cristo* (fig.5) y *Jesús ante Caifás* (fig.6).



Fig. 1.4: Comparación de los cuadros *Cristo entrando a Jerusalén* de Rubens (izquierda superior), *Cristo entrando a Jerusalén* de Van Dyck (izquierda inferior) y *La entrada de Jesús a Jerusalén* de Lima (derecha)

Considerando las versiones de Rubens y Van Dyck se puede proponer que los principales referentes para el artista de la versión limeña eran versiones de un formato sino horizontal por lo menos cuadrado. Esto implicaría menos necesidad de desarrollar un cielo para esta escena. Sin embargo, y considerando la difusión de materiales religiosos de formato vertical como el grabado de Wierix (fig. 1.3) se puede proponer cómo la estructura del lienzo del Convento de San Francisco se compone de una manera lejana a la que realizaría Rubens. Aquel cielo del cuadro de Lima sólo muestra un paisaje y vegetación como si se tratase de una escena bucólica cuando en realidad lo que se está tratando aquí es un tema religioso en el que las figuras deberían ser lo más importante.

Tomenos ahora el grabado de Adams Schelte (fig. 1.5). Este trabajo claramente está diseñado bajo una estructura horizontal, por este motivo prácticamente está dividido en dos secciones: superior (con la naturaleza como protagonista) e inferior (con los personajes como protagonistas). Si a esta composición se la recorta bajo las mismas proporciones que el lienzo de San Francisco lo que se obtiene es una composición que

no se compensa y equilibra bien entre ambas partes [superior e inferior], en otras palabras, no se llega a integrar la sección superior e inferior. Este tipo de composición no es del tipo que emplea Rubens, menos aún para sus temas religiosos. Por este motivo creemos que esta composición es original del maestro responsable de este lienzo franciscano y no está basado en un diseño específico sino en la suma de diferentes referentes visuales como Schelte, Wierix, Rubens y Van Dyck.



Fig. 1.5: Schelte Adams Bolswert (impresor), David Vinckboons (a partir de), *La entrada a Jerusalén*, grabado, 43 x 64, 1612, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

Una muestra de esto es la propia composición de Rubens (el único diseño conocido para este tema) e incluso la de Van Dyck, artista cercano al maestro. El espacio del grabado de Wierix igual que el lienzo de la versión limeña prioriza la separación entre una zona superior y una inferior a tal punto que no llegan a integrarse en una única unidad utilizando los cuerpos y las figuras que se encuentran en su interior. Caso contrario ocurre con los lienzos de Rubens (fig. 1.1) y Van Dyck (fig. 1.2) en los que el principio compositivo parte del trabajo de los cuerpos en un sólo espacio que integra al personaje central y el espacio que lo rodea. Esto habla mucho de la tradición de donde está partiendo el diseño de esta composición: no creemos que haya salido de manos de algún seguidor de Rubens como Van Dyck sino que el diseño o es un trabajo original del

maestro que pintó el lienzo limeño o partió de algún grabado o boceto perdido del cual inició el artista de la versión franciscana<sup>179</sup>.

Si el diseño general de la composición no se corresponde (por la disposición del formato vertical con una amplia zona superior) con sus pares flamencos, esto no quita la posibilidad que el trabajo estilístico tenga rezagos estilísticos de Rubens o Van Dyck. El artista que inició el cuadro debió de tomar un modelo grabado (ya sea el de Rubens o el de Van Dyck) como principal fuente para la pintura. Hay que resaltar que este lienzo del ciclo limeño no tiene los colores, el movimiento interno ni el tratamiento de las figuras que la de los otros dos maestros flamencos, sin embargo, aparece ahora la siguiente cuestión: ¿cuál de los dos diseños mencionados fue el punto de partida para realizar la versión que se encuentra en el convento de San Francisco?. Porque lo que hay que valorar, entre otras cosas, de este lienzo es que presenta una factura flamenca ya sea por la tipología de personajes, el desarrollo del cielo y su colorido.



Fig. 1.6: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Entrada de Jesús a Jerusalen* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 251, Convento de San Francisco, Lima.



Fig. 1.7: Van Dyck, *Entrada de Jesús a Jerusalen* (detalle), ca. 1617, óleo sobre lienzo, 151 x 229, Museo de Arte de Indianápolis, Indiana.



Fig. 1.8: Rubens, *Entrada de Jesús a Jerusalen* (detalle), 1632, óleo sobre tabla, 79 x 82, Museo de Bellas Artes, Dijon.

Prestemos atención a las manos de Jesús. Bajo la premisa que el cuadro pudo ser tomado de un grabado desconocido, por lo que la inversión del diseño daría como

---

<sup>179</sup> Hay que admitir que estas falencias en el diseño compositivo invalidan la propuesta de una intervención directa de Rubens en el lienzo franciscano. ¿Podría el maestro intervenir en un encargo que tuviese estas carencias?. Esto es improbable para nosotros.

resultado alguna de estas posibilidades, pero, en espejo<sup>180</sup>: la figura 1.6 muestra un menor acabado en los límites del dibujo, los bordes son gruesos y toscos, a la par que los dedos índice y anular están juntos. No muestra parecido con la versión de Van Dyck ni en el color ni en el acabado y menos aún en la posición de la mano, caso similar ocurre con la mano de Jesús de la figura 1.8. Esto nos sirve para ver la poca filiación estilística que el lienzo limeño con los dos principales referentes del arte flamenco. Veamos los tipos faciales de esta obra.

Saldías Díaz, de forma muy acertada, ha notado que los lienzos *La Entrada a Jerusalén* y *Jesús ante Caifás* (fig. 6) muestran rasgos que permiten pensar que son obras hechas por un mismo pintor: ambos rostros crísticos son bastantes similares como para negar esta propuesta. Partiendo de la similitud del rostro en los cuadros mencionados, propone compararlos con el rostro del mismo Jesús en *La Despedida de Cristo de su Madre* (fig. 1.10) y *Cristo después de la Flagelación* (fig. 1.9) del pintor flamenco Gerard Seghers (1591-1651)<sup>181</sup>. Estamos de acuerdo en que el tratamiento técnico es similar y que los rasgos físicos son bastante parecidos como propone el autor y que incluso el personaje de Pedro, detrás de Jesús en *La Entrada a Jerusalén* de Lima se parece al hombre barbado que mira a Cristo en *La Despedida de Cristo de su Madre* (fig. 1.10) de Seghers. Estas similitudes son válidas y despiertan la siguiente interrogante: ¿por qué variar sólo el rostro del Cristo a lo largo de toda la serie y mantenerlo sólo en dos escenas (*Jesús ante Caifás* (fig. 6) y en la *Entrada de Cristo a Jerusalén*) cuya autoría, como veremos en su momento, es muy probable que le pertenezca a Jordaens<sup>182</sup>? Es decir, si la fuente para la versión limeña de *Jesús ante Caifás* son los grabados de Jordaens<sup>183</sup>, entonces, ¿significa esto que para el cuadro *Jesús ante Caifás* puede atribuirse la autoría a Seghers sólo porque mantiene un rostro crístico similar al de sus

---

<sup>180</sup> Recuérdese que los grabados eran para difundir y promover un comercio después de que la pintura estuviera lista. Estas versiones grabadas muchas veces eran corregidas por el propio maestro o simplemente este daba un esquema general y sus ayudantes se encargaban de terminar lo que sería la fuente para el grabado sobre el que muchas veces se realizaban cambios. Véase por ejemplo las diferentes correcciones que realizó Rubens sobre el tema de la *Institución de la Eucaristía* (véase las figuras 3.1, 3.4, y 3.10) en los diferentes lienzos que realizó sobre este motivo. Esto, evidentemente afectaría las posteriores versiones grabadas sobre esta escena.

<sup>181</sup> Saldías Díaz 2012: 818.

<sup>182</sup> En el análisis del lienzo *Jesús ante Caifás* de la versión limeña se ha puesto énfasis en que la fuente para su diseño ha sido tomado de grabados realizados por Jordaens. Sólo la cabeza de Cristo junto a otros detalles decorativos han sido alterados en dicha obra limeña.

<sup>183</sup> Como se verá respectivamente en el estudio de *Jesús ante Caifás* y *Cristo en el monte de los Olivos*, cuya referencia es innegable.

otras obras mencionadas? Supongamos que sí, que podemos atribuir la autoría de toda la serie a Seghers porque el tipo de rostro de Cristo es muy similar al de sus dos obras: *La despedida de Cristo de su madre* (fig. 1.10) y *Cristo después de la flagelación* (fig. 1.9). Es válido preguntarse ¿por qué Seghers variaría el tipo de rostro de Cristo en toda la serie y sólo usaría los del tipo que se ven en *La despedida de Cristo de su madre* y *Cristo después de la flagelación* para dos de los once lienzos? La respuesta a estas interrogantes no se deberían buscar en Seghers sino en otro maestro, desconocido hasta el momento, quien usa diferentes fuentes a su antojo para realizar diseños originales cuando estos no los tiene a la mano para cumplir con sus encargos.



Fig. 1.9: Gerard Seghers, *Cristo después de la Flagelación*, 113 x 173, Museo de Bellas Artes, Nancy.



Fig. 1.10: Gerard Seghers, *Despedida de Cristo de su Madre*, 101 x 78, Museo de Bellas Artes, Nimes

Volvamos nuevamente al lienzo *La Entrada de Cristo a Jerusalén* (Lima): el parecido entre las cabezas de Cristo<sup>184</sup> nos parece indicar que un maestro (quizás el jefe de taller), decidiera emplear distintas referencias para completar el diseño general de la composición y la disposición de los personajes en su interior. Creemos que la versión limeña no es el trabajo estilístico de un sólo pintor sino que es obra de taller<sup>185</sup>, cuya representación del rostro de Cristo es consecuencia de la adscripción a unas referencias que el desconocido maestro y jefe de taller usó para completar la versión limeña<sup>186</sup>. Probaremos que la propuesta de Saldías Díaz no es incorrecta, el parecido es bastante evidente, sino que no es suficiente evidencia para proponer la autoría del cuadro de Lima (menos aún de toda la serie) al pintor Gerard Seghers. Para esto veamos diferentes cabezas de Cristo en la pintura de Rubens, Van Dyck y Jordaens (fig. 1.11).

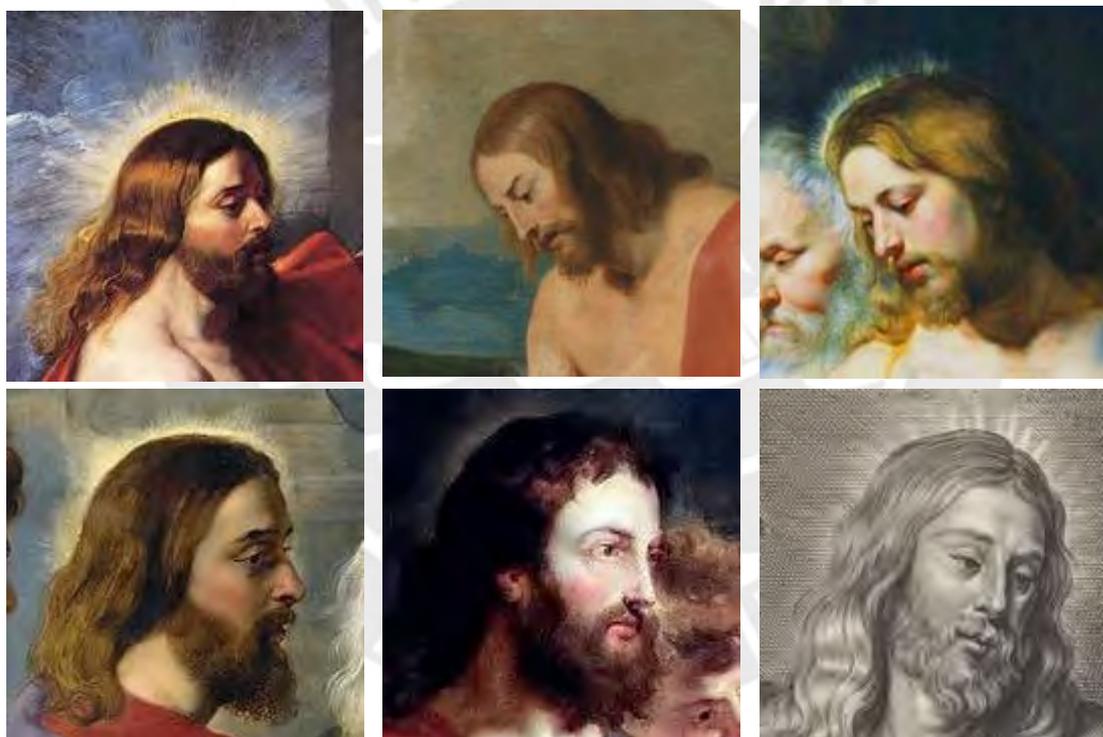


Fig. 1.11: Detalle de diferentes cabezas de Cristo. [Arriba] De izquierda a derecha: Rubens, *Cristo entregando las llaves a Pedro*, ca. 1614; Taller de Rubens, *Noli me tangere*, ca. 1610-1690, Rubens, *Entrega de las llaves*, ca. 1616. [Abajo] Rubens, *Cristo y la mujer adúltera*; Jordaens, *Jesus habla con Nicodemo*; Van Dyck después de Pieter de Jode, *Cristo cura a un lisiado*, ca. 1628-1670.

<sup>184</sup> Las de *La entrada de Cristo en Jerusalén* (Lima), *La despedida de Cristo de su Madre* (Nimes) y la de *Cristo después de la Flagelación* (Nancy).

<sup>185</sup> Las diferentes intervenciones en un mismo lienzo se podrán observar con más claridad en el análisis del lienzo *El prendimiento de Cristo*. Pero, adelantamos que creemos que un encargo de este tipo no es obra de un único artista sino el trabajo de un taller formado por un maestro y ayudantes.

<sup>186</sup> Hacemos reiterativo el énfasis en que la serie limeña presenta referencias y fuentes visuales para todos los cuadros menos para el primero (*Entrada de Cristo a Jerusalén*) y para el último (*Cristo es clavado a la Cruz*).

Las cabezas que vemos en la figura 1.11 son de diferentes pinturas, aquí podemos apreciar que el “tipo” de rostro para la figura de Cristo es bastante similar. Es un tópico en la pintura de estos maestros flamencos, sobre todo, entre estos tres que tuvieron una relación laboral cercana<sup>187</sup>. Por lo tanto, no es que la propuesta de Saldías Díaz sea errónea sino que es creemos que llega a tomar este parecido como la evidencia que la pintura le pertenece a Gerard Seghers cuando el parecido sólo puede responder a un tipo de Cristo de uso extendido en la pintura flamenca, sobre todo en estos tres maestros.

Vayamos un poco más lejos, teniendo propuesta de Saldías Díaz en mente: dos cuadros de la serie franciscana no tienen referentes grabados ni pictóricas hasta el momento de finalizada esta investigación<sup>188</sup>. A esto agregémosle que el encargado de la realización de estos lienzos fue un maestro que no tenía problemas en tomar prestados diseños (esto es más que evidente ya que la serie tiene un poco de Rubens, de Van Dyck y de Wierix) para armar el conjunto, entonces, tampoco los tendría para completar diseños originales de su propia cosecha: ese puede ser el caso de *La entrada a Jerusalén*<sup>189</sup>. Para este primer cuadro pudo armar un diseño general inspirándose en las horizontalidad de las versiones de Rubens y Van Dyck, la verticalidad de los grabados de Wierix y Schelte a las que las completó, entre otros detalles, con la cabeza de un modelo como el pintado por Gerard Seghers (pudo ser tomado de *La Despedida de Cristo de su Madre* (fig.1.10) o del *Cristo después de la Flagelación* (fig.1.9), incluso, quizás de ambos). Si el responsable de este encargo fuese Seghers y taller, ¿por qué no incluir este tipo crístico en algún otro lienzo más? ¿por qué no mantener un sólo tipo en todas las representaciones? Creemos que esto es porque el responsable de este conjunto no estaba preocupado tanto por mantener un estandar estilístico (cosa que sí haría un maestro al frente de un taller) como por terminar y completar el conjunto. Otra prueba de esto es que no están alterados los rostros de los Cristos cuyas fuentes se muestran en el análisis de cada lienzo<sup>190</sup>. También hay que añadir que hay una cuestión de estilo de por medio entre Seghers y la serie limeña: este pintor flamenco no se llegó a desprender del todo

---

<sup>187</sup> No hay que olvidar que durante la estadía de Van Dyck en el taller de Rubens como discípulo el maestro llegó a llamar a su discípulo con el adjetivo de *praecipue* cuyo significado puede ser traducido como “superior”. Balis 2007-2008: 30-31. La relación con Jordaens siempre fue bastante estrecha hasta el punto que este último quedó a cargo del taller del maestro después de su muerte en 1640.

<sup>188</sup> Este es el caso de la *Entrada de Cristo a Jerusalén* y *Cristo es clavado a la Cruz*.

<sup>189</sup> Y que se repetirá en el último lienzo de la serie limeña: *Cristo es clavado a la Cruz*.

<sup>190</sup> Nótese la diferencia entre los rostros de los Cristos en: *La entrada a Jerusalén* (fig.1), *La Institución de la Eucaristía* (fig.3), *La oración en el Monte de los Olivos* (fig.4), *La Coronación de espinas* (fig. 9) y el de *Cristo es clavado a la Cruz* (fig. 11).

de la influencia caravaggista que marcó su trabajo. Gran parte de su trabajo se aleja estilísticamente del trabajo de la serie limeña ya que es un pintor que pone énfasis en un trabajo de la luz con tonos claroscuro más marcados de los que presenta el conjunto de San Francisco.

Finalmente, más adelante prosigue Saldías Díaz en su trabajo sobre esta serie: “Además, otros elementos que hacen afirmar la atribución, son la similitud en el tratamiento de las nubes cuyos efectos de luces parecen repetirse en uno y otro cuadro [se refiere a *La Despedida de Cristo de su Madre* de Seghers y *La entrada a Jerusalén* de San Francisco]; así también la escritura de la composición y equilibrio entre el paisaje y los personajes son también similares en las dos obras.”<sup>191</sup>. Estas similitudes adicionales lo lleva a considerar la autoría de *La Entrada a Jerusalén* (Lima) al flamenco Gerard Seghers. Veamos esta propuesta que avala su atribución. La primera similitud que propone es el parecido en el tratamiento de las nubes y sus efectos de luces. Véase la siguiente comparación de la figura 1.12:



Fig. 1.12: [Izquierda] Detalle de la versión de *La entrada de Cristo a Jerusalén* del Museo de San Francisco de Lima. [Derecha] Detalle de *Despedida de Cristo de su madre* de Gerard Seghers.

En la figura 1.12 se puede comparar los dos cielos que propone Saldías Díaz como realizados por la misma mano. El parecido no nos llama tanto la atención como sí el que existe en la siguiente imagen (fig. 1.13) entre los lienzos limeños *Cristo entrado a Jerusalén* y *Cristo es clavado a la Cruz*.

---

<sup>191</sup> Saldías Díaz 2012: 820.



Fig. 1.13: [Izquierda] Detalle de la versión de *La entrada de Cristo a Jerusalén* del Museo de San Francisco de Lima. [Derecha] Detalle de *CDespedida de Cristo de su madre* de Gerard Seghers.

En esta figura podemos ver que ambos cielos son muy similares, incluso más que el que propone Saldías Díaz. Ambas imágenes corresponden, como se ha mencionado anteriormente, a los dos lienzos cuyas fuentes no se han encontrado y que el presente trabajo considera que son de un mismo autor desconocido. El paisaje también es un elemento importante para estudiar la relación de este cuadro con aquellos maestros que formaron parte del taller de Rubens, sobre todo con Jan Wildens cuya fama en la pintura de paisajes se extendió más allá de taller de Rubens por mérito propio a tal punto que era llamado a colaborar en determinados trabajos junto a Rubens<sup>192</sup>. El trabajo de las hojas y de las plantas que acompañan a la versión limeña presenta cierta familiaridad con las que realiza el pintor Jan Wildens (1595–1653), quien mantenía una relación de colaboración y un fuerte vínculo de trabajo en su taller. Compárense las dos versiones del Museo del Hermitage (fig. 1.12 y 1.13 para notar un cierto parecido en el tratamiento de las hojas y el paisaje del cuadro limeño.



Fig. 1.10: Jan Wildens, *Paisaje*, Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Figl. 1.11: Jan Wildens. *Paisaje con Cristo y sus discípulos camino a Emaús*, ca 1640, óleo sobre lienzo, 123 x 168, Museo del

<sup>192</sup> “En el mismo periodo considerado (1615-1620), Rubens también requirió los servicios de especialistas cuando él necesitaba determinados trabajos a sus pinturas de historia: Jan Wildens (1586-1653) fue repetidamente llamado para pintar paisajes – en realidad tenía una especie de prolongación del estudio de Rubens – un rol que él continuó por un largo tiempo.” En Balis 2007-2008: 45.



Fig. 1.12: Jan Wildens. *Landscape with Christ and his Disciples on the Road to Emmaus* (Detalle), ca 1640, óleo sobre lienzo. 123 x 168 cm. Hermitage Museum, San Petersburgo.



Fig. 1.13: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Entrada de Cristo a Jerusalen* (Detalle). Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 318 x 251 cm, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

Nuevamente vemos que el parecido entre los cielos de la versión limeña y la del cuadro de Jan Wildens es similar, incluso más que el que propone Saldías Díaz. Consideremos nuevamente lo que se ha propuesto hasta el momento: dos lienzos de la serie limeña no tienen fuentes: la *Entrada de Cristo a Jerusalén* y *Cristo es clavado a la Cruz*<sup>193</sup>, el primer y último cuadro del conjunto; el posible autor del lienzo limeño *Entrada de Cristo a Jerusalén* diseña la composición general del lienzo adaptando un estilo compositivo del tema de un formato horizontal a uno vertical con la evidente pérdida de integración entre la sección superior y la inferior del lienzo; no se logra una composición unificada, como sí lo hacen *El prendimiento de Cristo* (fig. 5) y *Cristo cargando la Cruz* (fig. 10), ambas copias directas de Van Dyck y Rubens respectivamente; el estilo del manejo de la pincelada y el acabado de los detalles se aleja de la autoría de Rubens, Van Dyck y Jordaens, se trata de un trabajo cuyo acabado es menos diestro; el tipo de rostro para la figura de Cristo está vinculado al trabajo de Rubens, Jordaens e incluso Van Dyck lo que significa que el autor de este lienzo tenía estos modelos como referentes; finalmente, el paisaje presenta cierta similitud con el pintor Jan Wildens o, en el peor de los casos, a la tipología paisajística que este autor solía emplear.

De esta forma, todo indica que este desconocido maestro conocía bien la pintura de su época y de su región puesto que está influenciado de referentes flamencos (desde Seghers hasta Wildens), los mismos que emplea a su criterio, sobre todo en el lienzo *Cristo entrando a Jerusalén*, cuya autoría puede atribuírsele, a pesar que se desconozca su nombre. Por lo tanto, estamos hablando de un lienzo proveniente de un taller flamenco y cuyo origen puede atribuírsele a un maestro vinculado a los trabajos de Rubens y Van Dyck. En este lienzo no hay fragmento alguno que sugiera la procedencia del taller de Rubens, menos aún su participación o la de Van Dyck.

---

<sup>193</sup> Esto se verá en su momento, en el análisis del último lienzo de esta serie.

## 2- Cristo lava los pies a sus discípulos



Fig. 2: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Cristo lava los pies de sus discípulos*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 248, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.

FICHA TÉCNICA



*Cristo lava los pies a sus discípulos*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens

### **Título**

*Cristo lava los pies a sus discípulos*

### **Fecha**

ca 1632 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 318 cm.; ancho: 248 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Ugarte Eléspuru 1986:23; Ugarte Eléspuru 2001: 247.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*<sup>2</sup> Y durante la cena, como ya el diablo había puesto en el corazón de Judas Iscariote, hijo de Simón, el que lo entregara,<sup>3</sup> Jesús, sabiendo que el Padre había puesto todas las cosas en sus manos, y que de Dios había salido y a Dios volvía, <sup>4</sup> se levantó de la cena y se quitó su manto, y tomando una toalla, se la ciñó. <sup>5</sup> Luego echó agua en una vasija, y comenzó a lavar los pies de los discípulos y a secárselos con la toalla que tenía ceñida. <sup>6</sup> Entonces llegó a Simón Pedro. Este le dijo: Señor, ¿tú lavarme a mí los pies? <sup>7</sup> Jesús respondió, y le dijo: Ahora tú no comprendes lo que yo hago, pero lo entenderás después. <sup>8</sup> Pedro le contestó: ¡Jamás me lavarás los pies! Jesús le respondió: Si no te lavo, no tienes parte conmigo. <sup>9</sup> Simón Pedro le dijo: Señor, entonces no sólo los pies, sino también las manos y la cabeza. <sup>10</sup> Jesús le dijo: El que se ha bañado no necesita lavarse, excepto los pies, pues<sup>[e]</sup> está todo limpio; y vosotros estáis limpios, pero no todos. <sup>11</sup> Porque sabía quién le iba a entregar; por eso dijo: No todos estáis limpios. [extraído de Juan 13: 2-11]*

**Informe de condición:** como se puede observar en el examen de luz ultravioleta el cuadro presenta poca pérdida de capa pictórica. Hay pocas zonas reintegradas: el rostro de Pedro muestra la mejilla con reintegración de color, gran parte de la cabeza del discípulo que está a la extrema derecha del cuadro también muestra un trabajo de reintegración en el rostro así como también el rostro del discípulo que se encuentra junto a él quien presenta correcciones en los ojos, pómulo y nariz. La luz infrarroja permite confirmar el detalle que muestra la luz ultravioleta en la zona del manto de Pedro que está sobre sus rodillas: aquí hay un parche en el que se ha completado el dibujo y la pintura con una reintegración posterior (la luz IR permite ver el delineado blanco alrededor del parche). La sección superior izquierda muestra una zona delgada bastante oscurecida que revela la marca del bastidor que ha sido reintegrada, lo mismo que en el borde derecho del cuadro en el que se ve una línea también producto de la presión del bastidor y que ha sido intervenida con una reintegración.

Algunas zonas muestran el deterioro del lienzo al estar destensado, debido a eso se ven marcas horizontales en ciertas zonas como en la parte superior de la cabeza del apóstol del borde derecho. A la altura del rostro de Cristo se ve una línea vertical producto de la unión de los dos lienzos que se juntaron para completar el formato del lienzo. En general el barniz está presente a lo largo del cuadro, sin embargo, como mencionó el

jefe de Taller, hay poco de este en la zona inferior por cuanto no esta parte del lienzo muestra la capa pictórica original.

Bajo la luz infrarroja se puede observar la arquitectura del espacio donde se desarrolla la escena y también la gran calidad en el dibujo del candelabro que se encuentra en la parte superior del cuadro, que a simple vista no se distingue muy bien (ver imagen inferior). Sin embargo, hay que notar que esta sección arquitectónica ha sido oscurecida por el barniz y el paso del tiempo, motivo por el cual se insinúan ténuemente bajo la luz normal.



**Análisis:** una habitación sencilla, oscura y ténuemente iluminada por una fuente de luz que aparentemente proviene de un candelabro ubicado en la parte superior. En el centro de la composición se ubica Jesús, arrodillado; hace un gesto con las manos hacia quien debería ser Pedro. Jesús, con los brazos extendidos y las mangas remangadas hasta los codos lleva en la cintura la toalla que, según el escrito de San Juan, se ciñó a su cuerpo. En la parte inferior está la vasija con la que lavó los pies de los discípulos. Tanto Simón Pedro como Jesús aparecen representados como si estuviesen comunicándose el uno al otro. Al parecer se está frente al momento en el que Pedro le comunica a su interlocutor: *¡Jamás me lavarás los pies!*, y este, a su vez, le responde: *Si no te lavo, no tienes parte conmigo*. El cuadro está concebido para generar una sensación de dinamismo alrededor de estas dos figuras centrales y esto está motivado por el ritmo de las cabezas de los apóstoles las cuales trazan un camino que empieza en el lado derecho con el apóstol de pie y mirando al interior de la escena y continúa con el resto. Las figuras se encuentran

distribuidas alrededor del eje central del lienzo y están representadas como si estuvieran conversando entre ellos de tal forma que incluso se pueden establecer pequeños grupos de conversación de a dos; sin embargo, queda una figura en la zona derecha del cuadro que se encuentra con la mirada perdida.

Compositivamente, el rostro de Jesús se encuentra ubicado en el centro geométrico de todo el lienzo<sup>194</sup> y es sobre su rostro que los puntos de iluminación resaltan por sobre el resto. Alrededor de él se encuentran a cuatro personajes vestidos con amplias túnicas alrededor de sus cuerpos. Detrás de este primer término<sup>195</sup> en que se encuentran Jesús y los cuatro apóstoles mencionados se encuentra al resto de personajes agrupados en torno a una mesa aparentemente limpia. Estos ocho personajes, sin embargo, se encuentran pintados de forma que la construcción de la profundidad entre el primer término (Jesús arrodillado) y el resto de discípulos no funciona del todo bien en la construcción de la profundidad ya que la ilusión de tridimensionalidad no está bien lograda. Tampoco lo está la representación a escala y proporcional del tamaño de las figuras que integran el cuadro. Por otro lado, la decoración al interior de la habitación presenta lo que parecen ser dos hornacinas y una puerta rematada por un frontón de tipo clásico y cuya perspectiva no se ajusta del todo al espacio. Aparentemente, estas hornacinas están flanqueadas por pilastras con un capitel que posiblemente sea jónico. El frontón sobre la puerta llega a tocar e interrumpir el diseño de la cornisa. Por último, la parte superior del cuadro presenta un pequeño candelabro que asemeja su forma a la de un corazón y que sostiene en su interior tres velas que son las que justifican gran parte de la iluminación al interior del cuarto. Detrás de esta fuente de iluminación se encuentra una gran tela colgando.

Lo que se ha descrito es la versión actual del cuadro tal como se presenta en la sala *De Profundis*. A falta del acceso al informe de restauración que debió dar noticias de los lienzos antes de su intervención en 1986, la fuente más pertinente para conocer el estado previo de los cuadros es la que ofrece el padre Gento en su libro dedicado a San Francisco (1945). Aquí resulta interesante comparar nuestra descripción con la que hizo el padre Gento en el año 1945 sobre este cuadro. Menciona sobre esta pintura: “Tres

---

<sup>194</sup> Esto, por lo menos si se hace este análisis en la versión actual del lienzo. Como se verá más adelante, es posible que las dimensiones que actualmente se tienen del cuadro no sean las originales.

<sup>195</sup> Valga la aclaración que por términos se hará referencia a las distintas distancias que existe al interior del lienzo partiendo de lo más cercano (primer término) hasta el fondo (último término).

metros de alto por dos cuarenta centímetros de ancho – 3 x 2,40- [sic]. Un interior. Buena distribución de los personajes. El rostro de Jesús por su dibujo, postura y colorido, nos recuerda a los ya citados de la Pesca Milagrosa de la Catedral de Malinas o Jesús andando sobre las aguas del Museo de Nancy. Los rostros y vestidos de los Discípulos magistralmente interpretados. **El lienzo se encuentra bastante maltratado y hasta le falta algún retazo.**”<sup>196</sup> [el resaltado es mío] Aquí hay que resaltar un punto: las dimensiones del lienzo. El padre Gento menciona 3 x 2,40 cm., mientras que en el artículo de Ugarte Eléspuru (1986), con motivo de la exposición de estos cuadros después de su restauración, coloca en las medidas: 318 cm. X 248 cm. Hay una diferencia de 18 centímetros más hacia lo alto y 8 centímetros más hacia lo ancho después de su restauración. Esto resulta más extraño si se tiene en cuenta que el padre Gento habla que le *falta algún retazo* al cuadro. Estas diferencias entre una y otra medida puede significar dos cosas: en primer lugar, que al ser restauradas se templara nuevamente este lienzo de tal forma que se recuperase superficie oculta hasta el momento, también hay la posibilidad que la medición no haya sido correcta ni mucho menos minuciosa: recuérdese que este libro estaba dedicado a todo el complejo de San Francisco en el que su prioridad no era la de fichar correctamente las obras de arte que se ubicaban en su interior. Comparando la versión realizada con luz ultravioleta e infrarroja podemos notar que cuando el padre Gento menciona “algún retazo” se está refiriendo al parche que se realizó sobre el manto de Pedro que está sobre su rodilla (ver fig. 2A).



Fig. 2A: Detalle del manto de Pedro del cuadro *Cristo lava los pies a sus discípulos* (San Francisco, Lima): Luz Infrarroja (izquierda), luz ultravioleta (centro) y con luz de flash (derecha).

<sup>196</sup> Gento Sanz 1945: 328.

Veamos ahora las fuentes de donde se pudo inspirar el maestro que realizó este lienzo. En este caso el tema de *Cristo lavando los pies a sus discípulos* sí forma parte de la producción de Rubens. La historiografía al respecto menciona dos fuentes para este tema: el primero es un cuadro perdido, que debió servir de fuente para el grabado de Lommelin (fig. 2.1) que hasta el momento es la referencia más antigua que se tiene al respecto; por otro lado está también la versión de la versión del Museo de Bellas Artes de Dijon (fig. 2.2)<sup>197</sup>.



Fig. 2.1: Adriaen Lommelin, *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, ca. 1640/1650-1677, 417 x 331, grabado, Museo de Teyler, Haarlem.

---

<sup>197</sup> Judson 2000: 56-57.



Fig. 2.2: Rubens, *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, ¿1632?, óleo sobre tabla, 79 x 82, Museo de Bellas Artes: Dijon.

Burchard propone que el grabado de Lommelin no fue realizado en base a la versión de Dijon, sino que fue hecha después de una obra perdida, esto debido a las grandes diferencias que existe entre grabado y pintura. De esta propuesta se desprenden dos puntos importantes respecto a este tema: en primer lugar, que en el panel de Dijon la distribución de las figuras y los elementos se organizan en torno a un formato cuadrado mientras que en la versión de Lommelin se articula en torno a una propuesta vertical. De esta forma, para Burchard, Lommelin, ha cambiado el formato de la composición de Dijon, como era costumbre en el taller del maestro flamenco cuando se trabajaba un grabado directamente de una composición suya. Por último, Burchard plantea que es muy probable que el diseño usado por Lommelin para su grabado haya sido hecho por Rubens para un libro de ilustraciones que nunca fue terminado<sup>198</sup>. En ambos casos no se conoce el paradero o la existencia de la fuente que sirvió a Lommelin para realizar su grabado, sin embargo, esto nos permite suponer que la obra de este autor sí pudo servir de referencia para la versión limeña y ahí radica su importancia. Aquí surge un

---

<sup>198</sup> Judson 2000:.43.

inconveniente respecto a las fechas: a pesar que no se conoce el cuadro que da origen a la versión grabada de Lommelin<sup>199</sup>, este debe ser anterior a la de la versión que se encuentra en Dijon (1632). Este supuesto está basado en el siguiente razonamiento de Burchard<sup>200</sup>: el grabado de Lommelin se parece, en cuanto a diseño, al grabado sobre *La última Cena* realizado sobre un diseño de Rubens para un libro ilustrado titulado *Breviarium Romanum* de 1614. Compárese estas dos imágenes en la figura 2.2bis. A la derecha está *El lavatorio de los pies* y a la izquierda *La institución de la Eucaristía*, ambas composiciones de Rubens pero que mantienen formas de composición similares. Esto lleva Burchard a proponer que la fuente original para el grabado de Lommelin se realizó por fecha cercana al otro, es decir, alrededor de 1614. Sin embargo, aún queda sin definir exactamente en qué año debió realizarse la versión de Lommelin.



Fig. 2.2bis: (Izquierda) Rubens, *La última Cena*, dibujo para el *Breviarium Romanum* de 1614, colección privada. (derecha) Adriaen Lommelin, *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, grabado, Museo de Teyler, Haarlem.

<sup>199</sup> El artista, Adriaen Lommelin fue un artista francés/flamenco dedicado al grabado y cuyo periodo de trabajo corresponde a los años 1630-1673. Su fecha de nacimiento no se conoce con exactitud: por ejemplo, el Metropolitan Museum of Art (New York) sitúa su nacimiento entre los años 1636/1637, el British Museum alrededor de 1637 y el Rijksmuseum data su nacimiento hacia 1630.

<sup>200</sup> Judson 2000: 56-57.

Entonces, ¿es posible que Lommelin haya podido realizar el grabado (como se verá más adelante, muy posiblemente, fuente de la versión limeña) después de 1632? Es muy probable que así sea, puesto que sus años de trabajo, en promedio, oscilarían entre 1640/1650, es decir, después de la muerte de Rubens. Finalmente, para resumir: es posible que el grabado de Lommelin sea la fuente de la versión limeña y es muy probable que aquel trabajo del grabador flamenco sea, por lo menos, posterior a 1640<sup>201</sup>.



Fig. 2.3: Seguidor de Pedro Pablo Rubens, *Cristo lavando los pies a sus discípulos*, colección privada.

Antes de continuar es preciso mencionar la estrecha relación entre el tema de *Cristo lavando los pies a sus discípulos* y dos escenas: *Cristo entrando a Jerusalén* y *La institución de la eucaristía*. Esta relación se remonta al encargo hecho por Caterina Lescuyer a Rubens para decorar un altar conmemorativo a su padre<sup>202</sup>. El panel principal y más grande lo ocupó *La última cena* y en la parte baja dos predelas recrearían dos momentos importantes en la vida de Jesús: *Cristo lavando los pies a sus discípulos* y *Entrada de Cristo a Jerusalén*. En la siguiente (fig. 2.4) imagen se ha recreado cómo sería inicialmente este altar.

---

<sup>201</sup> Hay que recordar que los años propuestos en la presente investigación para la llegada de esta serie al Convento de Lima oscilan entre 1645 y 1674.

<sup>202</sup> *La Institución de la Eucaristía* y las predelas pintadas para acompañar este lienzo fueron comisionadas para servir de decoración del altar de la Confraternidad del Santo Sacramento. A Rubens se le pagó la cantidad de 1000 florines por este trabajo. En algún momento entre 1632 y 1657, las predelas fueron quitadas de la Capilla. Sin embargo, en 1657 regresaron a su lugar

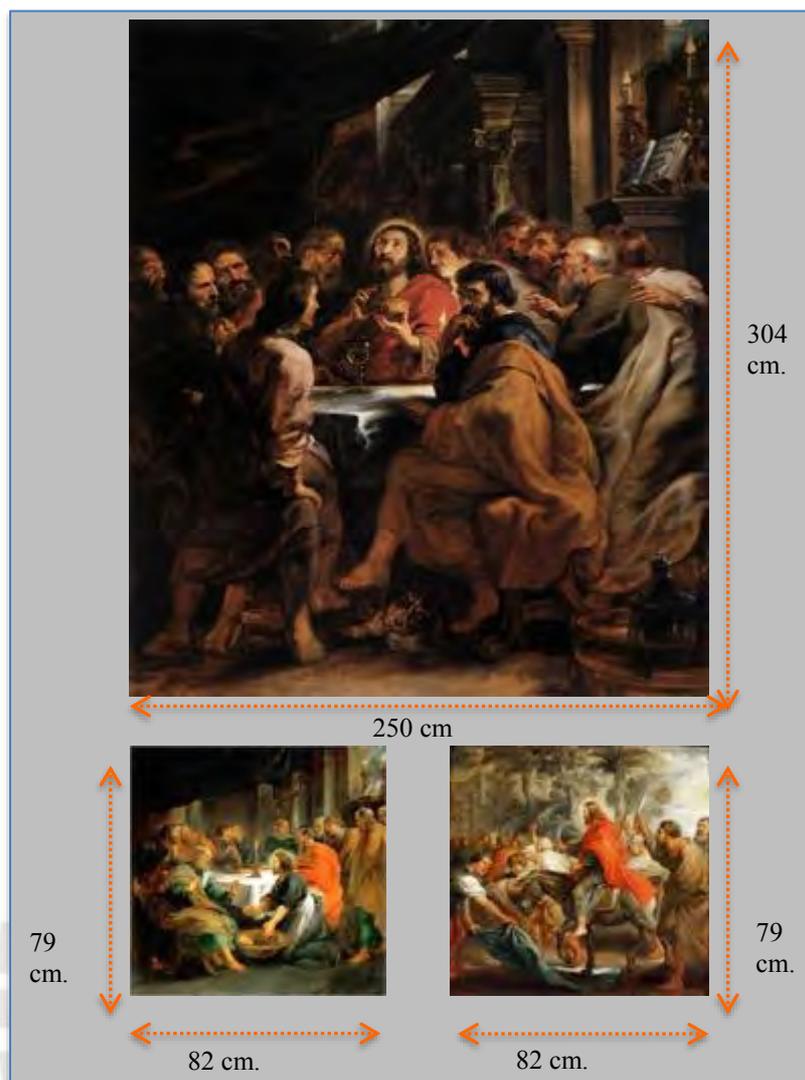


Fig. 2.4: Rubens, ca 1632, recreación del panel con las dos predelas destinadas para la Capilla del Santo Sacramento en San Romualdo, Malinas.

Entre el trabajo de la versión de Lommelin (fig. 2.1) y la del Museo de Dijon (fig. 2.2) se presentan varias diferencias útiles que permiten acercarnos a cuál de las dos versiones fue la fuente para el lienzo limeño. La más importante ya se mencionó: el grabado, al igual que su versión limeña, presenta una disposición vertical con respecto a su par de Dijon. También hay que resaltar que la versión de Dijon mantiene el aire abocetado, ágil y dinámico propio de la mano de Rubens aunque sin el brillo característico que suele estar presente en los rostros. “Los brillos sobre los rostros son planos y pesados y no corresponde a la luz reflectiva y rica que uno puede asociar con Rubens.”<sup>203</sup>. A pesar

<sup>203</sup> Judson 2000: 57. Más adelante, en la misma página menciona este autor: “El color áspero, rojo-marrón en los rostros de los apóstoles en el fondo hace recordar a Jordaens”. Judson menciona que es especialmente interesante el parecido entre la cabeza del apóstol al lado derecho de la vela y el joven con el remo al centro del bote en *The Miraculous Draft of Fishes* de Jordaens. “This is especially evident

de su pequeña dimensión (79 x 82 cm) la versión del Museo de Bellas Artes, en comparación con la limeña, presenta un mejor trabajo de la espacialidad y tridimensionalidad de las figuras y del espacio. Sin embargo, dos especialistas en el trabajo de Rubens, como Richard Judson y Max Rooses desconfían que tanto la predela *Jesús lavando los pies de sus discípulos* como la que la acompaña *La Entrada de Jesús a Jersualén* puedan atribuirse íntegramente a Rubens. En este sentido proponen que hay rasgos del trabajo del maestro, aunque es claro para ambos que no fue enteramente realizado por él, por lo que proponen que fue ayudado en algún momento de su proceso por Erasmo Quellin<sup>204</sup>. Finalmente, si bien la pintura de Dijon no fue pintada en su totalidad por Rubens sí cuenta con algunos rasgos de su propia mano, ya sea para el diseño o para el retocado, pero se puede observar que algo de su arte está presente.

Regresando a la versión limeña y comparando la versión realizada por Lommelin junto a la de Rubens (Dijon), se puede observar que el punto central y más notorio para el cambio de formato cuadrado (Dijon) a vertical (Lommelin) es la posición del apóstol que en la versión de Dijon está detrás de Jesús. Este cambio de posición, sin embargo, trunca la composición y la hace menos dinámica respecto a una composición circular (fig. 2.5 ) que sí muestra la versión de Dijon. Sin embargo, aquí tenemos que mencionar que el cambio de posición del apóstol no es necesariamente un elemento determinante en la alteración del formato. Si se observa con cuidado la figura de Lommelin y se pondera el espacio que hay detrás de la figura de Jesús es notorio que en lugar de ser menor (que sería lo más lógico si se quiere “verticalizar” el formato cuadrado) es mayor al de la versión de Dijon. Si la idea era mover esta figura para ganar espacio detrás de Cristo esto no queda claro en la versión de Lommelin puesto que la distancia entre el borde del cuadro y Jesús arrodillado es mayor. Esto puede confirmar también la propuesta de Burchard respecto a que la versión grabada no fue realizada después de su par en Dijon: no solo las diferencias en los rostros son notables, sino también la disposición de las figuras y el diseño del interior de la habitación. Sin embargo, lo que

---

in the nading of the paint in the apostle's head to the right of the candle. For a similar type in Jodaens, see the boy poling in the centre of the boat in *The Miraculous Draft of Fishes.*" (Judson 2000:57).

<sup>204</sup> Sobre el diseño de *Cristo lavando los pies de sus discípulos* y de *La Entrada a Jerusalén* (fig. 1.2) mencionan estos autores que sí se corresponden a la producción del taller de Rubens. Esto se puede ver en trabajos similares también atribuidos a su taller como *Cristo caminando sobre el agua* y *La caída de Jonás* (Judson 2000:57) que mantienen un diseño similar.

ha optado la versión grabada es ampliar la parte superior del espacio encima de los personajes<sup>205</sup>.



Fig. 2.5: Composición circular. Comparación de las figuras 2 y 2.2.

La versión limeña presenta algunas deficiencias respecto al trabajo de los cuerpos de los apóstoles. Por ejemplo, la postura de Pedro no es del todo convincente ya que su torso no se corresponde con el resto del cuerpo, menos aún en una posición sedente<sup>206</sup>., el apóstol que se encuentra inmediatamente detrás de Jesús parece hablarle al vacío. Así mismo, el lienzo presenta algunas fallas que parecen ser producto del paso de los años. Nótese el trabajo sobre las cabezas de los dos apóstoles en el fondo que se miran al borde de la mesa, (fig. 2.6A) Aquí se puede notar que sus cabezas aparecen trabajadas de una forma más tosca, que el trazo es menos notorio y que sus facciones son apenas reconocibles. Una especial mención merece el trabajo sobre las cabezas de los personajes: el tipo de modelo que se emplea tanto para los apóstoles como para la figura de Cristo es europeo. En algunos casos se ha llegado a un acabado bastante admirable como lo muestra la figura 2.6B. Aquí se puede apreciar un trabajo más fino en estas tres cabezas que, curiosamente, están cercanas una a la otra. Podría pensarse incluso que

<sup>205</sup> Nótese la distancia entre la cabeza del apóstol que se encuentra debajo del inicio de los paños en la versión de Lommelin y compárese con la versión atribuida a Rubens.

<sup>206</sup> Compáresele, por ejemplo, con la figura de Pedro de la versión de Dijon. En esta última, a pesar del gesto de Pedro de negarse a que Jesús le lave los pies, no se pierde la ilusión que está sentado en una silla ya que la proporción de su cuerpo sí se corresponde con la perspectiva del cuadro. En la versión limeña no se mantiene un punto de vista uniforme en este sentido: parece que Pedro está dibujado desde un punto de vista superior al del resto.

esta sección fue trabajada por un maestro más ducho y el resto por otro pintor (o pintores).



Fig. 2.6A: Detalle de las cabezas que presentan desgaste pictórico. [Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima]



Fig. 2.6B: Detalle de las cabezas de apóstoles [Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima]

Un punto importante de este cuadro es que no se ha encontrado versiones similares, en cuando a diseño, en la pintura colonial limeña del siglo XVII. La única fuente directa para este lienzo es la del grabado de Lommelin cuyo diseño incluso se presenta un poco más rígido y menos arriesgado que la versión franciscana. Por el trabajo irregular del cuerpo de algunos apóstoles, el cuidado en algunas cabezas más que en otras (con un tipo europeo), el uso de una fuente directa como es el grabado antes mencionado (cuyo diseño no es frecuente en las versiones locales del mismo tema), el trabajo del espacio (que no llega a ser orgánico con el de la habitación donde se desarrolla) y las considerables dimensiones del lienzo (318 x 248 cm), la escena se puede considerar de origen y diseño europeo. Es muy probable que haya sido iniciado por un maestro que estaba familiarizado con el trabajo de Rubens o pertenecía a su taller y terminado por manos menos hábiles después del diseño general.

En este sentido hay que discrepar con la propuesta de Eléspuru acerca de la dudosa filiación del cuadro con el taller de Rubens<sup>207</sup> y la de un posible origen valenciano para el cuadro. Indudablemente, al escribir su artículo sobre este lienzo el autor no tuvo acceso a la versión de Lommelin y quizás tampoco a la versión del Museo de Bellas

<sup>207</sup> Para Ugarte Eléspuru “Aquí, dentro de ese recuerdo romanista, se mueven estos personajes con trazos manieristas que también traen en recuerdo de las obras de los manieristas de la segunda época. ¿Esto es Rubens? ¡No convence!” En Ugarte Eléspuru 1986: 22. Evidentemente no estamos proponiendo que este lienzo limeño fue pintado por Rubens, pero sí rescatamos que su diseño general y composición ha sido copiado de uno original del maestro flamenco.

Artes de Dijon, fuente primarias innegables para el lienzo limeño. Sobre el origen valenciano menciona Ugarte Eléspuru: “Por las características de estilo y la composición, pareciera ser una obra del taller valenciano de Juanes, llegada a Lima con anterioridad a la de Rubens y propiedad de la orden Jesuita que luego en la repartija del despojo por la expulsión, en 1766, fue incorporada tal vez a la serie rubeniana”<sup>208</sup>. Sobre la propuesta de Eléspuru hay que mencionar dos cosas: la primera es la de negar un posible origen valenciano para este lienzo y, la segunda, es la de no compartir la posibilidad que este cuadro llegase antes que el resto de la serie: si este lienzo salió del taller valenciano de Juan de Juanes<sup>209</sup> (“*llegado a Lima con anterioridad a la de Rubens*”) y fue a parar a manos de la Tercera Orden (“*luego de la repartija del despojo por la expulsión, en 1766*”) significaría que el testimonio de Fray Juan de Benavides (1674) queda sin validez, puesto que la serie debería estar incompleta, es decir, formada por un número menor a once lienzos; no es el caso de la descripción del fraile cuando claramente menciona la presencia de “*once historias*”. Por último está la propuesta estilística de Eléspuru sobre un vínculo con la escuela valenciana: la escuela a la que pertenece Juan de Juanes y taller se inscribe en una tradición renacentista de trabajo, incluso las obras de su hijo, Vicente Joanes, se encuentran influenciadas por el trabajo y legado de su padre. Nada de la presencia valenciana se observa en este cuadro, así como tampoco se puede afirmar que los rostros estén dentro de un *perfil judaico*<sup>210</sup>.

Finalmente, Saldías Díaz menciona que la presencia del lebrillo en *La Última Cena* de Juanes es una prueba que muestra un vínculo entre el lienzo franciscano y la obra de este pintor valenciano. Estamos en desacuerdo con esta posibilidad por cuando el diseño y dibujo de este elemento no es exclusivo de ningún pintor menos aún en este caso porque el trabajo del pintor Juan de Juanes (1503-1579) dista en muchos años de la versión limeña. Para disentir con esta propuesta comparemos el detalle del lebrillo de Juanes con otro del pintor flamenco Artus Wolffort (1581-1614) para darnos cuenta que

---

<sup>208</sup> Ugarte Eléspuru 1986: 22.

<sup>209</sup> Juan de Juanes (ca. 1507-1579) fue un pintor español renacentista y que se le conoce por ser miembro de la escuela valenciana de pintores. Su hijo y encargado del taller fue Vicente Macip Comes, conocido como Viente Joanes (ca. 1555-1623) quien siguió con la tradición renacentista y con algunos guiños de figuras medievales en su obra.

<sup>210</sup> Por ejemplo, el rostro de Pedro como el de los otros tres apóstoles que rodean a Jesús tienen más aire a la pintura flamenca. Sin embargo, hay que observar que las deficiencias en el acabado puede llevar al equívoco. El ideal flamenco está presente en la tipología de los rostros del cuadro, aunque el acabado y el deterioro no estén a su favor.

incluso el detalle del lebrillo de la serie franciscana se parece más al trabajo del pintor Wolffort (ver fig. 2.7)



Fig. 2.7: (De izquierda a derecha): Juan de Juanes, *La última Cena* [detalle], hacia 1562, óleo sobre tabla, 116 x 191, Museo del Prado, Madrid; Artus Wolffort, *Baño de Ester en el harém de Asuero*, ca 1620, óleo sobre panel, 59.4 x 81, Victoria and Albert Museum, Londres. [Abajo] Fig. 2: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Cristo lava los pies de sus discípulos* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 248, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

Aprovechemos este detalle muy significativo en el trabajo del lebrillo para notar que el pintor encargado de supervisar la serie limeña no se preocupaba mucho por el dominio de los brillos y reflectancias de los objetos cuya destreza se puede observar tanto en la versión de Juan de Juanes como en la de Artus Wolffort. Creemos que este elemento no es información suficiente como para empezar una vinculación entre ambos trabajos. Finalmente, reafirmamos el origen flamenco de este lienzo cuya fuente directa ha sido *El lavatorio de los pies* de Rubens sin que esto signifique que fue realizado en su taller. Por último, el cuadro presenta diferencias estilísticas en su interior.

### 3.- La institución de la Eucaristía



Fig. 3: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Institución de la Eucaristía*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*Institución de la Eucaristía*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens

### **Título**

*Institución de la Eucaristía*

### **Fecha**

ca 1632 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 318 cm.; ancho: 253 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Ugarte Eléspuru 1986: 25; Ugarte Eléspuru 2001: 248.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

<sup>20</sup> Al anochecer, Jesús estaba sentado a la mesa con los doce. <sup>21</sup> Mientras comían, les dijo:

—Les aseguro que uno de ustedes me va a traicionar.

<sup>22</sup> Ellos se entristecieron mucho, y uno por uno comenzaron a preguntarle:

—¿Acaso seré yo, Señor?

<sup>23</sup> —El que mete la mano conmigo en el plato es el que me va a traicionar —respondió Jesús—. <sup>24</sup> A la verdad el Hijo del hombre se irá, tal como está escrito de él, pero ¡ay de aquel que lo traiciona! Más le valdría a ese hombre no haber nacido.

<sup>25</sup> —¿Acaso seré yo, Rabí? —le dijo Judas, el que lo iba a traicionar.

—Tú lo has dicho —le contestó Jesús. <sup>26</sup> Mientras comían, Jesús tomó pan y lo bendijo. Luego lo partió y se lo dio a sus discípulos, diciéndoles:

—Tomen y coman; esto es mi cuerpo. <sup>27</sup> Después tomó la copa, dio gracias, y se la ofreció diciéndoles:

—Beban de ella todos ustedes. <sup>28</sup> Esto es mi sangre del pacto, que es derramada por muchos para el perdón de pecados. <sup>29</sup> Les digo que no beberé de este fruto de la vid desde ahora en adelante, hasta el día en que beba con ustedes el vino nuevo en el reino de mi Padre. [extraído de Mateo 26: 17-29]

**Informe de condición:** bajo la inspección ultravioleta se aprecia la línea de la costura del lienzo cerca a la parte central de su estructura (la línea cae en el ojo de Jesús), pero, a diferencia de otros no muestra señal del travesaño. Nuevamente se ve la capa de barníz en todo el lienzo menos en la espalda del personaje que se encuentra a la izquierda de Judas y en la zona inferior debajo del mismo apóstol que se encuentra mirando a Jesús. Tiene varias reintegraciones alrededor del lienzo, pero que no ocupan gran parte de este sino que son intervenciones puntuales sobre ciertas zonas como una de las botellas de la parte inferior izquierda, el animal debajo de la mesa, el borde de la mesa donde Judas apoya su mano, la ceja de Judas, entre otras zonas puntuales alrededor del cuadro. Sin embargo, llama la atención la zona por encima de los apóstoles del lado derecho del cuadro donde aparentemente se ve una mancha. Es posible que esto sea una acumulación de barníz que se realizó en un momento diferente de la restauración o también puede ser la precipitación de barníz aplicado al lienzo y cuyo secado ocurrió en un momento diferente al del resto. Los bordes del vestido también se pueden observar en este lienzo, sobre todo en la zona derecha de la fotografía. En general este lienzo no tiene muchas pérdidas de la capa pictórica original,

salvo las mencionadas anteriormente y algunas zonas pequeñas dispersas alrededor del cuadro.

La luz infrarroja permite visualizar con más claridad la arquitectura hacia el fondo del cuadro que normalmente pasa desapercibida ya que se encuentra bastante oscurecida por el paso de los años y el barniz que se haya en la superficie. Se puede ver con más claridad el tímpano y el arco en el fondo de la escena. Hay que destacar el buen trabajo en el fondo arquitectónico y el manto que se encuentra por encima de la escena. Así también se puede ver el dibujado de las cabezas de los apóstoles y la de Cristo que, nuevamente repetimos, en su mayoría no han sufrido muchas reintegraciones. En general, el estado del cuadro es bastante bueno aunque un poco oscurecido por el paso del tiempo y de las diferentes restauraciones.

**Análisis:** el título con el que actualmente se conoce a este lienzo (fig. 3) es *La última Cena*, sin embargo, como se verá más adelante, en sus fuentes europeas es denominada como *La Institución de la Eucaristía*<sup>211</sup>. Narra el momento en el que Jesús instituye la Eucaristía después de anunciar que será traicionado por Judas. En la versión franciscana vemos a Cristo, con la cabeza y los ojos levantados hacia arriba, iluminado por dos velas que se encuentran sobre la mesa. Jesús está sentado en la parte central de la mesa y es flanqueado por Pedro, a la izquierda y por Juan, el más joven de los apóstoles, a la derecha. El resto de personajes se encuentra distribuido alrededor de la figura de Jesús en diferentes actitudes y posiciones mientras que la figura central, que se encuentra en primer término, la ocupa Judas. Este se encuentra en una posición de descanso y dirige su mirada hacia el espectador. Alrededor de la mesa se observa que se ha dispuesto el pan y el vino. La mesa con su mantel blanco es iluminada por las dos velas casi ocultas por los cuerpos de los dos apóstoles que se encuentran en el primer término. Si en la versión franciscana del *Lavatorio de los pies* (fig.2) los paños que colgaban del techo parecían ser de color verde oscuro, en este cuadro se nota claramente que es de color rojizo y cuelga del lado opuesto que en el cuadro franciscano. La arquitectura que acoge a las figuras es clásica y luce, aunque algo oscurecida, amplia e imponente. Es

---

<sup>211</sup> En este lienzo se representan dos momentos importantes: *La Anunciación de la traición de Judas* y *La Institución de la Eucaristía*. Knipping menciona que, como era usual en el arte de los Países Bajos, el énfasis está colocado en la bendición del pan y del cáliz (Knipping 1939-49: 253). Este mismo autor propone que en el arte flamenco de la segunda mitad del siglo XVI era usual mezclar el anuncio de la traición de Judas y la Institución de la Eucaristía. Que Rubens haya puesto el énfasis en la Eucaristía responde a esta práctica que tenía su razón de ser en el marco de la Contrarreforma.

interesante resaltar que el diseño de las paredes del fondo cruza diagonalmente la pintura: en el sector izquierdo, debajo de un arco de medio punto acompañado de pilastras, hay una especie de atrio o aparador con un libro abierto acompañado por dos velas<sup>212</sup>. Knipping propone que la presencia del libro, colocado en una especie de altar y acompañado por velas funciona como una especie de reemplazo de las Tablas de la Ley, por lo que este autor sugiere que esta cena está siendo celebrada según los ritos de la ley judía<sup>213</sup>. Más atrás hay un tabernáculo que sobresale y tiene un pedimento sostenido por dos columnas salomónicas<sup>214</sup>. Finalmente, hacia el fondo de la habitación se puede notar un gran arco de medio punto que destaca por encima de los personajes de la zona derecha del cuadro. En el lado izquierdo del cuadro hay un par de garrafas y una palangana sobre la que se encuentran colocadas. Estas pueden hacer referencia a los oficios del vino o quizás a la escena del lavatorio de los pies.



Fig. 3.1: [Izquierda] Boetius Bolswert, *The last Supper after Rubens* (detalle), 1632-33, grabado, 65,9 x 49,5, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio. [Derecha] Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Institución de la Eucaristía* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima

En general, los cuadros de la serie limeña han perdido la claridad de ciertos detalles pictóricos que hoy cuesta trabajo reconocer o que simplemente se han perdido. Una prueba es este lienzo en el que, como se vio en el reporte de condición, el barníz y las diferentes intervenciones sobre el lienzo lo han oscurecido en ciertas zonas. Uno de los detalles que cuesta trabajo reconocer, por ejemplo, es el que corresponde al perro que se encuentra debajo de Judas. Si se observa en la versión franciscana, cuando se intenta ver

<sup>212</sup> Judson menciona que, en la versión de la Pinacoteca de Brera, fuente directa, como se verá más adelante, este libro muestra escrito un Salmo. El texto, que para este autor fue colocado posteriormente es: "*Memorian fecit mirabilium suorum escam dedit. Ps. 110*". (Judson 2000: 49)

<sup>213</sup> Knipping 1939-40: 253.

<sup>214</sup> En las demás versiones que sirvieron de fuente a este cuadro se puede observar que las columnas son de tipo salomónicas y que están decoradas con motivos vegetales a su alrededor. Para Judson, esta decoraciones corresponden a las viñas, símbolo tradicional de la sangre de Cristo (2000:49).

sólo puede reconocerse la presencia de algo sin que su forma quede clara. Comparemos con un detalle del grabado de Boetius Bolswert (fig. 3.7): aquí se puede ver que el perro se encuentra ensimismado mordiendo un hueso (fig. 3.1). La posición del can debajo de Judas tiene dos significados: el primero, es la comparación entre la codicia del apóstol y la del animal (por encontrarse aferrado a su hueso), pero, también es posible que sea la representación del demonio tentando a Judas<sup>215</sup>. Aquí es interesante resaltar que mientras todos los apóstoles se encuentran en un estado de agitación y emoción con la mirada puesta en Jesús, sólo Judas rompe con este momento y en este sentido no es en vano que aparezca una mano por detrás de él<sup>216</sup> (fig. 3.2).

En el Evangelio de Mateo está escrito: “¿Acaso seré yo, Rabi? —Le dijo Judas, el que



Fig. 3.2: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Institución de la Eucaristía* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

<sup>215</sup> Judson 2000: 49.

<sup>216</sup> La mano que apunta a Judas se encuentra vinculada a la mano de Jesús que está más adelante, ambas se encuentran emparentadas. La que está detrás de Judas tiene un aire cansado y hace un giño hacia él, pero, con una dirección había abajo, mientras que la mano de Jesús marca una dirección hacia arriba. Hay que resaltar al presencia de la mirada del apóstol que está detrás de Pedro y cuya mirada la dirige también hacia Judas. Con esta mirada, la mano y la cabeza de Judas ha dispuesto de forma clara y directa quien será el traidor

lo iba a traicionar....— Tú lo has dicho — le contestó Jesús.”<sup>217</sup>. Un punto importante al respecto reside en el tipo de reacción que tiene Judas al recibir esta respuesta. El cuadro representa el momento preciso después que este diálogo se lleva a cabo. Sin embargo, en lugar que Judas mire directamente a Jesús cambia su mirada hacia el espectador y lo confronta<sup>218</sup>. Nótese la mirada en la versión de la Pinacoteca de Brera<sup>219</sup> (fig. 3.4), la de Bolswert (fig. 3.7) y la del Museo Pushkin (fig. 3.4) y se puede ver que los ojos de Judas muestran un fuerte estado de alteración, quizás de culpa y hasta un poco de asombro. Sin embargo, en la versión franciscana la mirada es trabajada de una forma diferente: lo que allá es agitación aquí es un estado de calma y contemplación. ¿A qué se debe este cambio en la segunda figura más importante del cuadro?<sup>220</sup>. Es muy probable que se deba a que esta figura no fue terminada por una mano más experimentada como sí ocurre con la versión de Brera y la de Pushkin en las que si bien no son en su totalidad atribuidas a Rubens, sí se nota la mano más segura del maestro, por lo menos en el diseño general y el trabajo de la figuras más importantes.



Fig. 3.3: Rubens, *La última Cena*, dibujo para el *Breviarium Romanum* de 1614, Colección privada.

<sup>217</sup> Mateo 26:25.

<sup>218</sup> Rubens emplea esta disposición para Judas en las versiones de Brera (fig. 3.5), Pushkin (fig. 3.4), Taubman (fig. 3.6) y se repite en la de Bolswert (fig. 3.7). Sin embargo, en un trabajo anterior, un diseño para el *Breviarium Romanum* de 1614 (fig. 3.3) se ve que la disposición original era diferente: la posición de Jesús, de los apóstoles, el espacio en el que se desarrolla la escena y sobre todo la posición y actitud de Judas.

<sup>219</sup> Como se mencionó antes, *La institución de la Eucaristía* de Brera (fig. 3.5) estuvo acompañada de las dos predelas *Cristo entrando a Jerusalén* y *Cristo lavando los pies de sus discípulos* en el altar del Santo Sacramenteo en la iglesia de San Romualdo (Malinas).

<sup>220</sup> Compárese principalmente con la versión que sirvió de fuente directa a la versión de San Francisco de Lima: la de Bolswert. En la figura 3.9 se hace una comparación entre ambas miradas. Aquí se nota claramente la diferencia sobre todo en el ojo derecho de Judas.



Fig. 3.4: Pedro Pablo Rubens, *La institución de la Eucaristía*, (sin datación), óleo sobre tabla, 46 x 41, Museo Pushkin, Moscú.



Fig. 3.5: Pedro Pablo Rubens, *La institución de la Eucaristía*, 1632, óleo sobre tabla, 304 x 250, Pinacoteca de Brera, Milán.



Fig. 3.6: Después de Rubens, *La institución de la Eucaristía*, boceto al óleo, Colección Mr and Mrs A. Taubmann, Nueva York.



Fig. 3.7: Boetius Bolswert, *The last Supper after Rubens*, 1632-33, grabado, 65,9 x 49,5, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.

Las principales fuentes para este tema representado en la versión franciscana se remontan a seis trabajos vinculados a Rubens. Estos se pueden organizar dentro de la siguiente cronología establecida por Judson<sup>221</sup>:

- Grabado para el libro *Breviarium Romanum* de 1614 (fig. 3.3), versión primigenia del tema cuya fuente no se conoce, pero que para Judson no tiene continuidad en la obra de Rubens por cuanto abandona la disposición compositiva representada aquí.
- Boceto del Museo Pushkin de Moscú (fig. 3.4), versión que sirvió de *modello* para la versión de la Pinacoteca de Brera.
- Tabla de la Pinacoteca de Brera de Milán (fig. 3.5), versión que originalmente estuvo destinada para el altar del Santo Sacramento en la Iglesia de San Romual (Malinas).
- Boceto de la Colección Taubmann (fig. 3.6), versión que sirve de fuente al grabado de Bolswert.
- Grabado de Boetius Bolswert<sup>222</sup> (fig. 3.7), inspirado en la versión de la Colección Taubmann. Aquí el lienzo limeño se inscribe como continuación de la versión grabada y lo más importante es que está basada en un trabajo ya finalizado y aprobado por Rubens<sup>223</sup>. Por lo tanto, no hay que perder de vista la gran similitud que existe entre el trabajo de Bolswert y el de la versión limeña

Veamos las similitudes y diferencias entre estas versiones recordando que el lienzo franciscano se corresponde directamente con sus pares de Taubmann (fig. 3.10) y la de Bolswert (fig. 3.2). Hay dos puntos importantes: primero, en la versión de la colección Taubmann<sup>224</sup> se puede observar que hacia el lado derecho de la escena hay un apóstol que quiere asomarse a mirar y para esto apoya su brazo en la espalda del apóstol que

---

<sup>221</sup> Judson 2000: 54.

<sup>222</sup> Judson menciona que el *modello* para la pieza de altar, el boceto de Pushkin, fue pintado alrededor de 1631-32 y que debido a que Boetius à Bolswert muere en Bruselas el 25 de marzo de 1633 es posible datar el *modello* hacia fines de 1632. Esto permite un espacio entre la muerte de Bolswert y el finalizado de la versión de Pushkin (2000:54).

<sup>223</sup> Es bastante conocido que Rubens no permitía la reproducción directa de sus lienzos cuando se preparaban para ser grabadas. Por esto realizaba diseños rápidos que, en algunos casos, corregían ciertos detalles para una correcta versión grabada.

<sup>224</sup> Eléspuru, en su trabajo para la exposición de los lienzos restaurados de 1986 menciona lo siguiente respecto a este lienzo: "Pero esta obra no es una copia del original sino de un grabado [...] Esta inversión de la composición denuncia el hecho de que fue realizada según un grabado de los que el maestro mandaba tomar para editarlos a precios módicos [...]" (1986:24). Al respecto hay que mencionar que Eléspuru estaba en lo correcto, sin embargo, él conocía la versión grabada aunque no el *modello* que realizó Rubens antes de que fuera grabado por Bolswert.

está más cerca a él. Lo mismo se puede observar en el grabado de Bolswert, esto, a su vez, se repite en la versión de San Francisco de Lima. Sin embargo, en el lienzo de la Pinacoteca de Brera (fig. 3.5) no se puede ver el brazo de aquel apóstol. Sólo se muestra la mano asomándose y ya no todo el brazo como en las otras versiones.

Hay que resaltar que la disposición circular de la *Institución* se inscribe en una tradición que se inicia con el cuadro de Dieric<sup>225</sup> Bouts (1410/1420-1475) del colegiado de la Iglesia de San Pedro (Lovaina) en la que tanto Judas como el apóstol que está a su costado derecho se encuentran aislados del resto de figuras<sup>226</sup>. Al estar ubicados en esta disposición permiten al espectador concentrarse en la figura de Jesús. El otro apóstol que también está de espalda al espectador tiene un vínculo con la influencia italiana en la pintura de Rubens. Para Judson la presencia de este joven apóstol se puede vincular con el joven soldado que aparece en primer término en *El llamado de San Mateo* de Caravaggio<sup>227</sup>. Eléspuru también hace una mención a la influencia del pintor italiano sobre el cuadro de la Pinacoteca de Brera de Milán (fig. 3.5), en la que se “[...] resume aún la influencia del Caravaggio en el tratamiento de los contrastes lumínicos y las sombras.”<sup>228</sup>. Respecto a esta influencia creemos que es un poco arriesgado establecer una influencia determinante entre el tratamiento de la luz en Caravaggio y el trabajo del contraste lumínico en la *Institución* de la Pinacoteca de Brera (fig. 3.5), puesto que si bien la obra está realizada en un ambiente contra un fondo oscurecido y alumbrado por fuentes naturales, el trabajo entre el contraste de luces y zonas oscuras no llega a ser tan pronunciado como en las obras del pintor romano. Las transiciones entre luces y sombras del lienzo de Brera son más amables y menos manifiestas y enfáticas que en Caravaggio.

Una muestra de la gran influencia italiana en esta pintura se encuentra en la disposición de las cabezas y los cuerpos que presentan diferentes estados de ánimos y posturas. Para Judson esto se puede vincular con la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, obra que

---

<sup>225</sup> También escrito Dirk Bouts, Dierick o Dirck.

<sup>226</sup> Judson 2000: 49.

<sup>227</sup> Judson 2000: 53. Dentro de un grupo de estudios preparatorios de Rubens para el tema de la *Última Cena* (fig. 3.11 y 3.12) se puede ver la presencia de este joven junto a la de un grupo de apóstoles. Estos fueron realizados entre 1611 y 1612 unos cuatro años después de su regreso de Italia, lo que muestra la fuerte impresión que tuvieron los trabajos que vio en su viaje a Italia. Sin embargo, hay que mencionar que esta fecha no coincide con la datación del Paul Getty Museum (entidad que alberga el dibujo de la figura 3.11) cuya datación se remonta hacia ca. 1600 – 1604.

<sup>228</sup> Ugarte Eléspuru 1986: 24.

Rubens debió conocer en su viajes a Italia<sup>229</sup>. La disposición de las cabezas en grupos de a dos y tres guían la mirada del espectador hacia la figura central de Jesús, esto ocurre en la versión de la Pinacoteca de Brera, que Rubens reinterpreta a su manera a través de una composición circular. Esta disposición también está presente en la versión limeña, que a pesar de su deterioro, permite ver su gran parecido con la versión de la Pinacoteca de Brera<sup>230</sup>. Respecto a la posición de estas cabezas hay que resaltar que hay un cambio en la versión limeña: en el apóstol que está detrás de San Juan. Compárese con la versión de la pinacoteca de Brera y se notará que en esta última la disposición de aquel apóstol es la de asomarse a la escena casi por detrás de Pedro mientras que en la versión de Taubmann (fig. 3.10) ocupa una posición diferente que permite apreciar mejor su rostro. Por último, no hay que dejar de mencionar que si bien la disposición de las figuras es similar en las diferentes versiones lo que el lienzo limeño ha perdido es en la intensidad de expresión de los apóstoles. Las versiones de Brera (fig. 3.5) y de Moscú (fig. 3.4) son las más vehementes y exageradas sin que las copias posteriores de Taubmann y Bolswert dejen de serlo, pero, en menor medida. Estas dos últimas, sin embargo, mantienen un nivel de expresión uniforme en los diferentes personajes mientras que en la versión franciscana resaltan las figuras de Pedro, Jesús y Juan mientras que en el resto decae.



Fig. 3.8: Atribuido al Taller de Rubens. *La última Cena*, (Arriba, de izquierda a derecha: San Pedro, San Juan. Abajo: detalle de la cabeza de un grupo de apóstoles), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

<sup>229</sup> Judson 2000: 49

<sup>230</sup> Con miras a tener un aproximado de los precios que se le pagaban a Rubens por sus obras hay que mencionar que por este trabajo se le pagó 1000 florines como lo muestra el acuerdo que cita Judson al respecto (2000:48).



Fig. 3.9: Atribuido al Taller de Rubens. *La última Cena*, (detalle de la cabeza de San Pedro, San Juan y un grupo de apóstoles), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.



Fig. 3.10: Atribuido al Taller de Rubens. *La última Cena*, (detalle de la cabeza de San Pedro, San Juan y un grupo de apóstoles), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

El estudio de las variaciones entre la serie limeña y sus pares se tiene que realizar siguiendo la lógica, enunciada líneas arriba, de concatenación entre las diferentes versiones conocidas del tema. En tal sentido, no sorprende que en la versión de la colección Taubmann (fig. 3.6) la posición de San Juan y la de Pedro hayan sido intercambiadas. Rubens alteró esta disposición original para que al realizar el grabado correspondiente (fig. 3.7) la posición de San Juan se mantenga a la izquierda de

Jesús<sup>231</sup>. Otro punto interesante de resaltar entre estas dos versiones (Taubmann y Bolswert) es que se ha mantenido la distancia entre el cuerpo de Jesús y el de San Juan, distancia que no se encuentra en la el lienzo de Brera (fig. 3.5) ni en el *modello* de Pushkin (fig. 3.4). Como ya se mencionó anteriormente, la versión franciscana proviene de la versión de Bolswert (fig. 3.7) por lo que la distancia referida entre Jesús y Juan es mantenida aquí también.



Fig. 3.11: [Izquierda] Fig. 3: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Institución de la Eucaristía* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. [Derecha] Fig. 3.7: Boetius Bolswert, *The last Supper after Rubens*, 1632-33, grabado, 65,9 x 49,5, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.

Veamos ahora al personaje, de influencia italiana, que acompaña a Judas en el primer término de la versión franciscana y que se repite en cuatro de las cinco fuentes posibles vinculadas a Rubens<sup>232</sup>. Este apóstol se encuentra sentado con una mano sobre la banca y la otra apoyada sobre la mesa, esto se repite en la versión del Museo Pushkin (fig. 3.4), la colección Taubmann (fig. 3.6) y evidentemente también en las versiones de Bolswert (fig. 3.7) y el lienzo franciscano de Lima (fig. 3). Esto se puede observar mejor en la imagen infrarroja del cuadro en mención, además, el trabajo de Bolswert es bien claro al respecto.

<sup>231</sup> Ver la nota anterior.

<sup>232</sup> Este personaje no aparece en la primera versión realizada para ilustrar el *Breviarium Romanum* de ca 1614.



Fig. 3.12: [Izquierda] Fig. 3: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Institución de la Eucaristía* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. [Centro] Fig. 3.7: Boetius Bolswert, *The last Supper after Rubens*, 1632-33, grabado, 65,9 x 49,5, Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio. [Derecha] Fig. 3.6: Después de Rubens, *La institución de la Eucaristía*, boceto al óleo. Colección Mr and Mrs A. Taubmann, Nueva York.

A la ya mencionada diferencia en la distancia entre Jesús y San Juan hay que agregar la postura de San Pedro. En la versión de Brera (fig. 3.5) y, por lo tanto, también en la de Pushkin (fig. 3.4) este apóstol aparece en una posición de perfil mientras que en sus posteriores versiones como la de Taubmann (fig. 3.6) primero y la de Bolswert (fig. 3.7) después esta posición aparece más en tres cuartos en relación a Jesús. Como se mencionó antes, el sentido del drama y la fuerza expresiva de las diferentes versiones ha cambiado. Aquí hay que resaltar que en el boceto de Museo Pushkin (fig. 3.4), cuya expresividad es la más intensa de entre todo el grupo, se pensó diferente la posición del apóstol que ubica detrás de Pedro de modo que se asoma a la escena casi por encima del hombro derecho de este apóstol. En su intento por presenciar dicho momento coloca su mano encima del hombro del apóstol más cercano lo que genera una mayor sensación de movimiento y de agitación entre los personajes. Esto se alteró en la posterior versión de Brera (fig. 3.5) y se mantuvo tanto en la de Bolswert (fig. 3.7) como en la del Museo de San Francisco de Lima (fig.3).

El espacio arquitectónico donde se desarrolla esta escena ha sido definido con mayor precisión en la versión de la colección Taubmann<sup>233</sup>. Tanto en el lienzo de Brera como en la versión del Museo Pushkin la arquitectura ha sido definida manteniendo la tela colgando del techo y ocupando gran parte del fondo. Sin embargo, con las posteriores versiones de Taubmann y, sobre todo, con el grabado de Bolswert se definió mejor el espacio agregándose una columna de medio punto por encima de los apóstoles. Es en el grabado de este último artista que se define con mayor claridad la presencia de la luna por encima del pequeño altar sobre el que se encuentra el libro abierto y que la versión franciscana tenuemente parece sugerir.



Fig. 3.13: Pedro Pablo Rubens, *Estudios para la Última Cena*, ca. 1600-04/1611-12, pluma y tinta marrón, 29.6 x 43.9, The J. Paul Getty Museum,



Fig. 3.14: Pedro Pablo Rubens, *El traidor anunciado en la Última Cena*, ca. 1611-12, The Trustees of the Chatsworth Settlement,

<sup>233</sup> Judson menciona que para el año de 1932, cuando Burchard, estudioso de la pintura de Rubens, vio este panel tuvo la impresión que la pintura era muy densa y la ejecución demasiado cuidadosa y cautelosa para ser del maestro; por ello propuso que una atribución apropiada podría realizarse a Erasmo Quellin (2000:54).

Por último, el trabajo de la luz en la versión limeña presenta un rasgo interesante de resaltar: el trabajo de la emanación de la luz naturalista que proviene de fuentes colocadas en escena<sup>234</sup>. Si bien la escena del lienzo franciscano se encuentra iluminada bajo una luz ambiental que baña ligeramente a los personajes, se puede ver que se ha respetado la iluminación naturalista del trabajo con una fuente de iluminación en escena como lo son las dos velas. Esto es bastante típico en el Rubens de las primeras décadas del siglo XVII. Esto último se puede comprobar si se observa la figura 3.8 en la que ha agrupado diferentes cabezas de los apóstoles de la versión limeña. Aquí puede observarse que las cabezas de Juan y Pedro presentan un trabajo bastante fino y naturalista, sobre todo en el cuello, el mentón y las mejillas que demuestran un acabado por encima del grupo de los apóstoles del detalle inferior. En estos últimos, sin embargo, hay que destacar que sin llegar a presentar un trabajo muy fino mantiene la lógica del tipo de iluminación de los personajes principales, quizás esto signifique que el maestro hizo las cabezas principales mientras que algún ayudante de taller o discípulo terminaba el trabajo. El mismo efecto lumínico puede verse en cuadros del primer Rubens como *La Adoración de los pastores* (1608) y *La Adoración de los Reyes Magos* (1609 en su primera versión) que muestran un trabajo similar en cuanto al trabajo de la luz (fig. 3.9 y 3.10). Si bien en la versión limeña se puede notar que el acabado es más tosco y rudimentario en el manejo y dispersión de la luz sobre las pieles, sigue siendo una muestra que este cuadro debe de venir en su composición y hechura general de una mano europea. Es interesante mencionar que Eléspuru termina la sección dedicada a este cuadro con las siguientes palabras: “Pero es indudable que la mano de Rubens y su genio para componer escenas determinó la estupenda calidad de este hermoso conjunto, uno de los mejores de la serie, aunque sea tal vez una réplica tardía por Jordaens.” (1986:24). En este sentido, para Eléspuru es muy probable (puesto que no pasa de una suposición no fundamentada) que la mano de Rubens esté presente en este cuadro, opinión que no compartimos pese al diseño general del lienzo y el buen acabado de ciertas figuras: nótese por ejemplo, la distribución de los discípulos alrededor de la mesa, el trabajo de ciertas cabezas como la Pedro, Judas y Juan, el trabajo de las

---

<sup>234</sup> Este efecto lumínico está vinculado al trabajo y empleo de fuentes naturales como velas para iluminar a los sujetos o personajes de la escena. Uno de los representantes más destacados y contemporáneos a Rubens fue *La Tour* (1593-1652). Sin embargo, hay que recalcar aquí que si bien hay la presencia de fuentes naturales como velas en este lienzo la iluminación no es llevada a los mismos límites que el pintor francés. Si bien Rubens sabe lo que es trabajar con el claroscuro (por su influencia italiana, sobre todo de Caravaggio), esta no la lleva tan lejos en sus obras como su par francés.

posturas de judas y el joven apóstol de espalda, el trabajo del altar pequeño en la parte de atrás, la construcción arquitectónica del fondo y el manto que cuelga del techo. Ratificamos que a pesar de su origen europeo, muy probablemente flamenco, en este lienzo no participó la mano de Rubens ya que en todos los buenos detalles enunciados líneas arriba no se ve el toque y la pincelada del maestro a pesar que las figuras y el diseño sí se corresponden a un trabajo original de su mano.

La segunda posibilidad también resulta interesante: que este lienzo sea una réplica tardía de Jordaens. Esta posibilidad es uno de los puntos fundamentales en el trabajo de Eléspuru puesto que para este autor el encargado de realizar toda la serie fue Jordaens cuando, después de la muerte de Rubens, quedó a cargo de su taller y de un equipo de pintores. No es una alternativa descabellada si se tiene en cuenta la estrecha relación de colaboración entre Jordaens con el taller de Rubens. Con miras a enriquecer esta investigación, tomemos por un momento la propuesta que realiza Eléspuru al trabajar este cuadro: “La obra pues, pertenece al inicio de la mejor manera del maestro y su versión existente en Lima sostiene ese nivel. Claro que se nota la intervención de ayudantes y las manos de Van Dyck, Jordaens, Crayer<sup>235</sup> [sic.] y hasta Jan Fyt que debe ser el autor del feroz perro [...]”<sup>236</sup>. Hay que secundar la propuesta que este lienzo franciscano mantiene un nivel que lo coloca como uno de los mejores de toda la serie porque el diseño general parte del propio Rubens y así es como se ha mantenido, además, el trabajo de estilo mantiene un nivel mucho más uniforme que en su pares. Sin embargo, no compartimos la propuesta relativa a la intervención de Van Dyck, Jordaens, Crayer y Fyt que sugiere Eléspuru en primer lugar porque es vaga puesto que no define las áreas en la que cada pintor debió trabajar ni tampoco las compara con los originales.

Finalmente, proponemos para este lienzo una procedencia europea cuyo referente directo fue un trabajo del propio Rubens, sin embargo, la calidad del trabajo no refleja la intervención ni de este maestro ni la de Van Dyck, Jordaens, Crayer o Fyt. Para nosotros se trata de un maestro flamenco que estuvo vinculado al taller de Rubens y

---

<sup>235</sup> Debe estar refiriéndose a Gaspar de Crayer (1582-1669), pintor flamenco que contribuyó a difundir el estilo de Rubens.

<sup>236</sup> Ugarte Eléspuru 1986: 24.

conocía muy bien su obra, la misma que pudo copiar en su taller, dado el gran formato de los lienzos que componen el encargo.



#### 4.- La oración en el huerto



Fig. 4: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *Cristo en el monte de los olivos*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 209, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*Cristo en el monte de los Olivos*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens

### **Título**

*Cristo en el monte de los Olivos*

### **Fecha**

ca 1654 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 317 cm.; ancho: 209 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Bernales 1989: 96; Gento Sanz 1945: 483; Ugarte Eléspuru 1986: 27.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*<sup>39</sup> Y saliendo, se encaminó, como de costumbre, hacia el monte de los Olivos; y los discípulos también le siguieron. <sup>40</sup> Cuando llegó al lugar, les dijo: Orad para que no entréis en tentación. <sup>41</sup> Y se apartó de ellos como a un tiro de piedra, y poniéndose de rodillas, oraba, <sup>42</sup> diciendo: Padre, si es tu voluntad, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya. <sup>43</sup> Entonces se le apareció un ángel del cielo, fortaleciéndole. <sup>44</sup> Y estando en agonía, oraba con mucho fervor; y su sudor se volvió como gruesas gotas de sangre, que caían sobre la tierra. <sup>45</sup> Cuando se levantó de orar, fue a los discípulos y los halló dormidos a causa de la tristeza, <sup>46</sup> y les dijo: ¿Por qué dormís? Levantaos y orad para que no entréis en tentación. [extraído de Lucas 22:39-46]*

**Informe de condición:** bajo la luz ultravioleta se puede ver que este cuadro presenta pocas reintegraciones y correcciones puntuales a lo largo del lienzo, por ejemplo, en la clavícula y el brazo izquierdo del ángel que sostiene a Cristo, en el manto de este, tres reintegraciones debajo del rompimiento de gloria, en el apóstol del medio y quizás la más notoria es la que se realiza sobre el apóstol que duerme a la izquierda. Aquí se puede ver que se ha reintegrado e intervenido en su rostro, sin embargo, estas son bastante buenas porque a la luz normal no se nota diferencia estilística en esta zona. Lo que sí resulta significativo es la marca del bastidor anterior en el que estuvo el lienzo. Obsérvese que alrededor de los bordes izquierdo, superior y derecho hay unas marcas paralelas a los bordes: estas son muestras que anteriormente el cuadro ha sido tensado bajo esas dimensiones, es decir, que su formato fue alterado. Por eso no resulta extraño las reintegraciones en el rostro del apóstol durmiente de la izquierda. Además, este mismo apóstol presenta en la zona del pie que apoya en el suelo una reintegración por pérdida de capa pictórica y que ha sido completada. Aquí se puede ver las diferencias tonales que indican una intervención para completar la figura. Por último, hay que mencionar que nuevamente tenemos zonas más oscurecidas que otras como, por ejemplo, la naturaleza que acompaña la luna llena y que se encuentra debajo de los ángeles que llevan la columna y también la que está detrás de la espalda de Cristo. Esta

sección se pierde a simple vista, sin embargo, con la luz infrarroja se puede ver que aún hay dibujo y detalles que pueden recuperarse con una adecuada limpieza. Por otro lado la zona del rompimiento de Gloria presenta poco barníz a tal punto que incluso bajo la luz ultravioleta se pueden apreciar los colores y el dibujo sin dificultad<sup>237</sup>.

La luz infrarroja también permite ver la unión central de los dos lienzos, esta se percibe como una línea clara que baja desde la columna que llevan los ángeles hasta el borde inferior del lienzo atravesando el pie del apóstol de la izquierda. Finalmente hay que comentar que este cuadro se aprecia en buen estado y sin muchas intervenciones<sup>238</sup>, con una pequeña sección de posible pérdida de capa pictórica, pero que ha sido reconstruida, posiblemente en la última restauración.

**Análisis:** si bien esta escena se llama *La oración en el huerto* y está tomada de momento previo al arresto de Jesús, no sólo se representa el momento de Jesús orante sino también se ve a los discípulos durmiendo, a un grupo de personas aproximándose y un grupo de ángeles en el cielo. De los cuatro evangelios, el único que habla de la presencia de un ángel que baja del cielo es el de Lucas. Este lienzo muestra una lógica diferente a los tres anteriores: mientras que en aquellos eran momentos precisos y concisos de una determinada escena bíblica, aquí se están multiplicando los focos de atención del espectador a lo largo del lienzo. Lo que en los anteriores cuadros era concisión aquí es dispersión: en la parte superior tenemos un rompimiento de gloria con un ángel sosteniendo la cruz y dos angelitos descendiendo una columna, debajo está la figura de Jesús sostenido por un ángel, al fondo vemos acercarse un grupo de personas, en el primer término tenemos a un grupo de apóstoles dormidos y, por si fuera poco, todo esto ocurre bajo una noche de luna llena. Si se compara la composición de los tres cuadros precedentes (fig.4.3) se puede observar que a pesar de estar contando historias simultáneas en un mismo lienzo, estos no pierden su centro de atención que en los tres casos es la figura de Cristo, no tanto por el tamaño de su figura como sí por la distribución de los elementos en la composición, que incluye a personajes como el

---

<sup>237</sup> En este lienzo no son tan visibles las marcas de la brocha con la que posiblemente se aplicó el barníz. Compárese por ejemplo con la misma inspección realizada en el lienzo *Cristo cargando la Cruz*. Estas diferencias de aplicación pueden ser sintomáticas de las diversas personas que colaboraron en el proceso de restauración de esta serie.

<sup>238</sup> Según Jose Luis Quispe, jefe del taller de restauración del Museo de San Francisco de Lima, aparentemente el lienzo no presenta repintes ni bajo la luz UV ni infrarroja.

trabajo del espacio. Sin embargo, en la figura 4.4 puede observarse que la composición enfatiza la figura de Jesús, pero esta no llega a ser el centro de atención en toda la composición, ya que el ángel, cuyo cuerpo es casi tan grande como el de Jesús, compite con este. Además, en la zona inferior del lienzo tenemos la presencia de los tres apóstoles durmiendo quienes muestran una corpulencia física importante que desvía la mirada del espectador. Por último, la escena que se desarrolla al fondo anuncia la captura de Cristo y también enfatiza un punto de interés diferente para el espectador.

La sección superior derecha muestra un rompimiento de gloria que está formado por la presencia de un ángel que carga una cruz, símbolo del sufrimiento de Jesús al ser sentenciado a muerte, además, en su mano derecha hace entrega de lo que parece ser una corona de espinas. Estos dos símbolos hacen alusión al sufrimiento que le espera y se complementa con la columna que tres ángeles están descendiendo sobre él. Esta columna hace referencia a la escena de la Pasión que se desarrolla en medio de burlas y torturas físicas: la coronación de espinas y la flagelación en la columna. Por último, como parte integrante del mencionado rompimiento de gloria, se tiene a un angelito que está portando la copa o cáliz al que el propio Jesús alude en su oración: “*Padre, si es tu voluntad, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya.*” Todos estos elementos, como se mencionó, hacen referencia a los sufrimientos de carácter físico que le esperan a Jesús. Este, por su parte, se encuentra representado con los ojos cerrados y las manos abiertas en un estado de trance o éxtasis, en tal sentido es sostenido por un ángel que le ayuda a mantenerse estable.



Fig. 4.1: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *Cristo en el monte de los olivos* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 209, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

En la sección media izquierda del lienzo, además de la figura de Jesús, tenemos a un pequeño grupo de personas, detrás de Cristo, que se aproximan a la escena (fig. 4.1). En la versión limeña puede reconocerse con un poco de dificultad a estos personajes: parecen ser dos ancianos barbados que llevan turbantes sobre sus cabezas, posiblemente los sacerdotes que se menciona en la Biblia<sup>239</sup>, y por encima de estos dos se alza un sujeto sosteniendo con ambas manos un palo o quizás una lanza. Detrás de este grupo, se han colocado tres antorchas, siendo la más llamativa la del medio<sup>240</sup>. Detrás de estas tres personas mencionadas anteriormente se encuentran bastante oscurecidos dos soldados usando cascos<sup>241</sup>. Por último, en la sección inferior encontramos a tres apóstoles durmiendo, estos deben ser aquellos que se mencionan en el texto de Marcos, según el cual menciona que Jesús llevó consigo a orar a Getsemaní a Pedro, Jacobo y Juan<sup>242</sup>. Si seguimos el criterio de repetición de la vestimenta verde con un manto amarillo para Pedro, que se ha visto en los dos lienzos franciscanos anteriores, se puede proponer que el apóstol que se encuentra a la derecha de la escena y que tiene apoyada la cabeza sobre su mano es este mismo apóstol Pedro. Hay que resaltar que le falta un atributo: la espada<sup>243</sup>, objeto siempre vinculado a su figura<sup>244</sup>. Al lado de este se ve a otro apóstol que, de entre los tres, parece ser el más joven por lo que debe tratarse de Juan. Por último, la tercera figura sería la de Jacobo.

Este lienzo franciscano así como toda la serie ha sido vinculado al taller de Rubens, sin embargo, en este caso el contenido del cuadro parece sugerir lo contrario. Tanto las figuras como el diseño compositivo dan muestra que está lejos del taller del maestro amberino. Esto no significa que Rubens no trabajó el tema vinculado a *Cristo en el*

---

<sup>239</sup> “En ese momento, mientras todavía estaba hablando, llegó Judas, uno de los doce, acompañado de una multitud con espadas y garrotes, de parte de los principales sacerdotes, de los escribas y de los ancianos.” Extraído de Marcos 14:43.

<sup>240</sup> La antorcha central, la mejor definida, parece encontrarse también en la siguiente escena de la Pasión: *El prendimiento de Cristo* (fig. 5).

<sup>241</sup> Aquí también se puede hacer referencia a los soldados romanos que aparecen en la siguiente escena (*El prendimiento de Cristo*).

<sup>242</sup> “Y llegaron a un lugar que se llama Getsemaní, y dijo a sus discípulos: Sentaos aquí hasta que yo haya orado. <sup>33</sup>Y tomó consigo a Pedro, a Jacobo y a Juan, y comenzó a afligirse y a angustiarse mucho.” Extraído de Marcos 14:32.

<sup>243</sup> Según el relato bíblico de Juan (18:10) fue Pedro quien hirió con su espada a un siervo de los que estuvieron presentes durante el arresto de Cristo.

<sup>244</sup> Véase, por ejemplo, en imágenes de un diseño compositivo similar al de lienzo limeño como se ha dado énfasis a la espada que portaba Pedro al momento del arresto de Jesús. Así tenemos en las imágenes 4.5, 4.6 y 4.7 el detalle de la espada. Esto resulta interesante de resaltar puesto que al parecer estos grabados han servido de fuente a la versión limeña que ha obviado, aparentemente, la presencia del arma.

*monte de los Olivos*, de hecho sí lo pintó, pero con características muy diferentes. Veamos la siguiente imagen (fig. 4.2).



Fig. 4.2: Bailliu, *Cristo en el Monte de Olivos*, grabado, 31.1 x 26.5.



Fig. 4.3: Bailliu, *Cristo en el Monte de Olivos* [detalle], grabado, 31.1 x 26.5.

Comparemos el lienzo franciscano con un grabado realizado después de un trabajo de Rubens (fig. 4.2), un grabado atribuido a Pieter de Bailliu<sup>245</sup> (1623-1710) bajo el título de *Cristo en el monte de los olivos*. Para Judson, la pintura o el boceto al óleo que sirvió de fuente a este grabado está perdido<sup>246</sup> y lo poco que se conoce de este cuadro perdido es el trabajo de Bailliu, que muestra en su sección inferior izquierda el nombre de Rubens como autor del diseño original<sup>247</sup> (fig. 4.3). En este grabado se puede observar a Jesús ligeramente recostado en una parte alta del terreno con la postura del cuerpo hacia el ángel que se le aproxima. Las manos las tiene colocadas una sobre el pecho y la otra como señalando lo que viene detrás de él. Detrás de él se encuentran los tres apóstoles mencionados en los textos bíblicos: exactamente debajo de la mano izquierda de Jesús se encuentra la cabeza de Pedro, y detrás de este se encuentra a Juan, por lo que el tercer

<sup>245</sup> Este grabado no está datado, sin embargo, Judson propone que su realización debió de ser después de la muerte de Rubens, puesto que está dedicado a Jacob Roose cuando ocupó el cargo de director en la Catedral de Gante como lo muestra su inscripción. Roose tuvo este cargo en 1642.

<sup>246</sup> Como se mencionó líneas arriba, Rubens solía realizar bocetos previos a los grabados.

<sup>247</sup> Judson 2000: 57.

apóstol, Jacobo, debe ser el que está dando la espalda al espectador. Mucho más atrás de estos tres personajes se puede observar una puerta abierta y apenas se reconoce un par de cuerpos aproximándose a la escena<sup>248</sup>. La figura del ángel que sostiene el cáliz se encuentra en una posición que sugiere un movimiento de aproximación hacia Jesús. Este cáliz se encuentra reforzado por la presencia de una luz diagonal que parece bajar del cielo y se dirige hacia Jesús. El espacio donde se desarrolla la escena mantiene la tradición de representar la vegetación circundante y también la de situar este episodio en medio de una luna llena. Se trata de una composición en la que la figura central, la de Jesús, es la más importante y visualmente no compite con ningún otro elemento del cuadro a pesar que se ha incluido a otros personajes (los apóstoles) en la escena. Es una composición unitaria. Finalmente, en base a las características en la distribución de la composición del grabado de Bailliu quedan claras diferencias de trabajo frente a la versión franciscana. Por lo tanto, considerando que este grabado es el único trabajo de Rubens sobre el tema, es evidente que no es posible que la versión limeña saliese del taller de su taller ya que no se ajusta ni al modo de trabajo con el que maestro solía ejecutar sus figuras así como tampoco muestra parecido en el diseño de la composición. En este sentido, si este lienzo pudo salir de su taller debió ser después de su muerte, bajo la supervisión de otro maestro, es decir, después de 1640<sup>249</sup>.

Dentro del estudio que realiza Saldías Díaz sobre este lienzo franciscano, menciona lo siguiente: “Obra basada en el original que pintara J. Jordaens para la iglesia de los agustinos de Amberes (365 x 355 centímetros) actualmente en la iglesia de Santa Catalina de Honfleur.”<sup>250</sup>. La referencia que realiza Saldías Díaz a esta obra es importante puesto que hasta el último trabajo de Eléspuru sobre este tema no se conocían fuentes para el lienzo limeño<sup>251</sup>. Se pudo tener acceso a lo que posiblemente

---

<sup>248</sup> No hay que perder de vista que en la versión limeña de esta escena, estos tres elementos -Jesús, apóstoles y el grupo de personas, son trabajados de una manera mucho menos refinada y coherente con relación a la perspectiva que debería mantener dicho lienzo. Aquí los personajes que ocupan los tres niveles mencionados presentan una corporalidad de dimensiones muy similares. En la versión de Bailliu se insinúan los mismos personajes pero el tratamiento compositivo es totalmente diferente a la propuesta por Rubens. Esto remite a una construcción con un mejor manejo de las figuras en perspectiva.

<sup>249</sup> Hay que tener presente las fechas aproximadas que se han propuesto en el capítulo II sobre la llegada de esta serie al convento de San Francisco. Estas son: 1645-1674.

<sup>250</sup> Saldías Díaz 2012: 817.

<sup>251</sup> Sin embargo, hay que mencionar que no se ha podido comprobar directamente la referencia bibliográfica donde Saldías Díaz vio esta obra atribuida a Jordaens, así como tampoco se ha corroborado las medidas y ubicación que menciona en su texto del 2012.

vio este autor en su artículo del 2012. Efectivamente se trata de una obra atribuida a Jordaens y cuyo título es *La agonía en el jardín* (fig. 4.4). Como puede observarse esta versión comparte muchas secciones similares a su par franciscano.



Fig. 4.4: Jordaens, *La agonía en el jardín*, 1654, 365 x 355, colección privada.

Esta obra de Jordaens nos ayuda a ubicar la fuente para la versión limeña aunque también presenta ciertas interrogantes respecto a su estructura que nos ayudan a entender la composición de la versión limeña y a su posible creador.

Resulta evidente que la composición de Jordaens (fig. 4.4) se puede estructurar en tres sectores diferentes: alto, medio y bajo. Este artista flamenco pudo haber tomado referencias locales para este tipo de estructura de su obra, esta no es una posibilidad descabellada puesto que la circulación de grabados se constituía como una influencia muy grande para todos los artistas de esa época. En este sentido podemos proponer que

la sección baja (la de los tres apóstoles) fue inspirada en fuentes de este tipo. Veamos, por ejemplo, la figura 4.5.



Fig. 4.5: Hieronymus Wierix, *Cristo rezando en el jardín sobre el monte de los Olivos*, ca 1553-1619, grabado, Amberes.

En este grabado de Wierix se puede observar una estructura de tres niveles, bastante similar a la de Jordaens. Sin embargo, aquí la figura del ángel de la zona superior derecha presenta otras proporción a pesar que sostiene la cruz con la misma mano y aparece por el mismo lugar que en la versión de Jordaens y la del convento de San Francisco. Lo mismo se aplica para los tres apóstoles de la zona inferior: la disposición de los tres es bastante similar aunque difieren en las posiciones en la que están durmiendo. Este mismo ángel que desciende con la cruz se repite en un grabado de Cornelis Galle (fig. 4.6) en el que el diseño aparece en espejo pero la posición del ángel es la misma respecto a la Cruz. Lo dicho anteriormente también vale para la zona por donde hace la aparición el ángel, es decir, no será desde el lado superior derecho pero sí mantiene la lógica de descender por una esquina del cuadro.



Fig. 4.6: Cornelis Galle, Martín de Vos (a partir de), *La visión de Cristo en el jardín de los olivos*, 17.8 x 21.6, Biblioteca Municipal de Lyon.

A pesar que ambos grabados mantienen en común el ángel con la cruz, el de Wierix (fig. 4.5) muestra a los tres apóstoles en una disposición muy parecida al de la versión de Jordaens (fig. 4.4) aunque con algunas diferencias. Sin embargo, es posible que Jordaens haya buscado una solución a este inconveniente y realizara ciertos arreglos para su propia composición. En el lienzo final amplió la proporción del ángel y distribuyó los atributos de la Pasión (corona, Cruz y cáliz) entre el resto de ángeles.



Fig. 4.7: Jordaens, *Estudio de un hombre sentado*, tiza negra y marrón y acuarela sobre papel, 285 x 266, Museo de Arte de Los Ángeles: Los Angeles.

Por otro lado, el *Estudio para un hombre sentado* (fig. 4.7) de Jordaens es bastante parecido a la versión final del apóstol sentado en la zona dercha del lienzo atribuido a su autoría así como en el de la versión franciscana. Considerando que este personaje es Pedro, como se mencionó anteriormente, hay que mencionar la ausencia de la espada. Esto puede ser sintomático de un artista que se inspira en diferentes fuentes y las junta en un trabajo propio, esto al margen que sean sus propias referencias o no. Por ejemplo, veamos dos obras del propio Jordaens que pudieron servir de fuente a su versión de *La agonía en el jardín* (fig. 4.4). Ambas vinculadas al personaje de Cristo que hasta el momento nos faltaba para completar la composición de este artista flamenco.



Fig. 4.8: Jordaens, *La visión de San Bruno*, ca 1650, óleo sobre lienzo, 75 x 54, Gemaldegalerie, Berlín.

La figura central del lienzo *La visión de San Bruno* (fig. 4.8) nos muestra a San Bruno en una posición muy parecida al cuadro de 1654, *La agonía en el jardín*, del propio Jordaens. En este caso el mismo artista ha tomado prestado de su producción diferentes referentes para estructurar la pintura que sirvió de fuente para el lienzo limeño. Sin embargo, es evidente que el rostro de San Bruno no es el mismo que el del Cristo orante de la versión final.



Fig. 4.9: Jordaens, *La adoración de los pastores*, Stadtische Galerie im Stadelchen Kunstinstitut, Frankfurt.

En la figura 4.9 se puede observar otra obra de Jordaens que muestra un gran parecido con la versión del Cristo en *La agonía en el jardín* (fig. 4.4) y, por lo tanto, también con la versión franciscana. La estructura ósea de ambos personajes (el Cristo de la versión franciscana y el hombre de la figura 4.9) es bastante similar y la longitud del cuello se asemeja en ambos personajes barbados. Estas similitudes y préstamos entre figuras del mismo autor y de fuentes ajenas a su producción nos habla de una personalidad que no tiene problemas en usar y reutilizar diferentes recursos a la hora de estructurar sus cuadros. Por lo tanto, creemos que si un artista de la talla de Jordaens no tenía reparos en emplear diferentes fuentes para sus obras muy probablemente el maestro responsable de la serie franciscana tampoco dudaría en emplear distintas fuentes para armar el conjunto de la serie de la Pasión. Esto explicaría también la siguiente variación que hay en la versión del Museo de San Francisco de Lima respecto a la fuente de Jordaens.

Las diferencia más resaltante entre la versión anónima del Museo de San Francisco (fig. 4) y la de la Jordaens es la inclusión de un grupo de personas al fondo izquierdo de la escena, justo detrás de la figura de Cristo (fig. 4.1). Es muy probable que este grupo sea una variación del grupo de soldados que realiza Van Dyck en *El prendimiento de Cristo* del Museo del Prado, sobre todo llama la atención el parecido entre el sujeto que sostiene una antorcha en la versión de Van Dyck y el que agarra un palo en la versión del lienzo limeño. Nótese también el gran parecido entre las antorcha del lienzo de Van

Dyck y el de la serie limeña: la construcción es la misma, un pequeño cesto en cuyo interior se encuentra ardiendo el fuego.



Fig. 4.10: [Izquierda] Van Dyck, *El prendimiento de Cristo* [detalle], Museo del Prado, Madrid. [Derecha] Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *Cristo en el monte de los olivos* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 209, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

Veamos ahora el tema de la composición entre el lienzo de Jordaens (fig. 4.4) y el de San Francisco. Los tres primeros lienzos tenían en común que eran composiciones que privilegiaban el desarrollo de una única escena, un único momento. Estos concentraban lo más importante del episodio hacia el centro del cuadro y estructuraban todo el espacio alrededor de esta zona central: en el caso de *La entrada de Cristo a Jerusalén* todo gira en torno a su figura montada sobre el burro (aunque sin el movimiento y la agitación que sí presentan las versiones de Rubens y Van Dyck respectivamente), en el lienzo *Cristo lava los pies a sus discípulos* se estructura teniendo a Jesús como centro pivotante y los apóstoles alrededor de él generan un movimiento circular que se repite en *La institución de la Eucaristía* la misma que aprovecha la dirección que forman las diferentes cabezas de los apóstoles alrededor de Cristo.



Fig. 4.11: Comparación entre las tres primeras escenas del ciclo de la Pasión de Cristo del Museo de San Francisco de Lima.

Finalmente, compárese este tipo de composición que denominamos *unitaria*<sup>252</sup> con la composición del lienzo *Cristo en el monte de los olivos* (fig. 4).



Fig. 4: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *Cristo en el monte de los olivos*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 209, Pinacoteca del Convento de San Francisco. Lima.

<sup>252</sup> haciendo alusión a la utilización de recursos pictóricos para desarrollar una escena concentrando el foco de atención en una zona de la imagen de manera que todo el cuadro se estructura en función a ella

Mientras que en los tres primeros lienzos las escenas se han trabajado con un tipo de composición que privilegia el desarrollo de un único momento, el lienzo limeño de *Cristo en el monte de los olivos* privilegia hasta tres momentos diferentes y lo hace manteniendo un recurso narrativo que busca abarcar más “momentos” en un mismo lienzo. Esto resulta en una composición de focos múltiples que poco o nada tienen que ver con el taller de Rubens, pero, que posiblemente sí compartían tanto Jordaens, fuente directa para este lienzo, como el maestro encargado de realizar esta serie. Finalmente, este lienzo limeño ha sido tomado de una obra de Jordaens donde ha copiado el diseño general al que le ha añadido un grupo de personas y un trabajo diferente en la luna. No hay ningún vínculo con la obra de Rubens. Creemos que si bien este lienzo está inspirado en la versión de Jordaens esto no necesariamente significa que ha sido una obra de su taller, aunque sí proponemos su origen flamenco de fecha posterior a 1654, año de la fuente directa. La fuente de la que proviene el diseño general del lienzo franciscano proviene de un lienzo atribuido a Jordaens, sin embargo, este lienzo es muy probable que haya sido terminado por un ayudante de su taller y no por el propio maestro (Jordaens). Prueba de esto son los errores en la construcción de las figuras y el trabajo de la perspectiva en relación a las figuras que se encuentran al interior.

Nuestra propuesta es que este lienzo del Museo Convento de San Francisco fue hecho por un desconocido maestro y taller, quizás cercano a Jordaens o que simplemente realizó esta copia después de visionar el cuadro el lienzo *La agonía en el Jardín*. Apoyándonos en los exámenes de luz ultravioleta e infrarroja y contando con el respaldo del jefe de taller de restauración podemos ratificar que este cuadro no presenta repintes posteriores. Concluimos que se trata de un cuadro que fue hecho en un taller europeo (aún desconocido) y cuya fuente y acabado estilístico lo aleja del taller de Rubens y lo acerca, más por diseño compositivo que por acabado, a Jordaens sin que se sugiera que este último tuvo participación alguna en esta obra.

## 5.- El prendimiento de Cristo



Fig. 5: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Van Dyck, *El prendimiento de Cristo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 207, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*El prendimiento de Cristo.* [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Van Dyck

### **Título**

*El prendimiento de Cristo*

### **Fecha**

ca 1620 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 310 cm.; ancho: 207 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Ugarte Eléspuru 1986: 29; Ugarte Eléspuru 2001: 251.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

<sup>47</sup> *Mientras todavía hablaba, vino Judas, uno de los doce, y con él mucha gente con espadas y palos, de parte de los principales sacerdotes y de los ancianos del pueblo.*

<sup>48</sup> *Y el que le entregaba les había dado señal, diciendo: Al que yo besare, ése es; prendedle.*

<sup>49</sup> *Y en seguida se acercó a Jesús y dijo: ¡Salve, Maestro! Y le besó.*

<sup>50</sup> *Y Jesús le dijo: Amigo, ¿a qué vienes? Entonces se acercaron y echaron mano a Jesús, y le prendieron.*

<sup>51</sup> *Pero uno de los que estaban con Jesús, extendiendo la mano, sacó su espada, e hiriendo a un siervo del sumo sacerdote, le quitó la oreja.*

<sup>52</sup> *Entonces Jesús le dijo: Vuelve tu espada a su lugar; porque todos los que tomen espada, a espada perecerán.*

<sup>53</sup> *¿Acaso piensas que no puedo ahora orar a mi Padre, y que él no me daría más de doce legiones de ángeles?*

<sup>54</sup> *¿Pero cómo entonces se cumplirían las Escrituras, de que es necesario que así se haga?*

<sup>55</sup> *En aquella hora dijo Jesús a la gente: ¿Como contra un ladrón habéis salido con espadas y con palos para prenderme? Cada día me sentaba con vosotros enseñando en el templo, y no me prendisteis.*

<sup>56</sup> *Mas todo esto sucede, para que se cumplan las Escrituras de los profetas. Entonces todos los discípulos, dejándole, huyeron. [extraído de Marcos 14:43-50]*

**Informe de condición:** bajo la luz ultravioleta se puede observar que este lienzo está relativamente en buen estado. Hay reintegraciones en los rostros de los dos soldados a los extremos del lienzo: el de la derecha presenta reintegraciones en línea recta lo que indica que el daño ha sido ocasionado por la presión del bastidor, lo mismo ocurre con el soldado del extremo izquierdo que también muestra reintegraciones puntuales sobre ciertas partes de su armadura. Las marcas del bastidor se extienden también en la zona extrema izquierda. En la zona media se puede observar una línea horizontal, señal del travesaño usado para construir estos lienzos. Esta zona también ha sido intervenida principalmente en los mantos de Judas y Jesús. También ha sido reintegrada la zona del manto rojo que pisa Judas así como la mano derecha de Jesús. El cielo presenta intervenciones que no han afectado el dibujo, esta información la obtenemos por la reproducción con luz infrarroja, la misma que nos permite ver que en general el dibujo original está en buen estado

En general este lienzo no presenta pérdida de gravedad sólo reintegraciones propias del mantenimiento por desgaste de la capa pictórica y el paso del tiempo. El barníz no es

tan denso en la zona media del cuadro y en la parte superior del lienzo se observa que la zona de los árboles luce un poco oscurecida. Bajo la luz infrarroja se puede observar que con una limpieza adecuada podría revelarse con mayor claridad esta sección.

**Análisis:** la escena (fig. 5) narra el preciso instante en el que Jesús es entregado por Judas<sup>253</sup>, y se acompaña con el momento en el que Pedro está a punto de cortar la oreja a Malco, criado del Sumo Sacerdote<sup>254</sup>. Aquí se puede observar que la escena transcurre bajo la luna llena que se oculta detrás de un grupo de nubes en la parte superior izquierda, lo que permite desarrollar la iluminación en bajas condiciones de luz. Se observa que Jesús mira directamente hacia su derecha, a Judas: por el momento que se está representando es posible que se trate del instante posterior al beso de Judas y más bien parece estar representado el instante en el que Jesús le dice a Judas: “Judas, ¿con un beso entregas al Hijo del Hombre?”<sup>255</sup>. Esto por cuanto detrás de Jesús se encuentra un personaje que le está colocando una soga alrededor del cuello, indicando que ya ha sido delatado por el beso de Judas que, según los textos bíblicos, era la señal para identificarlo<sup>256</sup>. Al lado izquierdo de Jesús también hay un soldado que lo está tomando por el brazo y el hombro, y se encuentra mirando fijamente la escena<sup>257</sup>. La acción del cuadro se dirige hacia la derecha, lugar que ocupa Jesús y la mirada del resto de personajes va en la misma dirección. Por detrás de Judas se encuentra un anciano que mira con atención la escena y pareciera esperar el momento apropiado para lanzar la soga que tiene entre manos sobre Jesús. Debajo de esta figura se desarrolla la escena secundaria: el momento en el que Pedro levanta la espada contra Malco<sup>258</sup>. Aquí se ve a Pedro con el brazo derecho sosteniendo la espada ante la mirada desesperada del criado quien ha dejado caer la lámpara que llevaba en sus manos<sup>259</sup>. La zona correspondiente al lado izquierdo del cuadro es la más convulsa y con mayor movimiento: se observan

---

<sup>253</sup> Esta escena se encuentra mencionada en los cuatro evangelios: Mateo 26:47-56; Marcos 14:43-50; Lucas 22: 47-53 y Juan 18:2-11.

<sup>254</sup> Juan 18:10.

<sup>255</sup> Lucas 22:48.

<sup>256</sup> “Y el que le entregaba les había dado señal, diciendo: Al que yo besare, ése es; prendedle.” (Mateo 26:48)

<sup>257</sup> Este recurso es muy empleado ya que permite agregar la presencia de otros personajes y al mismo tiempo dirigir la mirada del espectador hacia los actores principales.

<sup>258</sup> El Evangelio en el que Jesús menciona el nombre de quien hirió al siervo del sumo sacerdote es en el de Juan: “<sup>10</sup> Entonces Simón Pedro, que tenía una espada, la desenvainó, e hirió al siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. Y el siervo se llamaba Malco. <sup>11</sup> Jesús entonces dijo a Pedro: Mete tu espada en la vaina; la copa que el Padre me ha dado, ¿no la he de beber?” (Juan 18:10-11).

<sup>259</sup> Es interesante resaltar que Van Dyck prefirió no desviar la atención del espectador con esta segunda escena al representarla sin que ninguno de los personajes mire lo que Pedro está a punto de hacer.

varias lanzas, una antorcha se alza por encima de las cabezas permitiendo reforzar la iluminación de la escena. En el margen izquierdo del cuadro se encuentra un personaje con armadura mirando lo que ocurre. Si bien todo el cuadro mantiene una lógica uniforme en cuanto a la vestimenta, este soldado del borde izquierdo, el hombre que está colocando el lazo por encima de Jesús, el soldado que apenas destaca junto al hombre que sostiene la antorcha y el hombre con casco del margen derecho que mira directamente a Jesús portan vestiduras que no se corresponden con la época<sup>260</sup>. Por último, tal como figura en los textos litúrgicos, la escena se desarrolla en el Monte de los Olivos (como en la escena anterior) y en ese sentido este episodio se ha representado bajo un grupo de árboles que ocupan la zona superior derecha.

La obra que sirvió de fuente para este cuadro es *El Prendimiento de Cristo* de Van Dyck (1599-1641). De este tema se conocen tres versiones del mismo artista: la primera es la del Museo de la ciudad de Bristol (fig. 5.1), la segunda es la del Instituto de Arte de Minneapolis (fig. 5.2) y la última es la del Museo del Prado (fig. 5.3).



Fig. 5.1: Van Dyck, *El prendimiento de Cristo*, ca 1620, óleo sobre lienzo, 265.6 x 221.6, Museo de la ciudad de Bristo y Galería de Arte, Bristol.



Fig. 5.2: Van Dyck, *El prendimiento de Cristo*, ca 1608-1630, óleo sobre lienzo, 141.92 x 113.03, Instituto de Arte de Minneapolis, Minneapolis.

<sup>260</sup> Lo mismo ocurre, como se verá más adelante, en la obra de Van Dyck que sirvió como fuente a este lienzo.



Fig. 5.3: Van Dyck, *El prendimiento de Cristo*, ca 1618-1620, óleo sobre lienzo, 344 x 253, Museo del Prado, madrid.

De las tres versiones, la más importante para nuestro cuadro limeño es la pintada por Van Dyck entre 1618 y 1620 y que ahora se encuentra en el Museo del Prado, pues esta es con la que comparte más rasgos en común. Eléspuru y Saldías Díaz la relacionan con esta versión en sus respectivos artículos sobre la serie limeña. Este vínculo es correcto porque si se comparan las tres versiones con su par franciscano se puede observar que, salvo pequeñas variaciones, la disposición de los personajes y el espacio es el mismo en la de Van Dyck y la serie del Convento. En cambio, cuando comparamos la versión de

Lima con la de Minneapolis (fig. 5.2) se puede observar que la disposición de Pedro y la de Malco son diferentes: aquí el sentido en el que están ubicados estos dos personajes es diferente. La versión que se encuentra en Bristol también difiere de la versión franciscana en cuanto al trabajo del cielo, a la presencia de Pedro con el sirviente y a la dirección general del cuadro. Aparentemente, la versión de Bristol procedió de un grabado<sup>261</sup>.

Las dimensiones de la versión limeña son 310 x 209 cm., mientras que la del Museo del Prado son 344 x 249 cm. A pesar que hay una proporción bastante cercana entre ambos lienzos, la que se encuentra en Lima mantiene una relación entre alto y ancho que privilegia un formato más vertical. No sorprende que el contenido haya sido recortado a los costados en la versión limeña: si se comparan ambas puede notarse que se ha eliminado al personaje de la izquierda que se encuentra detrás del soldado así como el espacio a la derecha del personaje que está próximo a Jesús<sup>262</sup>. ¿Qué indica esto? Es posible que ocurriesen dos cosas: que la respuesta esté en el maestro que realizó esta adecuación, dando un “ajuste” a la composición según sus posibilidades técnicas y artísticas y, en segundo lugar, que este ajuste y reagrupamiento de las figuras ocurriese por la falta de lienzo para reproducir íntegramente la versión original de Van Dyck (ver fig. 5.4). Al examinar el lienzo bajo la luz ultravioleta se notó que en el actual tensado del lienzo sobre el bastidor está realizado en base al íntegro de la tela, por este motivo se notaron las marcas en los extremos izquierdo y derecho en los que se ha reintegrado detalles que pudieron estar afectados por pérdida de la capa pictórica.

---

<sup>261</sup> Esto también lo menciona Eléspuru en su análisis del mismo lienzo: “La composición está tomada de un original de Van Dyck [...] No está invertida, por lo tanto no parece ser tomada de un grabado.” Eléspuru 1986: 28.

<sup>262</sup> Tanto el espacio a la izquierda como el de la derecha que se mencionan sirven para que el cuadro pueda “respirar” y permite que los personajes no se encuentren “afixados” en la composición. Mientras que la versión del Prado permite generar un movimiento circular aprovechando de este espacio a los costados, la versión limeña, con su acumulación de personajes genera una sensación de mayor verticalidad en la que la composición no ayuda a los personajes a integrarse del todo con la naturaleza (la luna, los árboles y el suelo) por lo que la lectura no funciona circularmente como en la versión española.



Fig. 5.4: [Izquierda] Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *El prendimiento de Cristo*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 207, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. [Derecha] Van Dyck, *El prendimiento de Cristo*, ca 1618-1620, óleo sobre lienzo, 344 x 253, Museo del Prado, Madrid.

La composición en el cuadro de Van Dyck (fig. 5.3) posee una direccionalidad bien definida que empieza con la figura de Pedro en la parte inferior izquierda, sube por las cabezas de la gente y llega hasta las manos del soldado que le va a colocar la soga por encima de la cabeza de Jesús, donde finalmente termina. Como consecuencia del reajuste de la versión limeña en relación al original del Museo del Prado este recorrido se ha perdido en la versión franciscana, puesto que los personajes han sido distribuidos en un espacio más angosto, de tal forma que esta sensación de movimiento se ha perdido. El trabajo lumínico en este lienzo ha sido desarrollado bajo un único punto de iluminación (la antorcha) que permite justificar la luz general de la escena sin perder la presencia de zonas oscuras y así generar una mayor intensidad dramática en el tema representado. Esto es posible por el efecto, bastante usual en el barroco, de emplear una fuente de luz que se encuentra por detrás de los personajes principales: esto permite oscurecer la zona más cercana al espectador<sup>263</sup> y también posibilita darle un brillo a los personajes principales ya que la posición de la luz es posterior a ellos.

<sup>263</sup> Ejemplo de esto puede verse en la versión del Prado, en la figura de Pedro: este personaje se encuentra oscurecido parcialmente si no fuese por la linterna que está en el piso y que ilumina una parte de su rostro. Lo mismo se aplica a la parte superior del cuadro, efecto que la versión limeña no respeta ya que ha iluminado las hojas en mayor cantidad que lo hace el original de Van Dyck, que se encuentra en una línea bastante naturalista en cuanto a la iluminación.

La versión franciscana presenta ciertas debilidades en el dibujo: por ejemplo, en el trabajo de las manos y pies de algunos personajes como los pies de Jesús o la mano de Malco. Del cuadro limeño hay que resaltar el trabajo que se ha realizado en el manto de Judas: el volumen y los pliegues, aunque esquemáticos, mantienen los rasgos generales de su original y que fueron confirmados en el examen con luz ultravioleta. Bajo esta iluminación se ve que hay poca capa de barniz en esta sección, por lo que se puede apreciar mejor el drapeado original ya que no presenta reintegraciones en gran parte del dibujo. Otro punto de especial interés es la sección media del lienzo (fig. 5.5): aquí se puede notar la intervención de dos pintores diferentes. Tenemos por un lado el fino acabado del soldado del margen izquierdo, la musculatura del hombre que está detrás de Judas, el manto de este y hasta gran parte del manto rojo de Cristo que muestran una mano más hábil y segura y, por otro lado tenemos a las dos figuras enmarcadas en líneas blancas que corresponden a una mano diferente, quizás un ayudante de taller. Aquí el tipo es diferente, el trabajo de las manos menos fino y el delineado ligeramente más tosco.



Fig. 5.5: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Van Dyck, *El prendimiento de Cristo* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 207, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Nótese aquí en la zona central la diferencia entre el acabado de los dos personajes enmarcados en blanco con el resto. El tipo de rostro y el estilo pictórico son diferentes.

En la figura 5.6 se puede notar con más claridad esta diferencia entre el acabado con mejor control de la luz y de las texturas de la piel por un lado y por el otro un trabajo más sencillo y con un menor control del pincel para realizar las transiciones en el paso de la luz así como un manejo diferente del dibujo. Esto no es de sorprender dentro del sistema productivo de un taller, como de los que habían mucho en época de Rubens.

Esto nos lleva a plantear que estos lienzos se realizaron dentro de un proceso de trabajo como un taller en el que el maestro realizaba una parte del trabajo y los ayudantes lo terminaban. El maestro que estuvo a cargo de estos lienzos no tenía el mismo criterio de selección que el que hubiese exigido Rubens en sus propios encargos, eso es evidente al comparar nuestra serie con el encargo hecho, por ejemplo, para la Torre de la Parada en la que Rubens incluso contrató a un segundo taller para que pudiese afrontar tan exigente demanda.



Fig. 5.6: Escuela flamenco del siglo XVII, seguidor de Van Dyck, *El prendimiento de Cristo* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 207, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

Las comparaciones en la hechura de las dos versiones, la del convento de San Francisco y la del Museo del Prado) resulta bastante clara. Concentrémonos ahora, más que en las diferencias, en los posibles puntos en común: la paleta de colores. Como menciona Eléspuru, hay una estrecha relación entre los colores del original y los de la versión de San Francisco. Esto significaría que el artista que pintó la versión limeña conocía directamente la versión de Van Dyck: “[...] guarda estrecha fidelidad en el colorido con el original, no podía suceder eso si se la hubiera sacado de un grabado en blanco y negro”<sup>264</sup>. Esta lógica es totalmente válida y si seguimos esta línea de pensamiento podemos conjeturar que el cuadro fue pintado por alguien cercano al taller de Van Dyck. La fecha de realización para el cuadro original oscila entre 1618-1620, por lo tanto, esta copia debe ser posterior a esos años. Quien pintó el lienzo franciscano fue un maestro de taller que debió ver la pintura de Van Dyck y aprender los colores del original para realizarla posteriormente en alguna fecha entre 1620 y 1674 (fecha en la que debería ya estar en Lima). Por lo tanto, creemos que es poco probable que esta obra

---

<sup>264</sup> Ugarte Eléspuru 1986: 28.

saliese del taller de Rubens: no mantiene ningún vínculo con la obra de este artista flamenco, sin embargo, su factura es europea y debió estar bajo la responsabilidad de un maestro vinculado al trabajo de Van Dyck y, considerando el resto de la serie, debió conocer bien el trabajo de Rubens y Jordaens.



## 6.- Jesús ante Caifás



Fig. 6: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens, *Jesús ante Caifás*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 245, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*Jesús ante Caijás*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Jordaens

### **Título**

*Jesús ante Caifás*

### **Fecha**

ca 1630 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Suporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 318 cm.; ancho: 245 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Bernales 1989: 102; Gento Sanz 1945: 485; Ugarte Eléspuru 1986: 31.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

<sup>63</sup> Mas Jesús callaba. Entonces el sumo sacerdote le dijo: Te conjuro por el Dios viviente, que nos digas si eres tú el Cristo, el Hijo de Dios.

<sup>64</sup> Jesús le dijo: Tú lo has dicho; y además os digo, que desde ahora veréis al Hijo del Hombre sentado a la diestra del poder de Dios, y viniendo en las nubes del cielo.

<sup>65</sup> Entonces el sumo sacerdote rasgó sus vestiduras, diciendo: ¡Ha blasfemado! ¿Qué más necesidad tenemos de testigos? He aquí, ahora mismo habéis oído su blasfemia.

<sup>66</sup> ¿Qué os parece? Y respondiendo ellos, dijeron: ¡Es reo de muerte!

<sup>67</sup> Entonces le escupieron en el rostro, y le dieron de puñetazos, y otros le abofeteaban,

<sup>68</sup> diciendo: Profetízanos, Cristo, quién es el que te golpeó.  
(extraído de Mateo 26:63-68)

**Informe de condición:** el cuadro presenta poca pérdida de capa pictórica y pocas zonas oscurecidas con pérdida de detalle. Bajo la luz ultravioleta se puede observar que las zonas laterales han estado deterioradas, posiblemente por el bastidor del cuadro, pero que han sido intervenidas con evidentes reintegraciones. Bajo esta misma luz se puede observar todo el lienzo sin problemas y comparándola con la luz infrarroja se confirma el buen estado del dibujo subyacente. Los rostros y los cuerpos de los personajes están bastante bien con algunas reintegraciones de las que las más evidentes son dos: la zona debajo del hombro del sujeto que tiene atado a Cristo y, más gravemente, la vestimenta de Jesús. Esta zona presenta señales de intervención que se insinúan bajo la luz ultravioleta pero que queda confirmada con la luz infrarroja. Durante la inspección realizada con el jefe de taller se hizo énfasis en esta sección y se llegó a la conclusión que se trataba de una rotura que ha sido colocada y reintegrada por el restaurador durante la última intervención. Esto lo podemos saber si vemos una fotografía de este mismo lienzo en 1945. Aquí se puede observar que ya estaba presente el daño realizado sobre la tela. Sin embargo, a pesar de esta rotura el resto de la imagen se mantiene en buen estado de conservación. Finalmente, el cuadro no presenta inscripción o firma que nos pueda remitir a un posible autor o taller.



Detalle de la rotura del lienzo *Cristo ante Caifás*. Foto: Lino Anchi



Imagen del lienzo *Cristo ante Caifás* (detalle), publicada en Gento Sanz, *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*, 1945, Torres Aguirre, Lima, p. 485.

**Análisis:** esta escena representa el momento en que Jesús es llevado ante Caifás luego que Anás, suegro de Caifás, según el Evangelio de Juan, lo interroga. Son cinco los personajes alrededor de Jesús, entre ellos el soldado que viste de armadura y que también apareció en el lienzo anterior, el del *Prendimiento de Cristo*. Se observa a un hombre con el torso desnudo y que sostiene en su mano izquierda una soga con la que sujeta a Jesús. Este hombre también es diferente del que se vio en el lienzo anterior y ambos difieren en la edad. Detrás de Jesús se observan a tres personas gritando y levantando sus manos. Además, se observan unas armas que se elevan por encima de los personajes y que son bastante similares a las que aparecieron en el lienzo de la captura de Jesús. Delante de este grupo de personas está Caifás quien, de acuerdo a los textos bíblicos, se rasga las vestiduras tras escuchar las palabras de Jesús: “Tú lo has dicho, ; y además os digo, que desde ahora veréis al Hijo del Hombre sentado a la diestra del poder de Dios, y viniendo en las nubes del cielo.”. Caifás está representado con un manto que cubre su cabeza y usa una túnica roja que lo cubre casi completamente. La silla sobre la que está sentado tiene un diseño de una cabra que incluso se puede notar en las patas con forma de pezuñas. Debajo de él tenemos a un perro que mira con atención la escena y, sobre todo, a Jesús capturado. Detrás de todos estos personajes hay un joven que se encuentra mirando directamente al espectador y detrás de este último está representado otro pasaje bíblico: la negación de Pedro.

Siguiendo los relatos bíblicos sobre el episodio de la negación de Pedro hay que mencionar que sólo Mateo menciona la presencia de dos sirvientas, mientras que Juan, Lucas y Marcos hablan de sólo una. “*Pedro estaba sentado afuera en el patio, y una sirvienta se le acercó y dijo: “Tú también estabas con Jesús el Galileo.” Lo negó delante de todos ellos, diciendo: “No sé de qué hablas.” Cuando salió al portal, lo vio otra sirvienta y dijo a los que estaban allí: “Este estaba con Jesús el Nazareno.”*”<sup>265</sup>. Otro elemento que sí está en el lienzo franciscano y no presente en el relato de Mateo es el fuego que acompaña este momento. Marcos, Lucas y Juan sí mencionan este fuego alrededor del cual se encuentra reunido un grupo de gente. El más cercano a la representación es Juan. Aquí menciona: “*Los siervos y los guardias estaban de pie calentándose junto a unas brasas que habían encendido porque hacía frío. Pedro*

---

<sup>265</sup> Mateo 26:69-71.

*también estaba con ellos de pie, calentándose.*"<sup>266</sup>. Por último, el espacio arquitectónico en el que se ubica esta escena es de estilo clásico, con capiteles corintios, arcos de medio punto, balaustrada y lo que parece ser una cúpula que proporciona techo a la escena.

En los textos bíblicos se cuenta que Pedro negó a Jesús tres veces, sin embargo, los personajes involucrados en este episodio no concuerdan en los relatos de Juan, Mateo, Marcos y Lucas. El relato que parece coincidir con la representación franciscana es el de Mateo. Para este autor, Pedro negó a Jesús frente a una primera sirvienta, luego frente a otra y una tercera frente a un grupo de personas<sup>267</sup>. En la pintura puede observarse que aparecen dos mujeres: la más cercana a él lo señala y apunta con el dedo en señal de acusación mientras que una segunda mujer se encuentra detrás de Pedro y lo mira fijamente con un rostro preocupado. Nótese que en la parte inferior de la figura del apóstol está representado el fuego ante el que debería estar calentándose.

En el lienzo franciscano puede observarse hacia el fondo a un hombre mayor vistiendo una túnica de color amarillo: este es Pedro. Se le puede reconocer también por las facciones y el trabajo de la cabeza, muy similar al que acompaña a Jesús en *Cristo entrando a Jerusalén*. Véase la figura 6.1 en la que se puede observar esta relación estrecha entre ambas representaciones del mismo personaje. Lo resaltante aquí es el manejo del diseño de la cabeza, la insinuación de las líneas de expresión, la dirección de la mirada, la barba y el pelo que se encuentra al medio de la parte superior de la frente en ambas imágenes. Por último, el diseño del vestuario es bastante similar en cuanto a color y a las prendas. Aquí se trata de la repetición de un modelo, aunque no estamos sugiriendo la participación del mismo artista en ambos lienzos.

---

<sup>266</sup> Juan 18:18.

<sup>267</sup> Marcos menciona que Pedro negó a Jesús dos veces frente a una sirvienta y una tercera a un gentío; Lucas escribe que lo negó primero frente a una sirvienta, luego frente a dos extraños que lo acusaban; finalmente, Juan menciona que la negación se realizó primero frente a una criada, luego frente a un grupo de gente y, por último, frente a un siervo del sumo sacerdote.

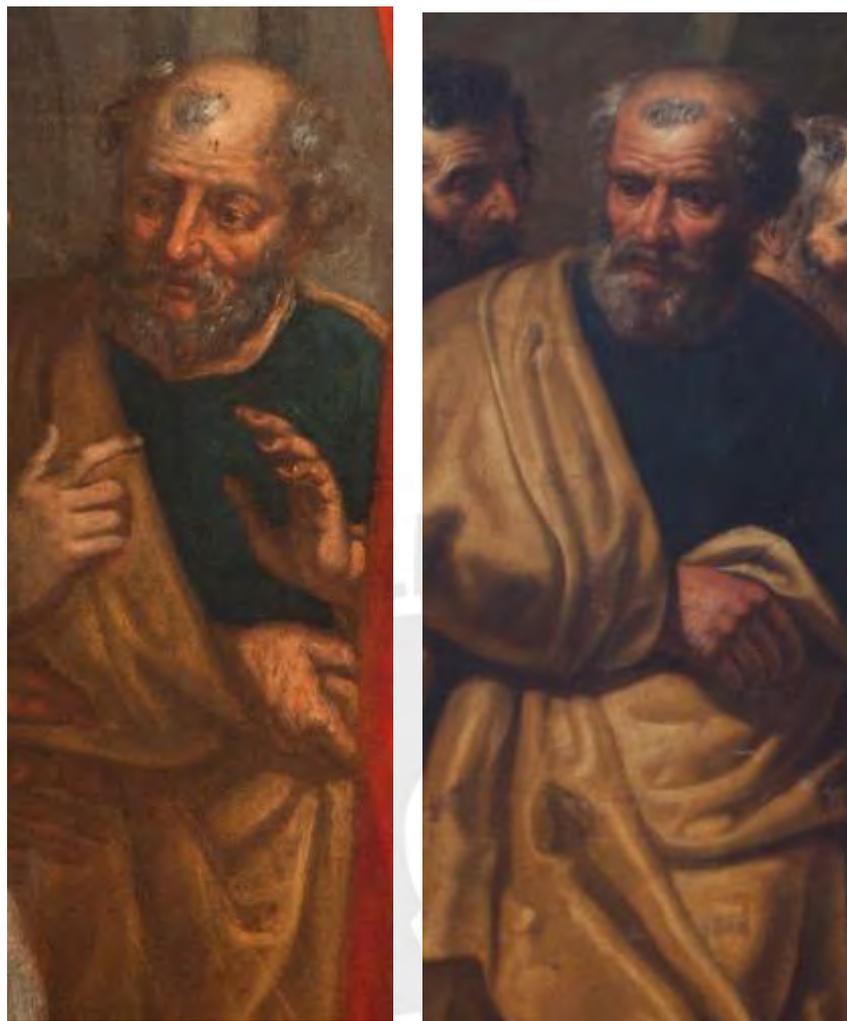


Fig. 6.1: [Izquierda] Escuela flamenca del siglo XVII, *Jesús ante Caifás* [detalle], Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 245, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.  
 [Derecha] Fig. 1: Escuela flamenca, anónimo del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Entrada de Cristo a Jerusalén* [detalle], siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 251, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

Eléspuru en su estudio sobre este lienzo menciona lo siguiente: “Es una de las composiciones de la serie más importantes y seguras de la mano del maestro. Presenta todas las características estilísticas de su manera, muy cercana a su retorno de Italia y puede clasificarse entre 1610 al 20.” (1986:30). Ciertamente es una de las composiciones que muestra un conocimiento histórico y estilístico de un buen nivel, como ya se ha mencionado. Sin embargo, discrepamos respecto a la procedencia de factura rubeniana en cuanto a su diseño compositivo y ciertos detalles estilísticos. Para el momento en el que este artículo se publicara no se conocían muchas de las fuentes que hoy en día han aparecido, una de ellas y quizás la más importante estudio dedicado

a la obra de Rubens es el llamado El Corpus Rubenianum<sup>268</sup>. En este trabajo no se ha encontrado representación del maestro de Amberes sobre este tema, sin embargo, hay que aclarar lo siguiente: que Rubens no haya pintado o trabajado el tema de *Jesús ante Caifás* no significa que no haya podido ser realizado en su taller o pintado por un maestro perteneciente a aquel. De lo que sí estamos seguros es si este maestro hubiese pintado este tema lo hubiese hecho siguiendo otro esquema compositivo, más unificado y menos disperso, y con una articulación de las figuras alrededor de un punto visual.

El tema de Jesús ante Caifás ha sido representado en diferentes versiones por un pintor que colaboró con Rubens en su taller: Jacob Jordaens. Se conocen tres versiones diferentes para el mismo tema. La más antigua de las versiones es la que conserva el Rijksmuseum (Museo Nacional de Ámsterdam) y que data de 1630–1639 (fig. 6.2).



Fig. 6.2: Jacobo Jordaens (a partir de), *Cristo ante Caifás*, 1630-1639, grabado, 44.4 x 34.1, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

<sup>268</sup> Esta investigación está dividida en 29 tomos distribuidos por temas como La serie de la Eucaristía, Las pinturas para el cielo de la Iglesia de Amberes, Escenas del Viejo Testamento, La vida de Cristo antes de la Pasión, entre otros. Entre estos volúmenes hay que destacar el volumen VI dedicado a la Pasión de Cristo, en el que se ha recopilado todo el material (pinturas, bocetos, dibujos, etc.) relacionado al tema de la Pasión de Cristo.

Puede observarse que el lienzo franciscano ha sido copiado directamente de este grabado. Si a esto le añadimos la información del Museo Nacional de Ámsterdam respecto a que el diseño de este grabado le corresponde a Jordaens, entonces, la opinión respecto a que la pintura limeña es un trabajo con intervención de Rubens se debilita: tanto en la parte estilística como posible fuente para el diseño del lienzo a través de un grabado o boceto. Además, hay que tener presente que dentro de la producción de Rubens sobre el tema de la Pasión de Cristo se hace un salto desde la escena *Cristo en el monte de los olivos*<sup>269</sup> hasta *Jesús ante Pilatos*. Este grabado es bastante similar al lienzo franciscano, sin embargo, al parecer no siempre fue así. Véase la figura 6.3, y aquí se puede notar una variación del mismo tema con cambios que afectan drásticamente la composición.



Fig. 6.3: Jacobo Jordaens (a partir de), *Cristo ante Caifás*, 1630-1654, grabado, 38.8 x 29.7, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

La postura de Caifás se ha mantenido: este sacerdote aparece rasgándose las vestiduras como lo describen los Evangelios, sin embargo, la posición deja de ser frontal para estar casi de perfil y a la que se le ha incorporado un pequeño techo colgante. El autor ha eliminado allá la presencia de los ancianos a la izquierda del Sumo Sacerdote. Las columnas clásicas con estilo corintio se han mantenido en ambas versiones, aunque en

<sup>269</sup> Como se mencionó anteriormente la escena de *La captura de Cristo* sólo se conoce en dos bocetos respecto a los cuales no hay un consenso sobre su autoría.

esta última juegan un papel compositivo mucho más importante. También se encuentra en esta versión un manto colgando de lo que aparentemente es la puerta de entrada. Hasta aquí, estos arreglos demuestran que la figura 6.3 fue concebida originalmente para ser un formato vertical: nótese cómo se aprovecha mejor la espacialidad del grabado hacia arriba y hacia abajo mientras que en la figura 6.2 la composición es menos concisa ya que el espacio de la parte superior ha sido ocupado por la arquitectura -método poco empleado por Jordaens. La producción de este pintor flamenco se ha centrado sobre la figura humana y los paisajes y cuando recurría a la arquitectura no la hacía protagonista, menos aún la empleaba como lo hicieron los venecianos del siglo XVI quienes lucían el gran dominio en la perspectiva que habían adquirido.

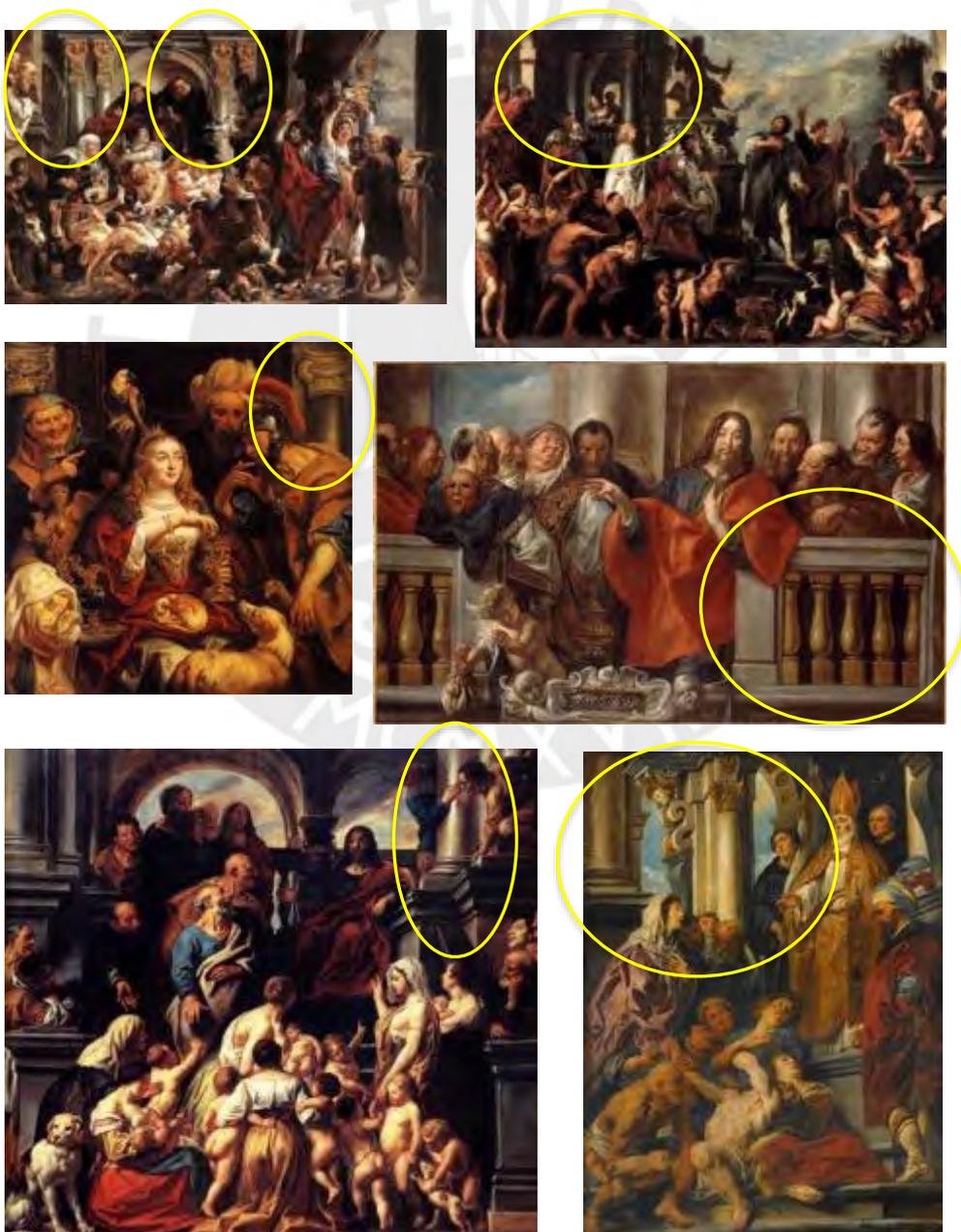


Fig. 6.4: Diferentes obras de Jordaens en las que se hace uso de la arquitectura no como un elemento central ni virtuosístico sino más bien funcional y práctico

En la figura 6.4 puede observarse cómo empleaba Jordaens el trabajo de la arquitectura cuando solía enmarcar sus escenas en determinados espacios. Los elementos recurrentes son las columnas en estilo corintio, muy similares a las del grabado por lo que este es otro detalle para considerar ambos grabados de su autoría. Se puede observar que la arquitectura no llega a tener una importancia determinante. Por último, nótese el elemento recurrente entre una de las imágenes con la figura central de Jesús y la balaustrada sobre la que él se apoya con el mismo elemento del grabado sobre el que la mujer se encuentra reclinada. El lienzo se corresponde con el grabado y dan muestras que se trata de la intervención de Jordaens en cuanto al diseño general de la obra, sin embargo, la utilización poco hábil en la parte superior del lienzo franciscano (como en la de su par grabado del Museo de Ámsterdam) poco tienen que ver con este autor; quizás por este motivo no se llegó a realizar una versión pintada de este tema o es posible que nunca estuviera destinada a este fin<sup>270</sup>. Obsérvese el siguiente grabado hasta el momento no vinculado al estudio de nuestros lienzos franciscanos (fig.6.5).



Fig. 6.5: Jacobo Jordaens (a partir de), *Cristo ante Caifás*, 1630-1652, grabado, 41.7 x 51.6, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

---

<sup>270</sup> Aquí nuevamente esta composición de Jordaens privilegia dos escenarios diferenciados como en el *Cristo en el monte de los Olivos*. Nótese que aquí se están desarrollando dos pasajes bíblicos en un sólo cuadro. Sin embargo, esta narrativa simultánea se encuentra presente en variaciones del mismo autor.

Este grabado ya mantiene el diseño y composición de la figura 6.2 y tiene evidentes diferencias con el de la figura 6.3. Lo más importante de esta nueva fuente es que se hace clara la concepción de re-estructurar su composición para que su estructura general ya no sea vertical sino horizontal. Tanto es así que hay una diferencia en el dibujo ya que la zona central ha sido añadida posteriormente sobre este grabado<sup>271</sup>. Óbserve, por último, que ha sido añadido en la parte izquierda el cuerpo de la cabeza que apenas sobresale en la versión anterior. Estos cambios ya unificados y terminados se observan en la siguiente imagen (fig.6.6). Sin embargo, aquí ya se ha dispuesto de todo el conjunto en una posición invertida quizás para su posterior reproducción o su mejor adaptación al formato horizontal ya que estos grabados horizontales se emplearon para formar parte de fierentes publicaciones religiosas realizadas por la familia Visscher<sup>272</sup>. Una de estas publicaciones de la época tiene el título de *Historiae Sacrae veteris et Novi Testamenti*. La versión que se adjunta en la figura 6.6 corresponde a una hoja independiente de las muchas que se grababan sueltas para su devoción<sup>273</sup>.



Fig. 6.6: Jacobo Jordaens (a partir de), *Cristo ante Caifás*, 1630-1652/1630-1702. grabado. 40.5 x 51.4. Museo Nacional de Ámsterdam. Ámsterdam.

<sup>271</sup> Si bien estos grabados no tienen una fecha exacta que permita ordenarlos cronológicamente se puede plantear que aquellos que tienen un formato vertical fueron creados antes que sus pares horizontales. Esto porque hay una lógica de “agregar” elementos antes que la de eliminarlos. Una muestra de esto es la figura del hombre de la izquierda cuya cabeza fue completada con más información de su cuerpo.

<sup>272</sup> Esta familia estuvo vinculada al grabado y a la elaboración de mapas durante el siglo XVII, sobre todo en Amberes, ciudad desde la que trabajaban y cuyo alcance llegó hasta América.

<sup>273</sup> En: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Christus+voor+Kajafas&p=3&ps=12&st=OBJE&CT&ii=2#/RP-P-1908-3805,26>>.

En esta figura se puede observar que la escena del fuego se ha consolidado como parte central del relato y que justifica su horizontalidad. Se puede observar con claridad a Pedro y a las dos criadas junto a un grupo de hombres. Aquí hay un cambio en la figura que tiene atado a Jesús y lo lleva de los cabellos: ya no está realizando esta acción con la mano derecha sino con la mano izquierda, esto debido a la inversión del grabado y la intención de mantener el brazo en primer término y no ocultarlo como se hizo en la figura 6.3. Por último, hay una versión adicional que realizó Marinus Robyn van der Goes con diseño del propio Jordaens en la que se suprime la sección central y se lleva a las figuras de Pedro y la criada incluso más al fondo de la imagen (fig. 6.7). Nuevamente llama la atención el diseño italiano de la arquitectura que se encuentra adaptado para este grabado, muy poco frecuente en la producción de Jordaens, motivo por el cual es posible que haya sido adaptado posteriormente por otro artista.



Fig. 6.7: Jacobo Jordaens (a partir de), *Cristo ante Caifás*, ca. 1630-165, grabado, 38 x 50.3, Museo Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Compárese ahora la versión del diseño vertical, posiblemente uno de los primeros, con una versión local<sup>274</sup> (fig. 6.8). Aquí se ha simplificado más aún el diseño general de la composición: se ha eliminado la escena de Pedro y las mujeres así como se ha reducido

<sup>274</sup> No se tiene información de procedencia y los detalles técnicos como las dimensiones del cuadro, actualmente en la Colección Barbosa-Stern en Lima.

la arquitectura de fondo a una pared con un arco hacia la izquierda de la pintura. Hay obvias diferencias en el dibujo, sin embargo, la más importante es la relacionada a la libre disposición de los colores en esta nueva versión. Aquí ya no se sigue la misma lógica de los colores que está presente en la serie franciscana. Por ejemplo: las prendas del hombre que sujeta a Jesús mientras en esta son blancas en la otra es de un tono verdoso, las prendas de Jesús son de azul mientras que en el otro es de un tono morado, por citar dos ejemplos. Es muy probable que quien pintara cuadro lo hiciera no desde el lienzo franciscano sino desde alguna de las fuentes grabadas que se ha mencionado antes.



Fig. 6.8: Anónimo, *Cristo ante Caifás*, Colección particular Barbosa-Stern, Lima.

Siguiendo el orden de aparición y desarrollo de estas versiones de *Jesús ante Caifás* atribuidas todas a Jordaens aparece la siguiente pregunta: ¿Por qué Jordaens no realizó una versión pintada de este tema? Al parecer este diseño estuvo pensado para su publicación en grabados aunque tampoco se descarta la posibilidad que un lienzo de este tema se encuentre perdido o destruido. Finalmente, volviendo a la autoría del lienzo franciscano nos cuestionamos ¿quién pudo realizar esta versión del Convento de San Francisco?. El maestro que realizó esta versión de la escena *Cristo ante Caifás* para el

recinto limeño debió también tener participación en la primera escena de la serie, la *Entrada de Cristo a Jerusalén*<sup>275</sup>. Para esto nos apoyamos en la similitud entre las figuras de los cuadros y la lógica en cuanto al manejo del color como se puede apreciar en las figuras de Jesús y Pedro en los cuadros *Entrada de Cristo a Jerusalén* y *Cristo ante Caifás*. Por lo tanto, el lienzo franciscano *Cristo ante Caifás* se pintó a partir de un diseño de Jordaens, por lo menos la sección principal, que si bien ha sufrido variaciones aún mantiene su proporción vertical. Por lo tanto, ratificamos nuevamente que la ejecución de este lienzo no es local sino que proviene de un taller europeo así como la fuente que le sirvió de referencia.



---

<sup>275</sup> Por ejemplo, ya se mencionó el gran parecido entre el Pedro de este tema con el de *La entrada en Jersualén*. La similitud del diseño de la cabeza no es tan relevante como el mismo color en estas figuras. Aquí hay un patrón que indica la participación de alguien que estuvo de cerca a los otros lienzos. A esta similitud agregémosle la que realiza Saldía Díaz entre las cabezas de Cristo de la *Entrada a Jerusalén* y *Cristo ante Pilato* (Saldías Díaz 2012: 818-820. En este punto ya se puede ir estableciendo nexos entre los once lienzos.

## 7.- Jesús ante Pilato



Fig. 7: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Jesús ante Pilatos*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 316 x 253, Pinacoteca del Convento de San Francisco de Lima, Lima. Foto: Lino Anchi.



Comparación de las tres versiones de el *Lavatorio de los pies* en sus tres versiones: reproducción estándar, reproducción con luz ultravioleta y reproducción bajo luz infrarroja. Fotos: Lino Anchi con la colaboración del Museo Convento del Museo Convento de San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens

### **Título**

*Jesús ante Pilatos*

### **Fecha**

ca 1630/34 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 316 cm.; Ancho: 253 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; Colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Reporte de condición**

El cuadro presenta

### **Bibliografía**

Ugarte Eléspuru 1986: 35; Ugarte Eléspuru 2001: 254.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* (Expuesto)

<sup>15</sup> *Ahora bien, en el día de la fiesta acostumbraba el gobernador soltar al pueblo un preso, el que quisiesen.*  
<sup>16</sup> *Y tenían entonces un preso famoso llamado Barrabás.*  
<sup>17</sup> *Reunidos, pues, ellos, les dijo Pilato: ¿A quién queréis que os suelte: a Barrabás, o a Jesús, llamado el Cristo?*  
<sup>18</sup> *Porque sabía que por envidia le habían entregado.*  
<sup>19</sup> *Y estando él sentado en el tribunal, su mujer le mandó decir: No tengas nada que ver con ese justo; porque hoy he padecido mucho en sueños por causa de él.*  
<sup>20</sup> *Pero los principales sacerdotes y los ancianos persuadieron a la multitud que pidiese a Barrabás, y que Jesús fuese muerto.*  
<sup>21</sup> *Y respondiendo el gobernador, les dijo: ¿A cuál de los dos queréis que os suelte? Y ellos dijeron: A Barrabás.*  
<sup>22</sup> *Pilato les dijo: ¿Qué, pues, haré de Jesús, llamado el Cristo? Todos le dijeron: ¡Sea crucificado!*  
<sup>23</sup> *Y el gobernador les dijo: Pues ¿qué mal ha hecho? Pero ellos gritaban aún más, diciendo: ¡Sea crucificado!*  
 [Extraído de Mateo 27: 15-23]

**Informe de condición:** aquí se puede observar el momento en el que Pilato mira a la gente y les pregunta a cuál de los dos quieren dar libertad. Pilato está al lado derecho, se ha levantado de su silla para dirigirse al gentío que dirige su atención hacia la figura de Cristo y a la de Barrabás, un preso que, según Lucas, estaba detenido por sedición y homicidio<sup>276</sup>. La gente ocupa la sección inferior del cuadro y muestra a un grupo de cuatro personas dirigiendo sus manos hacia arriba, en dirección hacia la figura semi-desnuda de Barrabás. Los soldados del lado derecho cierran esa zona con sus cuerpos y sus miradas en dirección hacia la gente de la zona inferior. En el lado opuesto están las dos figuras principales del cuadro, nótese también que son los dos cuerpos que tienen el torso desnudo y se encuentran en la zona más iluminada de la composición<sup>277</sup>. Tanto Jesús como la de Barrabás están sujetos por soldados romanos: los dos que se encuentran detrás de Cristo le están retirando la capa que lleva puesto mientras que el tercero sujeta a Barrabás por los brazos con una mano y con la otra sostiene un arma contra una de las gradas del lugar. Estas gradas ascienden hasta la figura de Pilato que

<sup>276</sup> Lucas 23:25.

<sup>277</sup> Esta técnica se puede reconocer como un principio de influencia veneciana del trabajo de la luz como herramienta estructuradora de la composición, que tan bien conocía Tiziano. Por ejemplo, véase su *Venus recreándose en la Música* (ca. 1550), *Venus y Adonis* (1554), *La Oración en el Huerto* (1558-1562) o *La Madonna del conejo* (1525-1530), por citar sólo algunos ejemplos en los que se nota la forma de trabajar y estructurar la composición a través del uso de los colores más claros y, sobre todo, del blanco para ubicar la zona más importante del cuadro y dar un especial énfasis en el punto (o puntos) de interés del lienzo.

viste una túnica rojiza y mantiene los brazos abiertos mientras es iluminado por una luz lateral derecha (del cuadro) que ilumina su rostro<sup>278</sup>. El espacio donde se desarrolla este episodio no se define bien en el lienzo franciscano y parece ser un interior y, si se sigue lo que está escrito en los Evangelios, esta escena debió ocurrir durante las horas de la mañana.

El lienzo franciscano está basado en un diseño original de Rubens, de eso no hay duda, sin embargo, no existe un consenso respecto a cuál de las versiones existentes le corresponde dicha relación. El maestro flamenco esbozó sus primeras ideas sobre este tema en un dibujo preparatorio en el que se es posible notar la idea central para esta composición (fig. 7.1).



Fig. 7.1: Rubens, *Cristo es mostrado a la gente*, ca. 1634-1637, tiza roja y negra sobre papel, 310 x 466, Colección Burchard, Farnham.

En este dibujo de la colección Burchard se puede observar la figura central de Jesús portando una corona y usando un manto sobre sus hombros mientras es acompañado por Pilato a la derecha, un personaje entre ambos y un soldado detrás de él. Jesús, aparentemente atado de manos, lleva un paño alrededor de la cintura mientras que el soldado le retira de sus hombros el manto que cubre su cuerpo. Este soldado con casco

---

<sup>278</sup> Nótese la estrecha relación entre el *Ecce Homo* de Tiziano (fig. 7.1bis) que también sitúa la escena en un espacio escalonado donde la figura de Cristo está arriba y la multitud ocupa la zona inferior. Esta es posible que sea un recuerdo de Rubens de su estadía en Italia.

será una constante en las próximas versiones así como la postura de Cristo y el gesto de Pilato. Este último, colocado de perfil, tiene las manos abiertas en dirección a Jesús. En la zona inferior del dibujo hay un grupo de cabezas que parecen mirar hacia arriba lo que puede ser una referencia clara a la gente que posteriormente se incluirá en la pintura correspondiente a este tema (el grupo que alza las manos). Judson menciona que debido a la gran similitud en estilo con el *Cristo cargando la Cruz* (ubicado en la sección izquierda de la figura 7.1) este boceto debió ser un estudio para el lienzo del mismo tema destinado al altar de Affligem (1634-1637) por lo que este trabajo pudo haber sido realizado cerca a 1634<sup>279</sup>.



Fig. 7.1bis: Tiziano, *Ecce homo*, 1543, óleo sobre lienzo, 242 x 361, Museo de Historia del arte, Viena.

A partir de este dibujo se pueden rastrear a *grosso modo* tres diseños de los cuales se ha partido para realizar sus respectivas versiones grabadas. La primera en aparecer en este listado es el boceto al óleo del Hermitage adquirido por Catalina II entre 1763-1774 (fig. 7.2). Este boceto se corresponde a un diseño que no coincide con las demás versiones existentes del tema, es decir, presenta diferencias en cuanto a su estructura que no permiten relacionarlo con alguna fuente grabada o trabajo previo de Rubens. Es por esto que Judson propone que se debió realizar a partir de un trabajo cuyo paradero

---

<sup>279</sup> Judson 2000: 68.

es desconocido. Esta afirmación la realiza luego de leer una descripción sobre una pintura que ha sido copiada<sup>280</sup> y que concuerda con esta versión del Hermitage a la que le atribuye como una fuente anterior, como se mencionó antes, desconocida o perdida. Por último, también hay que notar que esta versión está invertida respecto al dibujo anterior.



Fig. 7.2: Rubens (a partir de un cuadro perdido), *Cristo es mostrado a la gente*, ca. 1634, boceto al óleo, 48 x 32, Museo Hermitage, San Petersburgo.

La principal diferencia entre las versiones posteriores y la que se encuentra en el Hermitage es la parte posterior del recinto donde se desarrolla la escena: un espacio plano y oscuro; y, por otro lado, el trabajo estilístico de la figura y rostro de Pilato: el rostro de este último varía considerablemente y pasa de tener un gesto amargo y confundido a un rostro más conciliador en las posteriores versiones. Por último, este diseño mantiene unos márgenes que dejan poco espacio para el cuerpo de los soldados romanos del lado izquierdo del boceto en cuestión. Esto significa, como menciona Judson, que este *modello* debe responder a una pintura diferente a las que se conocen. A continuación hay dos *modellos* diferentes que originaron posteriores versiones. El primero de ellos es el de la colección Cramer (fig. 7.3).

---

<sup>280</sup> La pintura en mención es un lienzo del siglo XVIII o XIX cuyo paradero también es incierto pero que debió provenir de la Iglesia de San Gertrudis en Nivelles (Judson 2000:67).



Fig. 7.3: Rubens, *Cristo es mostrado a la gente*, ca. 1630-1634, óleo sobre panel, 47.5 x 35.5, La Haya, Colección G. Cramer.

En este trabajo ya muestra características que servirán para analizar los grabados posteriores como las dos versiones de Lauwers (fig. XX). Aquí vemos a Cristo con las manos atadas sosteniendo una caña con la mano izquierda mientras lleva puesta una corona de espinas que ahora se puede apreciar con mayor claridad. Pilato mantiene la posición de las manos en dirección a Jesús mientras que los personajes (aparentemente consejeros) se encuentran uno delante de él y el otro detrás. Nuevamente vemos a los dos soldados romanos sosteniendo a Cristo y despojándolo de su manto mientras que Barrabás es sujetado por otro soldado. Este preso es llamado por la gente que está en la parte inferior del cuadro quien se apoya entre el segundo y tercer escalón. Al lado izquierdo se puede observar a un soldado descansando sobre las gradas con una pierna estirada y la otra recogida mientras que, por encima de este, se ve a otro más que apoya su mano izquierda en su escudo mientras se muestra de perfil. Nótese que este último personaje no lleva barba en esta composición. Judson hace especial énfasis en las figuras inferiores debido a el tipo de corte que ha realizado Rubens sobre sus figuras: casi todas están de medio cuerpo<sup>281</sup>.

---

<sup>281</sup> Judson 2000: 70.

Nuevamente, aquí el diseño de la composición está invertido respecto a lo que puede ser el dibujo primigenio (fig. 7.1) que pudo iniciar estas diferentes versiones. Sin embargo, hay una gran similitud entre el dibujo y la versión de la colección Cramer: el Cristo, Pilato y el soldado son bastante similares en ambos trabajos. La persona de barba entre Jesús y Pilato se ha mantenido. Teniendo en cuenta los puntos en común entre estas dos obras Judson propone una fecha tentativa para este cuadro: el dibujo preparatorio está en la misma hoja que el otro dibujo preliminar para el cuadro *Cristo cargando la Cruz*, por lo que estos dos debieron ser realizados en un tiempo cercano. Este *Cristo cargando la Cruz* está conectado con la grisalla (ca. 1634) de el mismo tema (Museo Royal de Bruselas), entonces, la versión de la colección Cramer fue realizado por estos años<sup>282</sup>.

Como se mencionó antes, existen dos versiones que en cuanto a su diseño compositivo son las que han generado posteriores trabajos, la primera de ellas es la de la colección Cramer y la segunda es la de la colección Von Neri (fig. 7.4). A partir de este trabajo se estudiará la relación entre esta fuente y dos grabados, posiblemente posteriores, de Nicolás Lauwers. Tal como ocurrió con la versión del Hermitage, cuya fuente es desconocida hasta el momento, este *modello* debió ser copiado de alguna fuente cuyo paradero se desconoce. Esta versión contiene varias diferencias si se la compara con la composición Cramer. Aquí se nota la ausencia de los dos personajes que flanqueaban a Pilato quien adoptaba una posición con la pierna levantada en la versión de Cramer mientras que ahora el pie aparece recogido. La caña se sostiene aquí con la mano derecha mientras que en la anterior lo hacía con la izquierda. Las figuras de los soldados con casco es mantenida: dos sosteniendo a Cristo mientras un tercero se encarga de Barrabás. La distribución de la gente en la parte inferior es bastante similar entre ambas, pero, hay pequeñas diferencias que nos ayudarán a acercarnos a la versión que sirvió de fuente al lienzo franciscano.

---

<sup>282</sup> Judson 2000:70. Además, este autor propone que el empleo de las figuras cortadas al medio cuerpo y que ocupan la sección inferior del lienzo es un recurso usado por Rubens en los años de la década del treinta, como lo hizo, por ejemplo, en el cuadro *Santa Teresa de Avila intercede por Bernardino de Mendoza* (Amberes, Museo Koninklijk de Bellas Artes).



Fig. 7.3: Rubens, *Cristo es mostrado a la gente*, sin fecha, boceto al óleo, 62 x 44, F. Von Negri-Zweibruggen.

Obsérvese con cuidado las manos de ambas versiones: la de Von Negri muestra un mayor cuidado en los detalles de la articulación de los dedos mientras que la de Cramer es más esquemática y abocetada. La mano izquierda de los dos personajes de la zona inferior izquierda aparecen ligeramente más frontal en la versión de Von Negri, se puede apreciar mejor los dedos. También está la diferencia en la proporción del cuerpo de que se está recortando en la esta sección inferior: en la de Negri se deja más cantidad de la espalda de este grupo de ancianos (posiblemente, sendores y sacerdotes. También se ha variado la posición de descanso del soldado de la izquierda: ahora ha recogido la pierna cuando en la versión de Cramer tenía la pierna estirada. El soldado que se apoyaba en la versión de Cramer con una mano sobre el escudo ahora lo hace con las dos. Así mismo, se ha agregado un último detalle al soldado que sostiene a Cristo: la versión de Von Neri ha agregado una pluma coronando su casco, detalle que la versión anterior no tenía. Por último, está el tema arquitectónico: en la versión de Von Neri se ha dispuesto con una mayor libertad los elementos con una presencia de capiteles, arcos,

puertas y un busto de un retrato romano colocado en la parte superior de una de las puertas.

Finalmente vamos llegando a la versión que dio origen al lienzo limeño. Hasta el momento se tiene la versión de Von Negri como la que tiene más detalles incluidos en su diseño, sin embargo, a pesar que estos detalles nos acercan por su parecido a la versión franciscana no encajan por un tema de que el diseño general está invertido en la versión limeña. Esto significa que este cuadro debió ser pintado a partir de un grabado que invirtiera la disposición general: este no es el caso del trabajo de Von Neri pero sí de dos grabados de Nicolás Lauwers. Tomemos el grabado de la Biblioteca Nacional de París (fig.7.4). Para Judson este trabajo sí manifiesta la intervención del propio Rubens: el retoque de las figuras (con un color marrón claro), las ropas y la arquitectura (con un color gris). Lo significativo de este grabado es que presenta los detalles que observamos en el lienzo del Convento de San Francisco. Los dos soldados que tienen a Cristo son los mismos, uno de ellos de perfil mira en dirección a Jesús mientras retira el manto, de color rojizo en el lienzo, al mismo tiempo que el otro lo ayuda a enrollar. Este segundo soldado lleva en su casco el detalle de las plumas presente en la versión de Von Negri. El soldado que sostiene a Barrabás mantiene el mismo diseño corporal y este último también tiene la misma tensión corporal de su cuerpo a medio girar<sup>283</sup>. Las figuras inferiores mantienen los mismos detalles que en la versión de Lauwers: la postura de los cuerpos, el corte de las figuras en el borde inferior y la posición de las manos. Respecto a la zona derecha del cuadro ambas versiones son iguales: los dos soldados con sus actitudes de descanso, el trono con sus acabados en forma de ave y de cabra así como el propio Pilato cuyo gesto y posición es similar al del grabado de Lauwers. En la zona superior del cuadro como del grabado se observa el telón que cuelga sobre los personajes, sin embargo, en la versión limeña este ha sido deslizado hacia abajo para tener menos información en esta parte de la imagen: de ahí también que su formato sea más cuadrado mientras que la versión grabada sea más vertical. Por último, es evidente la simplificación en el fondo y en los detalles arquitectónicos del lienzo limeño al comparársele con el trabajo de Lauwers.

---

<sup>283</sup> Barrabás se encuentra, tanto en la versión de Lima como en la colección Von Negri, sobre el tercer y cuarto escalón.



Fig. 7.4: Rubens (a partir de), *Cristo es mostrado a la gente*, sin fecha, grabado, 338 x 281, Bibliothèque Nationale Cabinet des Estampes, París.

Si se tiene en cuenta la escueta arquitectura del recinto y la ausencia de la decoración, ¿podría significar acaso que la versión limeña ha sido inspirada en alguna versión diferente al trabajo de Von Negri o Lauwers? Esto es poco probable, puesto que son más las similitudes entre la versión franciscana y el grabado de Lauwers (que está estrechamente vinculado a la de Von Negri). Si bien la puerta del fondo, las decoraciones en las paredes y los elementos decorativos coinciden con las versiones del Hermitage y la de la colección Cramer esa similitud no llega a constituirse como fuente directa porque el diseño compositivo de las figuras es diferente a la del convento limeño. ¿Qué puede significar esto? Creemos que la fuente del lienzo franciscano es el grabado de Lauwers, sin embargo, el maestro responsable del lienzo se tomó ciertas libertades como la de suprimir los motivos decorativos (el capitel corintio, el arco de medio punto con el ángel alrededor de la parte superior, la puerta del fondo con sus

detalles ornamentales rematadas por un retrato) y dejar lo básico en el fondo: un fondo casi plano y oscurecido. Si no fuese así entonces cabría preguntarse ¿por qué coincide la columna del lado izquierdo del cuadro con la del diseño de Lauwers? Incluso se insinúa una parte del arco de medio punto, pero, eso es todo. Parece como si el maestro hubiese decidido por cuestiones desconocidas suprimir el trabajo sobre el fondo que su referencia presentaba claramente.

Finalmente, la escena representada se corresponde con un tema original de Rubens, que inicialmente fue trabajado entre 1630-1634, y cuyas versiones como la del Hermitage, la Colección Cramer, la Colección Negri y, sobre todo, la de Lauwers datan de años posteriores, por lo tanto el lienzo limeño debió realizarse aproximadamente después de 1634. Por último, podemos concluir que la libertad creativa del maestro responsable de diseñar este lienzo nos habla de un sistema de producción no supervisada por los autores de dichas obras, que en este caso particular hubiese sido el propio Rubens, propuesta que negamos. Ratificamos la procedencia flamenca para este lienzo por cuanto el trabajo con la fuente y las dimensiones del encargo permiten vincularlo con un taller europeo que no tuvo reparos en tomar prestado motivos y adecuarlos con cierta libertad para cumplir con sus encargos.

## 8.- La flagelación de Cristo



Fig. 8: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *La Flagelación*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 248.5, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*La Flagelación:* [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens

### **Título**

*La Flagelación*

### **Fecha**

ca 1614/17 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 328 cm.; ancho: 248.5 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Bernales 1989: 37; Gento Sanz 1945: 479; Peña Prado 1938: 161; Ugarte Eléspuru 1986: 37.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*Así que, entonces tomó Pilato a Jesús, y le azotó. [extraído de Juan 19:1]*

**Informe de condición:** el lienzo presenta un buen estado en general con retoques puntuales como en la pared del fondo (debajo de la ventana), ciertas partes del cuerpo de Cristo, el borde de la pierna del sujeto con la soga) e intervenciones en la zona inferior derecha (como la que está sobre el perro). Bajo la luz ultravioleta se puede notar en la zona lateral izquierda la marca del bastidor que sujeta el lienzo cuya reintegración se puede apreciar con claridad, también hay muestras de este mismo tipo de marca en la zona lateral derecha.

Este cuadro presenta una zona bastante oscurecida: la superior izquierda. Esta sección no se puede definir con claridad con la luz ultravioleta y tampoco con la luz infrarroja, insinuándose quizás una salida de la habitación donde se desarrolla la escena. Es posible que por el paso de los años y las condiciones de humedad hayan ocultado esa zona cuyas reintegraciones se pueden observar pero no dejan en claro cuál es el diseño, aquí se hace necesaria una limpieza de los residuos que oscurecen la imagen. Como balance general el lienzo se muestra bastante claro y con poca presencia de barniz dejando apreciar el trabajo sobre el cuerpo Cristo y la figura del hombre con la soga con mejor claridad que el resto.

**Análisis:** este momento es cuando según los textos bíblicos Pilato decidió dar libertad a Barrabás y condenar a Jesús a morir en la Cruz. Esta escena sólo está mencionada en los textos de Mateo (*“Entonces les soltó a Barrabás; y habiendo azotado a Jesús, le entregó para ser crucificado.”*, Mateo 27:26), Marcos (*“[...] y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuese crucificado.”*, Marcos 15:15) y Juan. Lucas sitúa esta escena entre el Prendimiento y el momento en el que está frente a Caifás. Este tema está estrechamente vinculado con otro episodio en el arte cristiano: el Cristo en la columna. Esta escena se desarrolla en el Pretorio de Jerusalén donde Jesús rinde comparecencia frente a Pilato tras haberse reunido con Anás, Caifás y Herodes. Tal como mencionan las escrituras, fue Pilato quien mandó a azotarlo y así se realizó, siendo parte de la tradición religiosa la escena de Jesús atado a una columna mientras es sometido a burlas y torturas, entre ellas la flagelación.

Nuevamente tenemos a una figura central, la de Jesús, rodeada por un grupo de cuatro personas en movimiento para sujetarle y azotarlo mientras un quinto personaje se encuentra arrodillado frente a la escena. Cristo lleva un paño de pureza sujetado a la cintura que es jalado por el soldado que lleva un casco. La figura que se encuentra a la izquierda sostiene una cuerda con la que va a golpear a Jesús. A la derecha y detrás de Cristo hay un hombre que se está cubriendo los ojos con la mano izquierda mientras dirige su mirada a Jesús. El personaje que usa casaca sostiene en su mano derecha un grupo de ramas, motivo que también repite el personaje negro que está en primer término y cierra la composición a la derecha. Este con gesto severo levanta ambas manos para golpear a Cristo con un haz de ramas mientras que con la pierna derecha se apoya sobre la pantorrilla su pantorrilla para hacerle caer. Vemos en la zona derecha inferior, al borde de la composición, un perro que se encuentra mirando hacia la figura de Jesús con el hocico entre abierto. El espacio donde se desarrolla este episodio es bastante escueto, aparentemente se trata de una prisión debido a la ventana circular cerrada y a las zonas oscuras del lado izquierdo de la composición. Casi al centro se observa una columna, bastante sencilla en su acabado, incrustada en una esquina que forma parte de una pared con detalles de bloques alternados a ambos lados de esta columna. No es muy claro en esta versión franciscana, pero, las manos de Jesús se encuentran atadas a una columna pequeña que le impide liberarse. Finalmente, es una escena simple, un momento puntual en el que debería destacar el trabajo sobre los cuerpos, en especial el de Cristo.

El tema de la Flagelación de Cristo ha sido un motivo recurrente en el arte religioso de los siglos XVI y XVII y un pintor como Rubens no podía estar ajeno a esta tradición. En pleno contexto Contrarreformista, este tema ofrecía un punto de especial interés para este artista flamenco: el trabajo del realismo, la corporalidad y sufrimiento que esta escena ofrecía.



Fig. 8.1A: Rubens, *La Flagelación*, óleo sobre panel, 219 x 161, Iglesia de San Pablo, Amberes.



Fig. 8.1B: Rubens, *La Flagelación*, ca 1614, óleo sobre panel, 374 x 351, Museo de Bellas Artes, Gante.

Al ver la figura 8.1A, pintada por Rubens, resulta evidente ver la fuente de donde la versión franciscana se inspiró para realizar el tema de la Flagelación<sup>284</sup>. Sin embargo, hay ciertos elementos que no encajan entre las dos versiones que resultan interesantes de analizar. La postura y gesto cansado de Jesús es bastante similar: esta figura central ha sido referenciada por Jaffé como inspirada por el bronce de Jacobo Sansovino en la obra titulada *Cristo en el Limbo*<sup>285</sup> (circa 1550). Se puede ver con mayor claridad, debido a su mejor estado de conservación, la columna baja a la que está atado Jesús. No obstante, hay una diferencia entre ambas versiones: mientras que en el original de la iglesia de Amberes existen detalles de sangre en la espalda de Cristo, en su par franciscano estas se han obviado así como las gotas que manchan el paño de pudor del original<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> La fecha de ejecución de la versión de la Iglesia de San Pablo no ha sido fijada con exactitud, sin embargo, tal como menciona Judson esta puede establecerse entre los años 1614-1617 por dos razones: la primera, hace referencia a la combinación de los personajes en grupo, usuales entre los años 1611-1615; y, a los físicos más clásicos con un énfasis en la estructura de alto relieve que corresponde a los años 1614-1615. El segundo criterio está relacionado al trabajo de sus colegas como Van Dyck, Jordaens que alrededor de 1617 pintaban figuras con un estilo similar. Por lo tanto, la producción de esta obra puede situarse entre los años 1614-1617 (Judson 2000:61).

<sup>285</sup> Jaffé 1968:180.

<sup>286</sup> Hay que tener presente que hablar de las diferencias estilísticas de acabado y técnica no son pertinentes puesto que, incluso para un ojo poco entrenado, las diferencias entre ambos cuadros o

El trabajo sobre la cabeza en la versión de Rubens permite ver con claridad el rostro y los cabellos del Cristo mientras que en la versión limeña estos detalles se han perdido y el rostro presenta poco acabado en las sutilezas de la expresión. Por otro lado, la postura de los diferentes personajes alrededor de Jesús se ha respetado. El acabado de la figura con el lazo al aire ha perdido los detalles en los músculos y el juego de luz y sombras se ha resuelto con menos matices que en el del maestro flamenco. Finalmente, la arquitectura ha sido ampliada y el espacio se ha reconstruido hacia arriba y a los costados. Esta diferencia es fundamental con la del lienzo limeño: ahora en el cuadro hay más información a los cuatro extremos. Nótese como ahora se tiene el cuerpo completo soldado negro, del piso sobre el que se apoyan las cinco figuras, el lado izquierdo con la figura del látigo ya completa y, por último, con la zona superior del lugar rematado por la columna y la ventana. Creemos que, si bien la versión primigenia para el lienzo limeño es la de Rubens, debe existir otra versión que ofrezca los nuevos límites a los extremos del cuadro conventual. Veamos aquí el grabado de Pontius sobre el mismo tema (fig.8.2).



Fig. 8.2: Pontius (a partir de Rubens), *La Flagelación*, 1616-1657, grabado, 387 x 291, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

entre los lienzos limeños y sus fuentes europeas muestran claramente la participación de la mano de Rubens, por un lado, y la ausencia de su arte, por otro. Enumerar estas diferencias no aportarían nada nuevo a la presente investigación.

El grabado de Pontius permite ver que ya para este grabador se realizó una versión posterior sobre el mismo tema para su difusión. No sabemos si esta versión fue aprobada por el propio Rubens ya que este artista continuó su práctica en los años posteriores a la muerte del maestro flamenco, sin embargo, es muy probable que esta adición del espacio alrededor de las figuras fuese contribución de Pontius<sup>287</sup>. Si bien el diseño general de la versión de Rubens y la del Museo de San Francisco son bastante similares, hay tres diferencias importantes que llaman la atención en la versión franciscana: la ventana circular al fondo, el personaje inferior del lado izquierdo en primer término y el formato vertical más elongado de la versión limeña. La figura 8.2 corresponde a un grabado de Pontius sobre el mismo tema, sin embargo, aquí existe una diferencia con la versión de Rubens y una similitud con la del lienzo franciscano: la ventana que aparece en la parte superior izquierda.

Creemos que el añadido de la ventana en la parte superior derecha del cuadro es un agregado de la cosecha de Pontius y que incorporó posteriormente a la versión de Rubens (ver nota 4). En la figura 8.2, un grabado de Pieter de Bailliu (con diseño de Jan Thomas), se ve la representación de Cristo ante los instrumentos de la Pasión. Detrás de él se ve la columna y el látigo de la Flagelación por lo que podemos inferir que ambos grabados (el de Pontius y el de Bailliu) están emparentados alrededor de la temática de *Flagelación de Cristo*. En el grabado de Bailliu se ve un recinto sencillo con una construcción arquitectónica similar a la de Pontius y a la que Jan Thomas agregó, en la parte superior izquierda, el mismo tipo de ventana cerrada que aparece en el grabado de Pontius. Al parecer este último autor encontró en esta referencia el motivo ideal para cerrar la composición hacia arriba para que sea más vertical que la original diseñada por Rubens cuyo formato era ligeramente más cuadrado.

---

<sup>287</sup> Compárense las dos versiones realizadas por Rubens sobre el mismo tema: la de la Iglesia de San Paulo (Amberes) y la del Museo de Bellas Artes de Gante de Bélgica (fig.8.2B) se puede observar que los esquemas compositivos son los mismos: las figuras se encuentran cortadas a los tres extremos siendo ampliado sólo el lado izquierdo de este último cuadro permitiendo ver el cuerpo completo del personaje con la soga. En ninguna de estas dos versiones Rubens ha puesto mayor información en la arquitectura del lugar. Creemos que no ha sido así porque, como ocurre en la versión limeña, la mayor información arquitectónica distrae la composición de su aspecto central: el cuerpo de Cristo. Por este motivo creemos que la versión de Pontius contiene el agregado del espacio que este autor pudo haber añadido a la versión de Rubens.



Fig. 8.2: Pieter de Billiu, Jan Thomas (a partir), *Cristo se arrodilla ante los instrumentos de la Pasión*, 1623-1660, grabado, 410 x 313, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

Regresemos nuevamente a la versión de Pontius (fig.8.2) y comparémosla con la versión del convento franciscano: aquí hay dos elementos diferenciadores: la dirección del diseño general de la composición y la aparición de un personaje que no figura en ninguna de las versiones anteriores. La dirección del lienzo limeño está invertida en relación a la del trabajo de Pontius. Esto significa que debe existir una versión adicional que muestre las figuras en la misma dirección que la versión franciscana y que también tenga la presencia de la figura en la zona inferior izquierda que, hasta el momento, no hemos visto en ninguna de las ya mencionadas. Aquí hay un elemento interesante a considerar: la adición de una figura al diseño copiado de la versión de Pontius. Revisemos la figura 8.3 que corresponde a un grabado a partir de un diseño de Karel Van Mander sobre el tema de la Flagelación. Ya en esta versión de Van Mander se empleó el recurso de colocar a un personaje en primer término para aportar en la acción dramática y cerrar la composición. En este caso se trata de un soldado mientras que en la versión limeña parece ser un civil, sin embargo, este trabajo puede haber influenciado a Hendrick Goltzius (fig.8.4) en su grabado sobre la flagelación, en la que ya se puede reconocer al personaje que aparece en el lienzo limeño, aunque, en una dirección opuesta a la de este cuadro. La similitud entre la composición de Van Mander y la de

Goltzius es bastante evidente y creemos que es muy probable que la primera haya influenciado a la segunda, sobre todo en el trabajo del Cristo atado a la columna y en el de un grupo de personas rodeando la figura del nazareno. Aún queda una última un cabo suelto: la versión de Goltzius está invertida respecto al cuadro limeño. Sin embargo, encontramos un grabado hecho por Ludovico Siceram (a partir del mismo trabajo de Goltzius) en el que ya se observa la misma dirección del personaje que ocupa la zona inferior izquierda del cuadro limeño (fig.8.5).



Fig. 8.3: Karel van Mander (a partir de), *La Flagelación*, 1596-1598, grabado, 15 x 10, Museo Boijmans van Beuningen, Róterdam.



Fig. 8.4: Hendrick Goltzius (a partir de), *La Flagelación*, 1597, grabado, 20 x 13.3, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

Esta figura aparece atando un nuevo grupo de ramas para ser usada en la flagelación del Cristo atado a la columna. Comparando esta versión con la del lienzo franciscano (8.6) uno puede notar que la similitud es evidente. Un detalle no menos importante: el diseño del gorro que lleva es parecido pero no igual a la versión franciscana. En la versión, primera, de Goltzius, se trata de un trapo amarrado a la cabeza en la parte posterior. Este, ha sido simplificado en la versión de San Francisco una especie de gorro sin el detalle del nudo posterior. En la figura 8.7 se muestra un estudio previo atribuido al propio Hendrick Goltzius en el que se puede ver, finalmente, que la figura que pinta es similar a la del convento de San Francisco de Lima (fig. 8.8).



Fig. 8.5: Ludovico Siceram, Hendrick Goltzius (a partir de), *La Flagelación de Cristo* (estudio de figura), 1559-1667, grabado, 19.3 x 12.7, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.



Fig. 8.6: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *La Flagelación*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 248.5, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.



Fig. 8.7: Ludovico Siceram, Hendrick Goltzius (a partir de), *La Flagelación de Cristo* (estudio de figura) (detalle), 1559-1667, grabado, 19.3 x 12.7, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.



Fig. 8.8: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *La Flagelación* (detalle), Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 318 x 248.5, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima.

El trabajo de un personaje en primer término en esta serie ya se ha visto antes en el lienzo *Entrada de Jesús en Jerusalén* (fig.1), *La flagelación* (fig.8) y *La Crucifixión* (fig.11). Más aún, el trabajo considerando un grupo de personas en primer término se encuentra presente en *La Oración en el Huerto* (fig.4), *El Prendimiento* (fig.5), *Jesús ante Pilato* (fig.7) y también en *La subida al Calvario* (fig.10). De todos estos lienzos, aquellos en los que se sabe que provienen de un diseño de Rubens son: *La flagelación* en la que el añadido es posterior, por lo tanto, en realidad no corresponde al diseño original; *Jesús ante Pilato*, en el que el grupo de personas está justificado compositivamente y concuerda con las versiones del maestro, recurso frecuente en la producción de Rubens que no se debe confundir con el añadido de una figura aislada hacia los límites del cuadro; y, por último, en *La subida al Calvario*, en la que los dos ángeles en la parte inferior derecha sí corresponden al diseño original. Un recurso bastante frecuente en el maestro de Amberes es el colocar a un grupo de personas en primer término para componer el lienzo a través de ellos, sin embargo, lo que no es frecuente es colocar a figuras aisladas como se ve en los lienzos *La flagelación* y *La entrada de Jesús a Jerusalén*<sup>288</sup>. Otro recurso poco frecuente es la utilización de una gran figura de espaldas en primer término, esto se discutirá más adelante, en el estudio del cuadro *La subida al Calvario*.

Finalmente, ratificamos la fuente flamenca para este lienzo franciscano cuyo diseño viene de la autoría del propio Rubens y de uno de sus grabadores más cercanos como lo fue Paulus Pontius, el mismo que corrigió el diseño original agregando figuras de otros autores flamencos.

---

<sup>288</sup> Un ejemplo del empleo de un grupo de figuras se puede ver en *El martirio de San Livino* (en el que las figuras en primer término son fundamentales en la escena), *El martirio de San Esteban* (aquí las figuras en primer término participan en el desarrollo de la acción y conducen hacia la figura de Esteban), *La Asunción de la Virgen* (de la Colección Royal, en la que los personajes de espaldas ayudan a generar la sensación de movimiento ascendente, que conduce hacia María), *El descendimiento del Espíritu Santo* e incluso en *La Masacre de los Inocentes* (en la que la figura en primer término ayuda a dirigir la atención del espectador hacia la mujer del centro del lienzo). Como se puede ver, este es un recurso empleado por el maestro en temas religiosos en los que se incluyen a muchos personajes o a un grupo regular de figuras, poco usado en cuadros con cuatro o cinco figuras.

## 9.- La coronación de espinas



Fig. 9: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Van Dyck, *La Coronación de Espinas*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 317 x 287, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*La coronación de espinas*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Van Dyck

### **Título**

*La Coronación de espinas*

### **Fecha**

1618/20 - 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 317 cm.; ancho: 287 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Ugarte Eléspuru 1986: 39; Ugarte Eléspuru 2001: 257.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*27 Entonces los soldados del gobernador llevaron a Jesús al pretorio, y reunieron alrededor de él a toda la compañía; 28 y desnudándole, le echaron encima un manto de escarlata, 29 y pusieron sobre su cabeza una corona tejida de espinas, y una caña en su mano derecha; e hincando la rodilla delante de él, le escarnecían, diciendo: ¡Salve, Rey de los judíos! 30 Y escupiéndole, tomaban la caña y le golpeaban en la cabeza. 31 Después de haberle escarnecido, le quitaron el manto, le pusieron sus vestidos, y le llevaron para crucificarle.*  
[extraído de Mateo 27: 27-30]

**Informe de condición:** el lienzo presenta la capa de barniz en su superficie (de color azul verdoso) como en el resto pero permite con mayor facilidad a Cristo, el soldado y el hombre con el torso desnudo. El resto de personajes se encuentra ligeramente oscurecido. Hay reintegraciones alrededor del lienzo pero son puntuales: en el cuerpo de Cristo, su manto también ha sido retocado así como las figuras que están frente a él. Se puede observar que hay una intervención de considerable tamaño en la mano del anciano que sujeta la lanza, aquí se nota con claridad la diferencia de calidad en esta reintegración, sobre todo en el examen con luz infrarroja. Este último examen permite ver con mayor claridad el dibujo y la arquitectura que son de buena calidad. Sin embargo, hay una zona bastante oscurecida que no se puede discernir con ningún tipo de luz, esta sección debería ser intervenida con una limpieza para rescatar algo de la imagen subyacente.

**Análisis:** aquí se ve nuevamente a Jesús como figura central rodeado de un grupo de personas que lo escarnecen. Aquél se encuentra sentado, con las manos atadas, quizás por las mismas sogas que aparecieron en los cuadros anteriores<sup>289</sup> y colocadas sobre un largo manto que de acuerdo a la escrituras debería ser color púrpura<sup>290</sup>. En primer término y a la derecha de Jesús tenemos a una figura que ofrece a Jesús una rama o caña como si de un cetro se tratase. Por encima de las demás figuras se alza el soldado que usa un peñacho en su casco<sup>291</sup> y que le está colocando la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús. Junto al soldado vemos a un anciano que mira la escena con atención

<sup>289</sup> El motivo de las sogas apareció en El prendimiento de Cristo, Cristo ante Caifás y La Flagelación.

<sup>290</sup> Esto es mencionado en Marcos 15: 17 y en Juan 19: 2, sin embargo, en el Evangelio de Mateo el manto era de color escarlata (Mateo 27: 28). Juan, por otro lado, no da información acerca de este evento.

<sup>291</sup> Este peñacho es diferente al de que apareció en el lienzo Jesús ante Pilatos y también difiere con el de Jesús ante Caifás.

mientras sostiene con su mano izquierda una lanza. Flanquean a Jesús dos personajes que pareciera que le estuviesen hablando (o insultando), ambos matienen un gesto bastante similar con las manos. Esta escena es observada por un personaje en actitud de descanso que lleva puesto un traje de piel de animal y que sostiene en su mano izquierda una vara. Detrás de este último, en el borde derecho de la imagen, ya casi imperceptible, se ve el perfil de un hombre que aparentemente sostiene una lanza cuya punta se observa en la parte superior derecha, sobre la ventana<sup>292</sup>. Toda esta escena se encuentra situada en espacio arquitectónico que sugiere una prisión o calabozo debido a la oscuridad reinante, a los gruesos muros y a la ventana cancelada. Finalmente, llama la atención el piso de baldosas oscuras y claras que acoge esta representación.



Fig. 9.1: Anton Van Dyck, *La Coronación de Espinas*, 1618-1620, óleo sobre lienzo, 225 x 197, Museo del Prado, Madrid.

---

<sup>292</sup> Debido al estado de conservación de este lienzo, la zona a la que hacemos alusión es muy poco visible, sin embargo, si se observa con atención en la parte inferior detrás del persona que lleva puesto el traje de piel se pueden ver unos pies que corresponden al personaje ya casi imperceptible.

La figura 9.1 muestra lo que hasta el momento se puede considerar la fuente primigenia para el lienzo franciscano: *La Coronación de Espinas* de Van Dyck<sup>293</sup>. Se trata de la primera y más cercana fuente para la versión de la Pinacoteca de San Francisco. El cuadro, de autoría de Van Dyck, muestra a Jesús como figura central y presenta a los cinco personajes más cercanos a Jesús: el hombre que entrega la rama, el soldado armado con la corona de espinas en mano junto al anciano que en esta versión lleva una lanza con un diseño diferente en la punta y por último los dos personajes que parecieran gesticular comentarios hacia Cristo. Hacia el lado izquierdo del lienzo encontramos al perro que se encuentra ladrando hacia la figura central y al fondo del cuadro en el mismo lado del cuadro vemos una ventana con dos personas detrás que se esfuerzan por mirar la escena. Los colores han variado respecto al cuadro franciscano: aquí el manto de Jesús ya no es gris sino de un azul oscuro, la ropa del hombre con la rama es de color verde claro, la del hombre de la derecha que parece hablarle a Jesús lleva un rojo escarlata apagado mientras que el otro hombre (a la derecha de Jesús y por encima de su hombro) lleva puesto unas prendas de color azul claro, el mismo que hace juego con el azul del cielo detrás de la ventana. En este cuadro del Museo del Prado no encontramos al personaje con traje de piel que sí está presente en la versión limeña. La adición de este último personaje es posterior a la versión de Van Dyck y corresponde a un grabado realizado por Schelte Adams Bolswert sobre el mismo tema.

Las figuras 9.2 y 9.3 corresponden a grabados realizados por Schelte Adams Bolswert sobre un diseño de Van Dyck. La versión final como fuente para nuestro lienzo franciscano se corresponde al grabado de la figura 9.3 en el que se ve que el diseño sigue la misma dirección que la del lienzo franciscano. Aparece aquí la figura del hombre con un vestido de piel animal que se encuentra al lado derecho del cuadro. En el diseño de Bolswert en comparación con el lienzo de Van Dyck se observa que: el grabado ha eliminado el perro de la zona inferior izquierda del lienzo, se ha suprimido a las personas que se aproximaban a la escena por detrás de la ventana, se ha incorporado

---

<sup>293</sup> Este lienzo, hoy en el Prado, corresponde a los años 1618-1620, años de juventud de este maestro en los que aún se encontraba influenciado por la pintura veneciana. Por ejemplo, se ha hecho énfasis entre el parecido de este Cristo con el del cuadro *La coronación de espinas* de Tiziano (Antigua Pinacoteca de Munich).

a una nueva figura en el grabado y, por último, se ha aumentado el espacio hacia arriba del cuadro ofreciendo información sobre la arquitectura del lugar.

Las diferencias entre la versión de Bolswert y el lienzo franciscano son considerables, sobre todo, si se considera que hasta el momento las versiones grabadas de donde se ha partido para realizar sus pares limeños han sido respetadas en cuanto a los límites de la imagen. Es decir, que si vemos el lienzo franciscano se nota que los límites hacia los costados ha crecido considerablemente aunque si el detalle que la versión grabada presenta: en la versión de Lima ya se puede ver el cuerpo entero al personaje de la izquierda y además, debajo de este, al perro que figuraba (aunque del otro lado) en el original de Van Dyck.



Fig. 9.2: Schelte Adams Bolswert, Anton Van Dyck (a partir de), *La Coronación de Espinas*, 1615-1650, grabado, 44.1 x 33.3, Museo Nacional de Amsterdam.



Fig. 9.3: Schelte Adams Bolswert, Anton Van Dyck (a partir de), *La Coronación de Espinas*, 1596 (?)-1659, grabado, 44.1 x 33.3. Museo Nacional de Amsterdam.

A pesar que la serie aparentemente ha sido “ensamblada”, es decir, que ha sido armada como conjunto de diferentes composición y de diferentes autores, mantiene algunos elementos que se repiten en su interior: el perro que aparece en la versión franciscana no está en el grabado del cual el autor de este lienzo partió. ¿Significa esto que pudo tener acceso también a la versión de Van Dyck? Debido a la coincidente ubicación del animal en el mismo lugar que la versión de Van Dyck podemos suponer que sí pudo tener

conocimiento de esta versión. ¿El autor del lienzo limeño que pintó *La Coronación de espinas* es el mismo que realizó *La Flagelación*? Esto es muy probable por cuanto el diseño del animal (el hocico alargado, la mancha blanca sobre esta parte las orejas grandes) es muy similar. Es altamente probable que el pintor decidiera añadir este detalle a *La Coronación de Espinas* con la idea de darle continuidad a la narración puesto que en los Evangelios este momento ocurre después de la Flagelación. Esta vinculación con los demás lienzos nos permite afirmar que la serie se realizó bajo la supervisión de un mismo maestro aunque no siempre participaba de igual manera en todos los cuadros, tal como ocurría en los talleres en los que el sistema de trabajo permitía a los ayudantes a terminar las obras que el maestro inicialmente delineaba o que daba ciertos retoques finales. Finalmente, este lienzo, igual que los anteriores, también tiene factura europea y fue realizado en un taller cuyo vínculo con los trabajos de Rubens, Pontius, Jordaens y Van Dyck era frecuente.



## 10.- Cristo cargando la Cruz



Fig. 9: Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens, *Cristo cargando la Cruz*, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 320 x 211, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi



*Cristo cargando la Cruz*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.

## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens

### **Título**

*Cristo cargando la Cruz*

### **Fecha**

ca 1632 – ca 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 320 cm.; ancho: 211 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Gento Sanz 1945: 487; Peña Prado 1938: 162; Ugarte Eléspuru 1986: 41; Ugarte Eléspuru 2001: 259.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*26 Y llevándole, tomaron a cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le pusieron encima la cruz para que la llevase tras Jesús. 27 Y le seguía gran multitud del pueblo, y de mujeres que lloraban y hacían lamentación por él. 28 Pero Jesús, vuelto hacia ellas, les dijo: Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, sino llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos. 29 Porque he aquí vendrán días en que dirán: Bienaventuradas las estériles, y los vientres que no concibieron, y los pechos que no criaron. 30 Entonces comenzarán a decir a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados: Cubridnos. 31 Porque si en el árbol verde hacen estas cosas, ¿en el seco, qué no se hará? 32 Llevaban también con él a otros dos, que eran malhechores, para ser muertos.*[extraído de Lucas 23:26-32]

**Informe de condición:** el cuadro presenta muy poco barniz y permite ver la capa pictórica original en gran parte del lienzo. El dibujo está en buen estado. Hay reintegracones puntuales pero no significativas: en los cuerpos de esclavos, del hombre que levanta el madero, en la cabeza y cuello de Simón y el hombre que jala a Cristo de los cabellos. Son notables los rostros de: Cristo (que no presenta intervenciones en el ojo aunque sí en la mejilla), el de María y también el rostro del hombre que mira en dirección al espectador y jala a Cristo de los cabellos. El paisaje está con restauraciones pero luce entero. También se aprecian las líneas del bastidor en las zonas izquierda y derecha. Bajo la luz infrarroja se puede apreciar bien el dibujo subyacente en el que destaca la figura del soldado con el brazo en alto en el borde izquierdo, el drapeado del hombre que levanta la Cruz, el rostro de Cristo y el drapeado de la ropa de la Verónica. Resumiendo, es uno de los que mejor permite apreciar bien el trabajo del pintor (o pintores) que trabajaron en este lienzo.

**Análisis:** en este lienzo, como en ninguno del conjunto, se ve a un gran número de personajes en la escena, convirtiéndolo en uno de los más resaltantes, compositivamente hablando. ¿Qué momento se privilegia en esta representación? Desde abajo hacia arriba: en la parte inferior vemos a dos niños mirando hacia la figura de Jesús, este yace de rodillas sobre la tierra apoyándose sobre los brazos mientras mira al espectador. Junto a él se encuentra Verónica, también de rodillas, limpiando la frente de Cristo. Detrás de ella, a la derecha del cuadro, se observa a una mujer vestida de negro, se trata de María,

madre de Jesús. Ella mantiene una actitud estóica frente a los hechos. La acompaña a su costado el más joven de los apóstoles: Juan (cuyo rostro está cortado a la altura de la mejilla). Esta es la zona más calmada del cuadro, aquí se respira quietud aunque con dolor, pero, tranquilidad que roza la resignación. El resto es movimiento y agitación: domina la composición una figura musculosa de espaldas al espectador: este sostiene la cruz al mismo tiempo que la levanta sobre su hombro derecho. A la izquierda de este personaje miguelangelesco vemos a quien puede ser Simón de Cirene: personaje barbado, entrado en años y cuyo esfuerzo para sostener la cruz es insuficiente. Por encima de él, al borde izquierdo del lienzo se observa a un jinete romano usando casco, con penacho, y sosteniendo una lanza que está golpeando la espalda de Cristo. Por encima de estos personajes se erige la sección media del lienzo: siete personajes formando un círculo (fig. 10.1) pequeño y visto con los tres personajes de arriba, un grupo circular más amplio. Por encima del vértice de la Cruz que cae sobre la espalda de Jesús vemos a dos personajes con el torso desnudo con las manos hacia atrás y en medio de los soldados romanos que los rodean e incluso, uno de ellos lo jala de la cabeza. Estos personajes posiblemente sean los dos ladrones que, según los relatos bíblicos, acompañaron a Cristo en la Cruz. El otro personaje del grupo circular también está con el torso desnudo y se ubica junto a María y Verónica: su cuerpo se inclina hacia adelante mientras con su mano izquierda tira de los cabellos de Jesús y con la derecha sostiene un lazo en alto. Por encima de este grupo tenemos a tres jinetes: un soldado romano a la izquierda, un músico al centro y a una figura con turbante a la derecha. Mucho más adelante de este grupo se ve a una figura pequeña, junto al jinete romano que lidera el grupo y porta un estandarte, que lleva en sus hombros una escalera. La composición se cierra por arriba con un árbol<sup>294</sup> a la izquierda y un cielo nuboso resaltado por la presencia de dos aves que vuelan a la distancia.

---

<sup>294</sup> La presencia del árbol puede entenderse simbólicamente después de leer el texto de Lucas: “**31** Porque si en el árbol verde hacen estas cosas, ¿en el seco, qué no se hará?” (Lucas 23:27-31). Por otro lado, las dos aves que se encuentran en cielo anuncian el lugar donde será crucificado.

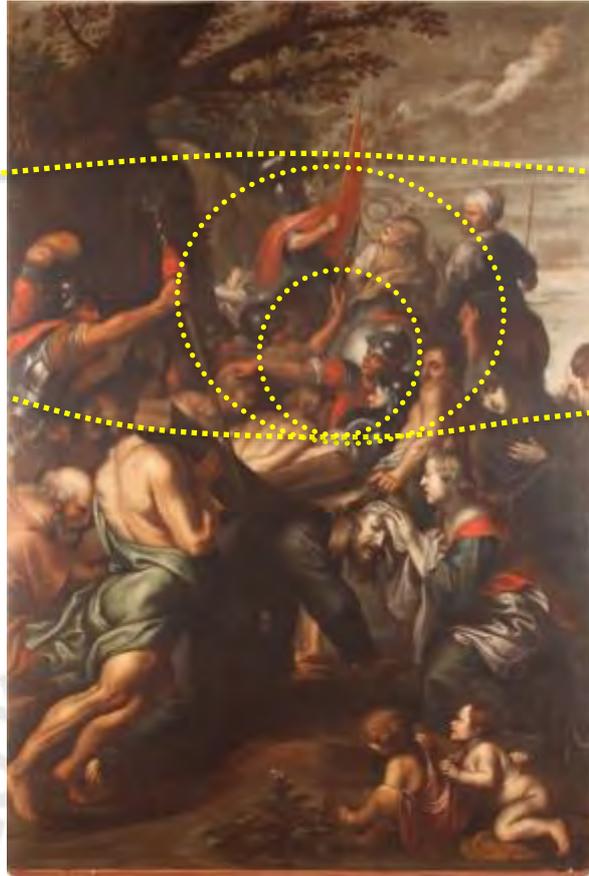


Fig. 10.1: Entorno del taller Rubens, *Cristo cargando la Cruz*. Sectorización de la parte baja, central y alta del lienzo.

El nombre que se le ha colocado a este lienzo es *La subida del Calvario*, con esta denominación no se deja claro un momento específico dentro de la narración de la Pasión de Cristo lo que creemos es una decisión válida considerando que en el cuadro se representan diferentes momentos de la tradición. Como ya se mencionó antes, el lienzo presenta los siguientes momentos: Cristo cargando la Cruz, caída de Jesús, el episodio con Simón de Cirene, el encuentro con la Verónica, el encuentro con su madre María todo dentro del recorrido tradicional que según los Evangelios realizó Jesús de camino al Gólgota. El nombre *La subida del Calvario* es un título oportuno en este sentido, por cuanto permite cubrir un rango amplio de evento con un sólo título, sin embargo, creemos que hay un problema que no tiene nada que ver con la tradición cristiana o la nomenclatura religiosa. Las versiones que han servido como fuente de este cuadro son varias y presentan diferentes versiones. Por tal motivo, creemos pertinente, en aras de que este lienzo pueda enmarcarse dentro de un *Corpus* de estudio más amplio sobre el tema vinculado a Rubens, el cuadro debería llamarse como las fuentes que le sirvieron para su realización, es decir: *Cristo cargando la Cruz*.

Dentro de la producción religiosa sobre el tema de la Pasión de Cristo, el segundo tema preferido por Rubens, después de *La elevación de la Cruz* es el que se refiere al cuadro que estudia este capítulo. En este sentido, no sorprende que existan diferentes versiones que Rubens pintó a lo largo de su carrera<sup>295</sup>. Cada una de ellas propone un enfoque original y diferente del anterior, este es el caso de la versión limeña. El trabajo sobre el que se inspiró el pintor del lienzo franciscano corresponde al grabado de Pontius (fig. 10.2), sin embargo, este se encuentra invertido en relación al diseño franciscano. La figura 10.3 muestra la misma disposición.



Fig. 10.2: Rubens, *Cristo cargando la Cruz*, 1632, óleo (en grisalla) sobre panel, 60 x 46, Museo de Arte de la Universidad de California, Berkeley.



Fig. 10.3: Pontius (a partir de un diseño de Rubens), *Cristo cargando la Cruz*, 1632, grabado, 61 x 45.5, Museo Nacional de Ámsterdam, Ámsterdam.

Esta composición de Pontius muestra toda la fuerza del diseño original que en alguna medida ha sido dilatado en la versión limeña, sin embargo, no por esto se desmerece su acabado ya que presenta ciertas zonas mejor acabadas que otras. Hay que resaltar que de todos los lienzos estudiados en la presente investigación, este es el único que ha sido

<sup>295</sup> Están las versiones de Pietro Mónaco (grabador), del Museo Narodowe en Varsovia, de la Academia de Bellas Artes de Viena, la del Museo de Berkeley, la del Museo Royal de Bellas Artes (Bruselas), la del Rijksmuseum y la del Museo para las artes de Statens (Copenhagen).

reseñado en el *Corpus Rubenianum*<sup>296</sup>, la principal publicación de los trabajos de Rubens a nivel mundial. Esto es sinónimo que este lienzo tiene la aceptación de los estudiosos del tema respecto a la vinculación con el maestro flamenco.

La composición de Pontius muestra claramente la separación entre los diferentes planos del lienzo al mismo tiempo que genera una sensación ascendente y emplea el recurso de dejar un espacio en la parte delantera de la escena, este recurso también se encuentra presente en la versión limeña. Los personajes ocupan los mismos lugares, sin embargo, la musculatura de las figuras que están con el torso descubierto carecen del trabajo de la carne y de los brillos propios del maestro flamenco. El Cristo se muestra de rodillas, agotado sobre el suelo mientras el hombre de su espalda intenta levantar la cruz. En el grabado Simón de Cirene aparece intenta ayudar a levantar la Cruz, en la versión limeña se ha recortado un poco la imagen hacia la zona izquierda lo mismo que hacia la zona derecha. En general las figuras de la versión limeña muestran una pérdida del brillo en la composición general: esos detalles en el cuerpo que realazan la musculatura de los personajes es más crítica en esta escena por cuanto todo está en tensión y los cuerpos no son ajenos a eso. Esto también ha afectado la sensación de profundidad hacia el interior del cuadro que se crea al superponer las diferentes líneas formadas por los brazos, las miradas, los objetos. Por último, Judson ha propuesto una fecha cercana a 1632 para este grabado debido al movimiento dinámico y al trabajo del espacio que es más libre y abierto, características que concuerdan con el Rubens de estos años<sup>297</sup>.

Creemos que el título correcto para este lienzo no es *La subida al Calvario* como se propone en la guía de exposición sino que el título más apropiado es: *Cristo cargando la Cruz*. Esto por dos razones: la primera, porque esta escena está diseñada en base a la Pasión de Cristo y el título *Subida al Calvario* es demasiado genérico y poco informativo para el espectador ya que no prioriza en la figura de Jesús. La segunda razón es porque si cotejamos la escena pintada con el texto bíblico *Cristo cargando la Cruz* permite priorizar en el sujeto protagonista y abre la posibilidad de ampliar el momento a la caída de Jesús, la presencia de Simón de Cirene y el llanto de Verónica. Por último, no menos importante, los nombres de las obras que han servido como fuente

---

<sup>296</sup> La reseña a este lienzo es la siguiente: "(7) [Número de copia a partir del original de Berkeley] Painting, Lima, Casa de Ejercicios-San Francesca [sic.]" En Judson 2000:77.

<sup>297</sup> Judson 2000: 78.

para este lienzo llevan por título la opción que proponemos y es con este nombre que se ha realizado su catalogación. Finalmente, proponemos para este lienzo una fecha posterior al año 1632 puesto que es la datación más temprana en la que se ha datado el grabado de Pontius, fuente para la versión limeña. Concluimos que el buen acabado en el dibujo, el diseño basado en una composición de Rubens y la buena conservación de la capa pictórica del lienzo permiten ubicarlo entre los mejores de la serie y ratificar su procedencia flamenca.



## 11.- Cristo es clavado a la Cruz



Fig. 10: Escuela flamenca del siglo XVII, *Cristo es clavado a la Cruz*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 320 x 240, Pinacoteca del Convento de San Francisco, Lima. Foto: Lino Anchi.



*Cristo es clavado a la Cruz*: [Izquierda] reproducción bajo luz infrarroja, [derecha] reproducción bajo luz ultravioleta. Fotos: Lino Anchi, con la colaboración del Taller de Restauración del Museo Convento San Francisco de Lima.



## FICHA TÉCNICA

### **Número de catálogo**

Sin catalogar

### **Autor**

Escuela flamenca del siglo XVII

### **Título**

*Cristo es clavado a la Cruz*

### **Fecha**

1600 - 1674

### **Técnica**

Óleo

### **Soporte**

Lienzo

### **Dimensión**

Alto: 320 cm.; ancho: 240 cm.

### **Procedencia**

Colección de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de la Provincia de los XII Apóstoles del Perú, Lima, 1803; colección de la Orden Terciaria de San Francisco en la casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, Lima 1983.

### **Bibliografía**

Peña Prado 1938: 163; Ugarte Eléspuru 1986: 43; Ugarte Eléspuru 2001: 261.

### **Exposiciones**

Pinacoteca de la venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima

Lima, Casa de Osambela

11.1986 – 12.1986

### **Ubicación**

Sala *De Profundis* del Museo del Convento de San Francisco de Lima (Expuesto)

*17 Y él, cargando su cruz, salió al lugar llamado de la Calavera, y en hebreo, Gólgota;  
18 y allí le crucificaron, y con él a otros dos, uno a cada lado, y Jesús en medio. [extraído de Juan 19: 17-18]*

**Informe de condición:** bajo la luz ultravioleta se puede notar que este cuadro presenta severas reintegraciones a lo largo de todo el lienzo y se delinear claramente las zonas faltantes que han sido intervenidas. Para el jefe de taller de Restauración lo que se ha hecho aquí es aglutinar pigmento y barniz para reintegrar las zonas afectadas. Estas intervenciones en muchos casos llegan al punto de ser consideradas repintes, un ejemplo claro de esto es el pecho de Cristo que hace visible la pigmentación aplicada posteriormente. Hay otra reintegración sobre el ojo del personaje que está levantando el martillo: aquí el la cavidad ocular ha sido reconstruida y eso explica la diferencia en el rostro y lo oscurecido de los ojos. En la parte central se muestran pérdidas de capa pictórica por desgaste de la tela, eso quizás ocasionado por estar destensada y guardada en malas condiciones. El examen bajo luz infrarroja permite observar otra reconstrucción: la pata del animal que está en el borde izquierdo. Se puede observar que como resultado de esta reconstrucción ha quedado una línea alrededor de la zona reintegrada. Este mismo tipo de luz permite destacar el buen acabado del cesto con las herramientas en la zona inferior derecha, el cuerpo del personaje que tiene una soga en la mano y el buen delineado de la zona central para generar profundidad usando la perspectiva aérea. Por último, este lienzo también presenta las marcas del bastidor, sobre todo en los extremos izquierdo y derecho que también han sido reintegrados.

No resulta extraño que el padre Gento, después de ver los cuadros en 1945, lo siguiente: “Jesús es enclavado en la Cruz.-Tres metros de alto por dos treinta centímetros de ancho -3 x 2.30.- De los más maltratados de toda la Serie. [...] Lástima que el pecho de Jesús, en casi su extensión, se halle retocado y hechado [sic.] a perder.”<sup>298</sup> Esto significaría que la zona correspondiente al pecho de Cristo ya para ese entonces (1945) estaba retocada, por lo que es difícil saber qué parte le corresponde a la restauración del 1896.

**Análisis:** este es el lienzo que, actualmente, cierra la colección franciscana y aunque que presenta ciertas dificultades sobre la fuente (o fuentes) que le han servido como

---

<sup>298</sup> Gento Sanz 1945: 331.

guía es también uno de los más interesantes de analizar. En la imagen se ve a la figura de Cristo con los brazos abiertos, colocados a cada lado de los brazos de la Cruz en el preciso momento anterior a que se fije el clavo en la palma de su mano izquierda. El responsable de esta tarea levanta el brazo derecho sosteniendo el martillo con lo que dará cumplimiento a su labor, ya que al parecer el clavo ya ha penetrado la palma de la mano y será fijado por este personaje cuyos ojos mantienen una mirada perdida. Hacia el lado opuesto parece ser que ya se está procediendo a sujetar con una cuerda la palma de la mano al madero. En primer término podemos observar un canasto con algunas de las herramientas necesarias para este castigo. El pecho de Cristo se ve bastante esquemático y sin mayores relieves y por debajo del brazo del soldado que va a golpear con el martillo se puede observar los pies con los clavos ya incrustados. Por la posición de los pies pareciera que se trata de dos clavos (uno para cada pie) y no uno sólo. Comparte gran protagonismo también el caballo que está ubicado en dirección opuesta a la escena, lo mismo que el soldado que se encuentra sobre él y lleva un estandarte con las iniciales SPQR<sup>299</sup>. Cerrando el lado izquierdo de la composición hay una cabeza de anciano que dirige su mirada hacia la crucifixión.

Más atrás están los demás protagonistas de la escena: los dos ladrones que serán crucificados junto a Jesús y debajo de ellos yace una cruz que alguno de los dos ocupará. Un poco más atrás de ambos se encuentran María y una mujer más a su costado (¿Magdalena?) mirando la escena. Por último, en el fondo de la imagen, empleando una perspectiva aérea, tenemos a tres personajes: uno de ellos ya está crucificado, otro yace en una especie de soporte y un tercero que se encuentra haciendo un nuevo hueco en la tierra. Finalmente, el cielo presenta gran cantidad de nubes oscuras, recurso bastante eficaz para generar mayor drama en la escena.

De todos los lienzos del convento franciscano este no presenta ninguna referencia en la producción de Rubens, Jordaens o Van Dyck. Sin embargo, pareciera que hay diferentes partes que se corresponden a diferentes autores. Al examinar la composición del cuadro podemos notar lo siguiente: los elementos más importantes están en los bordes. El personaje de Cristo no ocupa un lugar central en la composición sino está ubicado en una esquina, además, su cuerpo está tapado por el sujeto que está levantando el martillo.

---

<sup>299</sup> Estas iniciales hacen referencia a: "Senatus Populus Que Romanus".

Si bien su cuerpo es la zona más luminosa de la escena aquí falta otro recurso para hacer énfasis en que este es el personaje principal. El personaje montado a caballo ocupa el extremo izquierdo del cuadro, lo mismo que esa extraña cabeza que destaca por encima del equino. En el otro extremo tenemos a los dos ladrones y un poco más al centro están dos mujeres que aparentemente son María y Magdalena cuyo tipo físico se aleja de los que hemos visto en el lienzo anterior. Como mencionamos la composición se articula hacia los bordes: el espacio central-superior del cuadro se ha dejado para unas figuras que se ven a lo lejos: uno de ellos cavando, otro sobre un cesto a merced de las aves y el último crucificado. Aquí se hace extrañar el movimiento y la fuerza del cuadro anterior, en esta escena todo es más tranquilo, menos agitado. Su falta de dinamismo, trabajo compositivo y ausencia de fuentes nos permiten alejarlo con toda seguridad del taller de Rubens, al que actualmente se encuentra atribuido.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **A. Fuentes primarias**

Archivo del Convento San Francisco:

- Concierto de obra entre Juan del Corral y Eugenio Díaz para los azulejos de Antonio Clavijo en San Francisco (1643). [Publicado en San Cristóbal, Antonio 2006: 97-98.]

-Relación escrita por Fray Juan de Benavides el año de 1674: Registro 31. [Publicado en Gento 1945: 323.]

-Fray Fernando Rodríguez Tena: *Origen de la Santa Provincia de los Doce Apóstoles de Lima*, lib. III, cap. III, pág. 60 vuelta. Escrita en Lima el año de 1773. [Publicado en Gento 1945: 323-324.]

BAGLIONE, Giovanni y PASSARI, Giovanni Battista  
1733 *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Napoles. [Original de la Fine Arts Library Fogg Museum de la Universidad de Harvard, digitalizado el 18 de julio de 2007.] <  
[http://books.google.com.pe/books?id=NvYEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.pe/books?id=NvYEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

BELLORI, Giovan Pietro  
2005 [1672] "Vida de Peter Paul Rubens de Amberes, pintor" y "Vida de Anton Van Dyck de Amberes, pintor". *Vida de pintores*. Traducción de Isabel Morán García. Madrid: Akal, pp. 123-159.

DE PILES, Roger  
1743 *The principles of painting, under de heads of...* Londres: J. Osborn.[Original del Instituto de Investigación Getty]  
[https://archive.org/details/gri\\_33125008622173](https://archive.org/details/gri_33125008622173)

PACHECO Francisco & BASSEGODA I Hugas  
1990 [1649] *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.

RIPA, Cesare & MASER Edward  
1971 [1593] *Baroque and rococó pintorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's "Iconologia" With 200 engraved illustrations*. New York, Dover Publications.

### **B. Bibliografía**

AYALA MALLORY, Nina  
1995 *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.

ALPERS, Svetlana

2001 La creación de Rubens. Madrid: A. Machado Libros

ALSTON, George Cyprian

1912 Way of the Cross. The Catholic Encyclopedia. Nueva York: Robert Appleton Company. Consulta: 13 de setiembre de 1015. <<http://www.newadvent.org/cathen/15569a.htm>>

BARGELLINI, Clara

2010 – 11 “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos” En GUTIÉRREZ Juan (Coord.). En *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI – XVIII*. Exposición del Museo del Prado y Palacio Real, Madrid, tomo III, pp. 965 – 1005.

BALIS, Arnout

2007-2008 “Rubens and his studio: defining the problem” En AUWERA, Joost Vander, “Rubens, l'atelier du génie : autour des oeuvres du maître aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique”, 14 septiembere del 2007 – 27 enero del 2008, catálogo de exposición, Museos Royales de Bellas Artes de Bélgica.

BERENSON, Bernhard

1966 *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERNALES, Jorge

1989 “La pintura en Lima durante el Virreinato”. En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 30 – 107.

BROWN, Jonathan

2000 “Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones”. *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, volumen 18, número 36, pp. 51-69

BURY, Michael

2001 *The Print in Italy, 1550-1620*. London: British Museum

DENUCÉ, Jean

1931 *Art export in the 17th Century in Antwerp, the Firm Forchoudt*. Amberes: De Sikkel.

DEVONSHIRE, Tom, Linda MURRAY y Peter MURRAY. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Segunda edición. Oxford: Oxford University Press. Consulta: 15 de setiembre de 2015. [https://books.google.com.pe/books?id=Te2dAAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=passion&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=Te2dAAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=passion&f=false)

- DOWNES, Kerry  
1893 "Rubens's Prices". *The Burlington Magazine*, Londres, 1983, Volumen 125, número 963, p. 362. Consulta: 17 de junio de 2017.  
<[https://www.jstor.org/stable/881062?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/881062?seq=1#page_scan_tab_contents)>
- ELÉSPURU UGARTE, Juan Manuel  
1989 "Rubens en la Pinacoteca Franciscana". *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 239 – 263.
- ESTABRIDIS, Ricardo  
1987 "Venerable Orden Terciaria de San Francisco de Lima". En *Kantú*. Lima, número 3, pp. 42-43.
- ESTABRIDIS, Ricardo  
2002 *El grabado en la Lima Virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos y Sonia V. Rose  
2013 "La presencia de Rubens en la pintura colonial". *Francisco Stastny Mosberg. Estudios de arte colonial*. Vol. I, Lima: Museo de Arte de Lima e IFEA, pp. 299-330.
- "La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens". *Francisco Stastny Mosberg. Estudios de arte colonial*. Vol. I, Lima: Museo de Arte de Lima e IFEA, pp. 331-343.
- FERNÁNDEZ, José  
1983 *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili
- FRANCASTEL, Pierre.  
1960 *Pintura y sociedad*. Buenos Aires: Emecé.
- GARRIGA, Joaquín (Coordinador)  
1983 *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili
- GENTO SANZ, Benjamin  
1945 *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima: Torres Aguirre.
- GILLET, Louis  
1947 *El arte religioso de los siglos xiii al xvii: Historia artística de las órdenes mendicantes*. Buenos Aires: Argos.
- GINZBURG, Carlo

1983 “Morelli, Freyd y Sherlock Holmes: indicios y método científico” en Hueso Húmero. Número 18 (Julio – Setiembre), pp. 5-57.

GONZÁLES GARCÍA, Juan y FUENTES LÁZARO, Sara  
2010 *La princesa y el Coloso: El atribucionismo: ¿arte y ciencia al servicio del mercado?*. Departamento de historia del arte II. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Consulta: 15 junio de 2017. [https://www.academia.edu/3883728/2010\\_La\\_Princesa\\_y\\_El\\_Coloso.\\_El\\_atribucionismo\\_arte\\_y\\_ciencia\\_al\\_servicio\\_del\\_mercado?auto=download](https://www.academia.edu/3883728/2010_La_Princesa_y_El_Coloso._El_atribucionismo_arte_y_ciencia_al_servicio_del_mercado?auto=download)

HYMANS, Henri  
1879 *Historire de la gravure dans l'école de Rubens*. Bruselas: F. J. Olivier.

JUDSON, Richard  
2000 *Rubens: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Rubens: The Passion of Christ*. Tomo VI. Steenbeg: Harvey Miller Publishers.

DACOSTA KAUFFMAN, Thomas  
s/f *Flanders in the Americas: The Challenge of Interpretation*. Consulta: 7 de julio de 2017. [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/123941/SpisyFF\\_382-2009-1\\_7.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/123941/SpisyFF_382-2009-1_7.pdf?sequence=1)

KELEMEN, Pál  
1967 *Baroque and Rococo in Latin America*. 2 vols. Nueva York: Dover.

KÜGELGEN, Helga von  
2009 “La pintura de los reinos y Rubens”. En GUTIÉRREZ HACES, Juana (coordinadora). *Pintura de los reinos: identidades compartidas*. México D. F.: Fomento Cultural Banamex, pp. 1008-1059.

LE GOFF, Jacques  
2003 *San Francisco de Asís*. Madrid: Ediciones AKAL.

LENZENWEGER, Josef y otros  
1989 *Historia de la Iglesia Católica*. Barcelona: Herder.

LOHMANN VILLENA, Guillermo  
1940 “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”. En *Revista histórica*. Lima, tomo XIII.

MILLÉ, Andrés  
1964 *Itinerario de la Orden Dominicana en la conquista del Perú, Chile y el Tucuman y su convento del antiguo Buenos Aires, 1216-1807*. Buenos Aires: Emecé Editores.

MORALES, José

- 2007 *La experiencia de Dios*. Primera edición. Madrid: Ediciones Rialp.
- MORELLI, Giovanni,  
1892 *Italian painters : The Borghese and Doria-Pamfili galleries in Rome*.  
Londres : J. Murray.
- MUGABURU, Josephe de y Francisco de MUGABURU  
1935 *Diario de Lima (1640-1694) II. Crónica de la época colonial*. Lima:  
Imprenta C. Vásquez.
- MUJICA, Marisa  
2006 *Perú: 10 000 años de pintura desde la época rupestre hasta nuestros días*. Lima: Universidad San Martín de Porres. Escuela profesional de Turismo y Hotelería.
- MICHAUD, Cécile y José TORRES DELLA PINA (eds)  
2009 *De Amberes al Cusco. El grabado como fuente del arte virreinal*. Lima,  
PUCP-BBVA-AFP Horizonte-Colección Barbosa-Stern.
- NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA  
2003 *Volume XX*. Washington, D.C. : Gale Group.
- PEÑA PRADO, Juan  
1938 "Ensayos de arte virreinal". *Lima Precolombina y virreinal*. Lima: Artes Gráficas Tipografía Peruana, pp. 142-171.
- PENHOS, Marta  
2009 "Pintura en la región andina, algunas reflexiones en torno a la vida de las formas". En *Pintura de los reinos: identidades compartidas*. Coord.: GUTIÉRREZ HACES, Juana. México D.F.: Fomento cultural Banamex, pp. 820-877.
- RUIZ GOMAR, José Rogelio  
1982 "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, volumen XIII, número 50, tomo 1, pp. 87-101.
- SALDÍAS DÍAZ, Fernando  
2012 "Rubens y las grandes pinturas de la serie de la pasión de la Tercera Orden Franciscana". En GUERRA MARTINIÈRE, Margarita y Rafael SANCHÉZ-CONCHA (editores). *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 809-822.
- SANCHEZ, Eustaquio  
2006 *Historiografía latino-cristiana*. Roma: Hispania Antigua
- SAN CRISTÓBAL, Antonio

2006 *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: IFEA: Banco Central de Reserva del Perú.

SCHENONE, Héctor

1992 *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Tarea

SHERMAN, Theresa

2005 *The Development and Practice of the Stations of the Cross*. Tesis de doctorado en Teología. Indiana: Departamento de Teología. Consulta: 28 de agosto de 2015. <<http://www3.nd.edu/~jsherman/stations/stations-paper.pdf>>

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago

1981 *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza

STASTNY, Francisco

2005 "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo". En O'PHELAN GODOY, Scarlett y SALAZAR-SOLER, Carmen (Editores). *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima: PUCP Instituto Riva-Agüero: IFEA, pp. 817-851.

1993 "Síntomas medievales en el "barroco americano". En *Documento de trabajo*, 63. Serie Historia del arte, 1. Lima: IEP.

2000 – 2001 "Perfil tecnológico de las escuelas de pintura Limeña y Cuzqueña". En: *Íconos*, número 4 (setiembre 2000 – febrero 2001), pp. 19-21.

THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA

s/f Nueva York: Robert Appleton Company. Consulta: 13 de setiembre de 2015. <<http://www.newadvent.org/cathen/11527b.htm>>

TORD, Luis Enrique

1980 "Historia de las Artes plásticas en el Perú". En *Historia del Perú*. Lima: Editorial Mejía Baca.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

s/f "Christian van Adrichem". Biblioteca Complutense: Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. Consulta: 15 de diciembre de 2016. <<http://biblioteca.ucm.es/foa/55340.php>>

VANDER AUWERA, Joost

2008 *Rubens, a genius at work. The works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium reconsidered*. Bélgica: Lannoo Uitgeverj, pp. 30-51

WILLIAM Wes

1998 *Pilgrimage and narrative in the French Renaissance*. New York: Oxford University Press.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2004 "Las escuelas pictóricas virreinales". En *Perú indígena y virreinal*. Museo nacional D'art de Catalunya, SEACEX.

