

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 5



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

NARRATIVA VISUAL Y LITERARIA EN EL CICLO DE LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO EN EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MERCED DEL CUSCO

Celia Rubina Vargas

Pontificia Universidad Católica del Perú

El claustro principal del Convento de la Merced en el Cusco presenta sobre sus cuatro paredes veinticinco lienzos o lunetos que narran la vida de San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced. Toda la serie de pinturas constituye un importante testimonio de la pujanza de la pintura barroca colonial que se desarrolló en el Cusco en la segunda mitad del siglo XVII. Cada uno de los lienzos ilustra un pasaje de la vida del santo a través de un doble recurso narrativo visual: una imagen pintada (que contiene la escena principal) y un texto (encerrado en un espacio ovalado —cual medallón o espejo— sostenido por un ángel) que describe verbalmente el suceso representado. Desde la perspectiva analítica de la semiótica discursiva y de la semiótica visual¹, nos proponemos estudiar la relación sintagmática entre la imagen y el texto; primero, en relación al relato visual en su conjunto y, luego, al interior de cuatro pinturas que hemos seleccionado para poner de relieve la representación pictórica de un motivo literario e iconográfico que trasciende el corpus elegido.

¹ De la semiótica discursiva tomamos las relaciones entre formas narrativas, formas semánticas y el concepto de motivo, y de la semiótica visual trabajamos la organización espacial de la imagen y las categorías plásticas. Para las formas semánticas y el concepto del motivo, ver Courtés, 1996 y 1997. Para la organización espacial de la imagen, revisar Courtés, 1995. Finalmente, para las categorías plásticas, ver Floch, 1995.

GRABADOS EUROPEOS COMO FUENTE DE LOS CUADROS DEL CONVENTO DE LA MERCED

Una práctica recurrente en el siglo XVII fue utilizar grabados de pintores europeos como base para la pintura religiosa colonial. Este proceso está ampliamente documentado por los estudios de Ojeda, Wuffarden y Mujica, entre otros, para la pintura peruana virreinal (Michaud & Torres della Pina, 2009). Esta norma se hizo extensiva en los encargos que recibieron los pintores de los conventos mercedarios en la América colonial.

El acucioso estudio de Vicent Zuriaga (2009) sobre el proceso de canonización de San Pedro Nolasco propone que la fuente principal y directa de las pinturas del claustro principal del Convento de la Merced del Cusco «fueron algunos de los grabados de Jusepe Martínez, presentados en 1627 en el proceso de canonización de san Pedro Nolasco» (2009, p. 158). Según Zuriaga, en el octavo cuadernillo del Memorial que se presentó ante el Vaticano, se describía un conjunto de escenas sobre los hechos milagrosos de San Pedro Nolasco. Al respecto, Fernández López (2002, p. 266) señala que el pintor aragonés Jusepe Martínez fue el autor de los veinticinco dibujos que sirvieron de base para el trabajo de los grabadores Luca Ciamberlano, Matthäus Greuter y su hijo J. Friedrich Greuter². Las estampas grabadas de Martínez fueron luego copiadas a contraluz por Cornelio Cobrador con algunas variaciones³.

² Esta información coincide con la noticia que sobre siete estampas de la serie nos brinda el catálogo de la Biblioteca Nacional de España (signaturas INVENT/22690 - INVENT/22696), que determina a Johan Friedrich Greuter como el «autor personal» de dichas estampas.

³ Agradecemos al investigador en arte colonial Almerindo Ojeda por facilitarnos las fuentes citadas y aclararnos la distinción de la época entre el dibujante y el grabador, lo que explica que a cada estampa en el registro de la BNE se le atribuya a Martínez el *invenit* (= inventó) o el *delineavit* (= dibujó), mientras que se reserva el *sculpsit* (= grabó) para Johann Frederick Greuter (1590-1662), Matthäus Greuter (1564-1638) o Luca Ciamberlano (1570-1641). Comunicación personal por vía electrónica del 11 de abril de 2014.

De los veinticinco grabados de la serie de la vida de Nolasco, se conocen actualmente solo diez, cuatro de ellos gracias al estudio de Zuriaga (2009, pp. 159-160). Asimismo, el estudio de Zuriaga nos permite tener acceso a los textos que acompañan los dibujos de Martínez (lema y epigrama en latín) y los grabados de Cobrador que presentan una descripción de la escena en castellano.

Al estudiar la influencia de dichos grabados en las pinturas del Claustro principal del Convento de la Merced, Zuriaga afirma que «todos ellos [fueron] reproducidos con asombrosa fidelidad en el claustro del Cuzco» (Zuriaga, 2009, p. 157; Fernández López, 2002, p. 267). Nos gustaría relativizar un poco dicha afirmación en base a una mirada más detenida sobre los cuadros cuzqueños.

Al observar las reproducciones de los grabados y compararlos con los cuadros del convento mercedario pensamos que sin duda aquellos dieron la pauta a las imágenes cusqueñas en sus aspectos iconográficos de base —el tema de la escena representada, la distribución y postura corporal de los personajes, los escenarios en los que ocurren los acontecimientos, el encuadre y la perspectiva de la escena—; sin embargo, la fidelidad no llega a ser total en una serie de aspectos. Para comenzar, no se puede soslayar la diferencia evidente entre los lenguajes plásticos empleados, no solo desde el punto de vista técnico sino por el efecto de sentido e impresión de realidad que producen las imágenes. Las características plásticas de un grabado distan mucho de las de una pintura al óleo, incluso en el caso de que representen uno a uno los mismos elementos figurativos. Por una parte, tenemos diferencias cromáticas evidentes, el grabado juega con una serie de matices en blanco y negro, mientras que la pintura al óleo despliega una amplia gama de colores intensos en contraste con colores menos intensos, como en el caso de nuestros cuadros. Por otra parte, las grandes dimensiones de los lunetos cusqueños propician el desarrollo de subescenas (además de la principal) y una gran cantidad de detalles figurativos que no aparecen en los grabados.

A nivel textual, notemos la brevedad de los enunciados en los tres documentos europeos: el lema y el epigrama latinos en los grabados de Martínez; el lema en latín y el epigrama en castellano en los grabados de Cobrador; el lema, el epigrama y la descripción de la imagen en las estampas del Memorial. En todos los casos los textos son breves y muy puntuales, tanto más cuando se trata de citas latinas. Baste comparar entonces la gran distancia entre la extensión de cualquiera de estos enunciados con la extensión de los textos contenidos en los medallones de los lunetos del Convento de la Merced para matizar la idea de una correspondencia textual entre ambos. Los textos contenidos en los medallones de los cuadros cusqueños son muy elaborados y tienen un carácter literario muy marcado. Tomemos un caso que ilustre esta distancia verbal.

En la estampa XXI del Memorial, la descripción de la escena de uno de los pasajes de la vida de Nolasco dice lo siguiente: «El santo en una nave sin remos ni velas hace con su capa y báculo una vela y algunos moros lo miran estupefactos» (citado en Zuriaga, 2009, p. 189). Estas líneas parecen limitarse exclusivamente a dar una pauta de base para la pintura correspondiente. En el medallón del décimo cuadro del claustro mercedario cusqueño leemos:

Cautibaron / Obispo de Balencia Ferrer de San / Martín los moros
de Argel sintiólo el / Rey (porque lo amaba mucho) ordenó a
Nolas- / co pasase con una Redempción a la África, y que fuese
el primero de los rescatados el Obispo, rescató- / lo Nolasco con
siento y ochenta cautibos, faltó dinero para el ajuste y quedose en
rehenes Nuestro San Pedro enuiando a / España por él a fray Pedro
Amerio su compañero; en la oca- / sión llegó a la playa sierto pirata
que traía apresado en las costas de Génoba y en el Captiua a Doña
/ Thereza Gil de Vidaurre, aquella dama en quien tenía hi- / jos el
Rey con palabra que la dio de cassamiento, conoció- / la el Santo
y hablándola aparte le aconsejó, ocultase su calidad/para la facili-
dad del rescate, pero el Demonio, por medio de / un infiel criado

descubrió quién era Doña Thereza con que / se desbanesió el concierto que el Santo tenía ajustado por su / Libertad. Pero don[a] The[re]ssa valiéndose de dos judíos y dos / moros a quienes prometió montes de oro si la ayudaban/metiéndola de noche en un barco la llebaron a Espa- / ña con felis fortuna; así como saltó, sin más averiguación ni e-/xamen echaron mano del Santo arrastráronlo por los suelos y con / bastones núdosos le despedazaban las carnes. Pusieronlo (ra- / biosos) en un barco rroto, sin vela ni remo para que se lo sor- / biesse el mar; pero Nolasco poniéndose en medio del bar- / co levantó los ojos al Cielo y puestas Fe y esperanza en / Dios, haciendo de su capa vela y del Báculo Remo; / mui en breve se halló en la Playa de Valencia asom- / brando a quantos en ella vieron, aquel Argonauta de la Gracia: dejando envidiosso al Mar / de haber perdido tan generoso guesped⁴.

La cita in extenso permite apreciar el desarrollo de la escena bajo la forma de una narrativa literaria en la que reconocemos la determinación de una instancia actorial (con la presencia de personajes de renombre como el obispo de Valencia, Ferrer de San Martín, doña Theresa Gil de Vidaurre, el rey y San Pedro Nolasco), una instancia temporal (sucesos del pasado) y una instancia espacial (Argel y Valencia). Es claro que, de las distintas acciones mencionadas en el relato, destaca la intervención protagónica, heroica y milagrosa del santo.

A nivel visual, si comparamos la imagen del grabado de Jusepe Martinez (reproducido en Zuriaga, 2009, p. 188) con la pintura correspondiente del claustro, podemos apreciar la similitud en la composición de base: los testigos a la izquierda en primer plano, el santo a la derecha en un segundo plano y al fondo a la izquierda las edificaciones en la costa. Lo que más llama la atención en cuanto a las semejanzas es la idéntica postura corporal del santo en su gesto milagroso: de pie sobre la barca, San Pedro extiende con el brazo derecho la capa

⁴ La transcripción de los textos contenidos en los medallones de los cuadros del Convento de la Merced que presentamos en este artículo es nuestra.

de su hábito, que hace las veces de vela con el báculo como mástil. En cuanto a las diferencias, estas no se limitan a los numerosos detalles que desarrolla el cuadro cusqueño, como el mar lleno de peces que saltan y se muestran amenazantes. El espacio está más claramente diferenciado entre el grupo de cristianos que aparece en primer plano a la izquierda (incluyendo una presencia femenina) y el grupo de los moros que se encuentra al fondo a la derecha ocupando las costas contrarias. Se les distingue por la indumentaria morisca, particularmente por los turbantes. Delante de la ciudad de los moros, en las orillas de una playa, dos españoles (hombre y mujer) logran escapar. Toda la subescena, por efecto de la perspectiva, se presenta pequeña y difusa.

EL RECORRIDO VISUAL DE LA NARRATIVA EN SU CONJUNTO

Los padres mercedarios lograron una ubicación privilegiada en la ciudad del Cusco para el Convento de la Merced, que fundaron en 1534, siendo uno de los primeros de la orden en instalarse en la América colonial (Zúñiga, 1991). Después del terremoto de 1650 se inició la reconstrucción del convento y de la iglesia a una cuadra de la Plaza Mayor, que tuvo distintas etapas y la colaboración de distintos maestros. En la segunda mitad del siglo XVII se elaboraron las pinturas sobre la vida del fundador de la orden y, aunque no se ha podido determinar con exactitud quién pintó cada cuadro, se sabe que fueron encargados a distintos pintores. José de Mesa (Mesa & Gisbert, 1962) atribuye algunos cuadros sobre la infancia y juventud del santo al pintor Basilio de Santa Cruz (también el cuadro de la muerte de Nolasco, donde se identifica claramente el retrato del obispo Mollinedo, mecenas de Santa Cruz). También señala que la serie debió ser pintada antes de 1696 con la participación de pintores como fray Gerónimo de Málaga, Lázaro de la Borda, Pedro Nolasco y Bernardo de Velasco. En diferentes conventos mercedarios de la América colonial y de España se hicieron estos encargos de pintura. Durante los años del proceso de canonización,

Francisco de Zurbarán recibió el encargo de pintar veintidós cuadros para la Merced Calzada de Sevilla (Zuriaga, 2009, p. 161). La gran fama del pintor español debió haber influido para que en la actualidad estas obras ya no se conserven reunidas, sino que se encuentren en los más renombrados museos de España, Francia y México (Navarrete & Delenda, 1999). En el Convento de la Merced en el Cusco tenemos el privilegio de ver todas las pinturas de la serie de un modo integral, de tal manera que podemos seguir la secuencia narrativa y apreciar un conjunto de obras hechas por distintas manos.

Un soleado patio interior recibe al visitante que se anime a recorrer el claustro principal de planta cuadrada del Convento de la Merced en el Cusco. Desde el centro del patio se aprecian las cuatro galerías del primer y segundo piso, con seis arquerías de pilares almohadillados, columnas de fustes acanalados cubiertas con escamas y motivos semi-circulares en el primer nivel y meandros ovalados en la parte inferior del segundo nivel⁵. Al aproximarnos, se destacan las formas geométricas en relieve de los techos, el contraste cromático de la pintura azul y de los diferentes tonos de la madera, y el pan de oro brillante de cada cuadro; es decir, toda la riqueza de la arquitectura barroca colonial andina sirve de marco al conjunto pictórico. A lo largo de las cuatro galerías se disponen en secuencia lineal las pinturas en formato de media luna. Esta forma los distingue de los cuadros de formato rectangular que más tradicionalmente se usaron en la ilustración de la vida de otros santos, como los cuadros de la vida de San Agustín que hoy se encuentran en el segundo piso del Convento de la Merced o los cuadros de la vida

⁵ José de Mesa realza el trabajo arquitectónico: «Todos los datos apuntan a que fue el arquitecto y ensamblador Martín de Torres el autor de esta importante obra, que en su estructura y decoración apunta a un maestro especializado en el arte de la madera ya que las columnas y ornamentación de los arcos, enjutas, etcétera provienen y son basados en la manera de tallar los retablos. Joya del arte cuzqueño, sin duda el mejor claustro de la ciudad incaica, no tuvo seguidores y es pieza única en la capital del Imperio» (Mesa, 1992, p. 296).

de Santo Domingo en el Convento de Santo Domingo en el Cusco, por mencionar otros casos cusqueños. Es notable el aprovechamiento del espacio arquitectónico en el Convento de la Merced cuando un cuadro en forma de media luna no es posible: hay dos pinturas en forma de herradura y otras dos en las que se recorta el ángulo derecho para dar lugar a las ventanas de los recintos.

Algunas precisiones espaciales que determinan la lectura del espectador: la base de los cuadros se encuentra a dos metros de altura y el ancho de cada luneto mide 3.85 metros. Aunque la lectura de los cuadros varía según los usos y preferencias de cada quien, el recorrido de la mirada de un cuadro de dimensiones importantes se hace por etapas, yendo del todo a las partes o de las partes al todo, acercándose o alejándose, de izquierda a derecha, yendo del texto a la imagen o de la imagen al texto. Sin embargo, la posición recurrente de los medallones que narran la escena al borde de la base del cuadro privilegia la lectura del texto; consideramos entonces que la lectura de la imagen es guiada por la lectura de la palabra. En varias de las pinturas hay subescenas que al encontrarse en los lados superiores o al fondo de la imagen parecen discurrir simultáneamente por un efecto de perspectiva, pero si las miramos con detenimiento es claro que temporalmente no pueden ser simultáneas y que preceden a la escena principal.

Al ingresar por la entrada al claustro principal del Convento de la Merced el visitante inicia el recorrido hacia la derecha y se encuentra con los cuadros que van apareciendo sucesivamente a medida que se desplaza por el pasillo interior, dando inicio a un relato hecho de imágenes y palabras. Presentamos a continuación la secuencia narrativa de los veinticinco cuadros o lunetos que conforman el relato visual sobre la vida de San Pedro Nolasco, en los que incluimos las fechas cuando estas aparecen escritas en los medallones.

- | Lunetos | Escenas de la vida de San Pedro Nolasco |
|----------------|---|
| 1. | <i>Prodigio de las abejas</i> |
| 2. | <i>Nacimiento de Nolasco (1/8/1182)</i> |
| 3. | <i>Nolasco niño reparte limosna a los pobres</i> |
| 4. | <i>Nolasco niño conduce a otros infantes a pelear contra la herejía albigense</i> |
| 5. | <i>Huyendo de la herejía albigense, Nolasco fue recibido por el rey en Barcelona</i> |
| 6. | <i>Visión de la oliva</i> |
| 7. | <i>Nolasco perdona el agravio del padre de Raymundo de Blanes</i> |
| 8. | <i>María entrega a Nolasco el hábito blanco para redimir a los cautivos cristianos (1/8/1218)</i> |
| 9. | <i>Consagración de la orden de la Merced y profesión de San Pedro Nolasco en la Catedral de Barcelona (1/8/1218)</i> |
| 10. | <i>Milagro de la barca en la que San Pedro Nolasco llega al puerto de Valencia</i> |
| 11. | <i>Confirmación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y redención de cautivos por el pontífice Gregorio IX (17/11;1235?)</i> |
| 12. | <i>Rey San Luis de Francia y el Obispo de París ordenan sacerdote a Nolasco</i> |
| 13. | <i>Mortificaciones de Nolasco. Jesús le ayuda a cargar su cruz</i> |
| 14. | <i>Nobles de los reinos de España y del África se hicieron sacerdotes y profesos de la Merced</i> |
| 15. | <i>Dios mitiga los martirios padecidos por Nolasco a manos de los moros</i> |
| 16. | <i>Nolasco sudó sangre y profetizó a la reina de Castilla numerosa descendencia</i> |
| 17. | <i>Conquista de Sevilla fue profetizada por Nolasco</i> |
| 18. | <i>Hallazgo de la imagen de la Virgen en Valencia (señal de los siete luceros)</i> |

19. *Nolasco vende su patrimonio para el rescate de cautivos*
20. *Éxtasis de San Pedro Nolasco (imagen de la lactatio)*
21. *Nolasco azotado públicamente en las calles de Granada*
22. *Visión de San Pedro apóstol crucificado*
23. *San Pedro Nolasco transportado en brazos por dos ángeles*
24. *Feliz término de la vida de Nolasco (1256)*
25. *Árbol genealógico de Nolasco*

Como se puede apreciar en esta relación, hay una anacronía entre los hechos que conforman la historia de la vida del santo y el relato, es decir, en el orden en el que son presentados los lienzos, pues el primer luneto no es el del nacimiento de San Pedro Nolasco, sino el del suceso conocido como el prodigio de las abejas⁶. Aunque no disponemos de una explicación para esta anacronía, es probable que se haya querido subrayar el hecho milagroso al comenzar la narración de la vida del santo. Proponemos a continuación la organización narrativa de todo el conjunto pictórico, según los ciclos que corresponden a los pasajes de la vida de San Pedro Nolasco, en la que se puede apreciar que algunos lunetos cumplen más de una función:

- Inicio del ciclo vital: infancia y juventud: lunetos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
- Ciclo de la fundación y consagración de la orden: lunetos 8, 9, 11
- Ciclo apostólico: lunetos 11, 12, 14, 17, 19, 21
- Ciclo de mortificaciones: lunetos 13, 15, 21
- Ciclo de visiones y prodigios: lunetos 1, 6, 10, 16, 18, 20, 22, 23
- Fin del ciclo vital: lunetos 24, 25

⁶ Algo similar parece haber ocurrido en el Memorial: «El hecho de que en la primera imagen descrita en el octavo cuadernillo del memorial de canonización se presente bajo el título *Figura 2* hace pensar que en el conjunto de estampas que presentó Jusepe Martínez la primera representa o bien el nacimiento o bien el prodigio de las abejas» (Zuriaga, 2009, p. 165).

UNA RONDA DE FIGURAS Y MOTIVOS EN LOS PRODIGIOS DE SAN PEDRO NOLASCO

Nuestro interés se centra en el luneto 20, que representa el *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (figura 17). El estudio de este cuadro nos permite abordar la relación entre texto e imagen a partir del universo semántico de los motivos literarios e iconográficos. Recordemos que Courtés define el motivo narrativo como un conjunto recurrente de figuras organizadas según una base narrativa estable que puede identificarse con un microrrelato (1996, p. 39). El motivo no se repite siempre con los mismos detalles y, según el texto o cuadro en el que se inscriba, puede asociarse a distintas temáticas. Es por ello que el motivo determina una relación de correspondencia entre el texto y la imagen, como veremos en nuestro análisis.



Figura 17. Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco*, siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Para ilustrar mejor nuestro recorrido argumentativo nos ha parecido pertinente hacer algunos comentarios a tres otros cuadros: *El prodigio de las abejas* (luneto 1), la *Visión de la oliva* (luneto 6) y *San Pedro transportado en brazos por dos ángeles* (luneto 23).

El primer luneto con el que se inicia todo el conjunto pictórico da cuenta de un milagro obrado por Nolasco en su primera infancia, cuando era un todavía un bebé. En el centro de la imagen el niño en la cuna extiende los brazos y mira las abejas que descienden hasta sus manos. Del grupo de adultos que rodea la cuna, destaca la criada por el contraste cromático de sus ropas y su piel en relación a las de los otros personajes. Detengámonos en el texto del medallón:

signo de la cruz / UNA SIESTA DE / verano, quando el sol / se
desataba en fuego teni- / endo el ama que Criaba a/Nolasco, acos-
tado en la Cuna / soltándole los brasos para ali- / biarle el exseciuo
Calor; entró un / solícito enjanbre de Avejas en / la sala y en amo-
roso susurro / dirigió su viaxe al niño Santo y disponiendo / en su
diestra mano racional col- / mena fabricó En ella un dulce panal /
de Miel sin que huyese ni temiese sus a- / quijones el tierno inFante
antes si / con risueños gorgeos agradecía / a su modo el beneficio
Concurrió prestamente toda la familia a ver / el suceso que breve-
mente se divulgó / por toda Francia admirados de / los prodigios
que obraba Dios / con Nolasco.

Notemos que el texto contenido en el medallón no corresponde a la voz de la criada, que en la pintura parece ser quien advierte y narra el milagroso suceso a los demás adultos. Aquí encontramos el tipo de narrador recurrente de los medallones, aquel que no participa de los hechos narrados.

La figura de la miel en la tradición católica está asociada a la figura de la leche, ambas son sustancias líquidas divinas, la «mezcla de ambas tenía incluso un carácter simbólico, que la Iglesia primitiva recordó durante mucho tiempo, dándola de beber a los fieles, significándoles que renacerían en Jesucristo» (Pérez Rioja, 2008, p. 318).

Esa misma asociación aparece en la figura de San Bernardo, famoso por una escena de *lactatio* y por su sobrenombre de «Doctor mellifluus» (Schauber & Schindler, 2001, p. 72). En el cuadro del convento de la Merced se subraya el alivio del niño ante el intenso calor (recordemos que «le soulagement» puede estar asociado a otros motivos)⁷. Frente al «verano», «sol», «fuego» y «excesivo calor», reconfortan al niño los «brazos» liberados y la «miel». Los aspectos sensoriales de la descripción son ricos en el ámbito sonoro: al «amoroso susurro» de las abejas le responden los «risueños gorgeos» del infante.

La explicación religiosa del prodigio de las abejas no se explicita en el medallón, como sí lo hacen otros textos que evocan el mismo pasaje. En la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Tirso de Molina escribe: «en la misma cuna, colmena prodigiosa la mano diestra, fabrico en ella un enxambre de avexas misteriosas un panal de deleitoso y sazonado almíbar con que atraxo a la iglesia numerosas almas» (citado en Zuriaga, 2009, p. 165). La descripción del prodigio apela inmediatamente a una relación semisimbólica: la «miel» es a las «abejas» como la Iglesia a las almas. Esta explicación religiosa corresponde a la tarea principal de la orden, la salvación de las almas y la redención de cautivos. Volviendo al texto del medallón, lo religioso solo aparece al final cuando señala que se trata de «prodigios que obraba Dios con Nolasco». En el plano visual, lo divino está representado doblemente por la figura de la luz a través de los rayos que despiden la cabeza del niño y la luminosidad que se encuentra en la parte más alta de la representación iconográfica, a modo de visión divina con «nubes» y «destellos de luz» al interior del recinto. Nos preguntamos por qué en el cuadro cusqueño el texto y la imagen están exentos de la explicación religiosa, dejándosela a la interpretación piadosa de los inquilinos del convento.

⁷ Courtés encuentra la temática del alivio asociada al motivo de la Caridad romana en el relato «Idilio» de Maupassant. Al respecto, ver Courtés (1997).

En el luneto sexto se desarrolla la *Visión de la oliva*, presentando en una sola imagen lo que se desarrolla en tres momentos sucesivos: San Pedro rezando ante el altar, la aparición de los santos y la defensa de la oliva. Leamos lo que trae el medallón de esta pintura:

Estando Nues- / tro Nolasco cassi toda / la noche en Oración un
 Jue- / ves Santo se quedó dormido sobre / un escaño de la Iglecia y
 al amane- / cer del viernes Santo Le pareció se hallaba / en el espa-
 cioso Atrio de un Real y magnífico / Palacio y que en medio de él
 estaba una ver- / de y frondosa oliva llebole su hermosura / los ojos,
 y oyó que unos Benerables Baro- / nes le decían, que aquel Árbol
 corría por / su quenta que no permitiesse lo destrozasen / con esto
 se despidieron quedando en defen- / ssa de la Oliva muy empeñado
 el Santo quan- / do unos fieros. Y atrevidos Hombres / despiada-
 damente comenzaron a desgajar / La Oliva intentando arrancarla o
 cortarla / sus raysez; opúsose a su fieressa y advirtió / que mientras
 más cortaban, más frondo- / ssa reverdecía saliendo de sus rayses /
 muchos hermosos pinpollos que / llenaban con losanía todo aquel
 / espacioso Atrio.

En esta descripción es notable la duratividad de la escena, estamos detenidos frente a dos haceres antagónicos y perdurables: cuanto más se esfuerzan los fieros hombres en arrancar las ramas, más y mejor se reproducen. No hay en el texto ninguna explicación religiosa del prodigio. Otras fuentes, en cambio, se apuran en señalarlas: Zumel, por ejemplo, dice que «el olivo son los cristianos, hijos de la Iglesia, mientras que los que pretenden destruirlo son los enemigos de la Fe» (citado en Zuriaga, 2009, p. 171). Por su parte, Tirso de Molina hace que la Virgen explique a Nolasco el significado del enigma en términos de una «milicia religiosa» que se defiende de los «bestiales sarracenos» (p. 172). En el cuadro cusqueño lo que se subraya es de otra naturaleza: la hermosura y la lozanía de las ramas que reverdecen y llenan todo el espacio de la visión portentosa. El árbol, más que descubrirnos su valor simbólico o metafórico, nos muestra su verdor en imagen y en palabras.

LA LACTATIO DE SAN PEDRO NOLASCO

El luneto 20 del Convento de la Merced forma parte del ciclo de visiones y prodigios del santo y corresponde a una escena del éxtasis de San Pedro Nolasco. Este éxtasis se manifiesta a través del conocido motivo mariano de la *lactatio*. Veamos y leamos el texto del medallón (figura 18):

[Signo de la Cruz] / A LA ORA QUE / Tocaban las Avemarías / (deboción que plantó Nuestro / Padre San Pedro Nolasco En toda/ España) se hallaua El glorioso / Patriarcha En altíssima Contem- / plación de la pureza de María Santísima / y quando Más encendido En ella / Se le apareció la soberana Reyna de / los cielos Toda bes- tida de blanco / con su precioso Hijo En los brazos / combidando a Nolasco con uno / de sus regalados pechos a que gusta- / se de aquel néctar divino; no se atre- / vía El humilde Redemptor a rre- cevir / tanto Favor, abatiéndose como in- / digno En la tierra; asta que el niño / que tenía María Santísima en sus brazos / le animó a que subiese a tan / alta dicha poniéndose los / dos Redemptores juntamente / a sustentarse de aquellas divi- / nas Fuentes de pre- ciosa / leche.

Nuevamente estamos frente a un motivo que no es exclusivo del santo mercedario. En los *exempla* medievales aparece la *lactatio* de San Bernardo de Claraval, a quien la Virgen se le apareció en sueños y le ofreció la leche de su seno (Schauber & Schindler, 2001, p. 71). Este motivo (*Lactacio Bernardi*) se popularizó en la iconografía religiosa europea en imágenes en las que generalmente la Virgen presiona uno de sus senos y lanza desde lo alto un hilo de leche hacia la boca del santo, que se mantiene en el piso de rodillas. Tradicionalmente los labios del santo no tocan el pecho de la Virgen y el Niño Jesús, sostenido por un brazo de la Virgen, parece haber hecho un alto en su lactancia para cedérsela al santo.



Figura 18. Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (detalle), siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Nuestra *lactatio* en el cuadro cuzqueño se desarrolla bajo otros signos (figura 19). El santo está levitando y logra elevarse a la misma altura que el Niño Jesús. La postura corporal de San Pedro es doblemente significativa, pues además de alcanzar el seno de la Virgen, se mantiene de rodillas y con las manos juntas en señal de oración. El santo bebe directamente del seno de la Virgen y la leche chorrea por sus barbas. El Niño Jesús también está lactando y apoya la mano en el seno de la madre. Este cuadro rebosa de sensualidad no solo en el motivo principal, sino a través del contraste cromático entre la claridad de las indumentarias y los tonos rojos de las rosas y dorados de la gran luminosidad. Al respecto, anotemos la reiterada y profusa presencia de los ángeles que rodean la escena. Además de los *putti*, hay tres ángeles a la izquierda y dos a la derecha que muestran la exaltación en sus cuerpos y gestos como no encontramos en todo el resto de la narrativa pictórica nolasquiiana.



Figura 19. Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (detalle), siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Nos preguntamos si esta manera de representar la *lactatio* de Nolasco podría tener como fuente el grabado correspondiente de Jusepe Martínez. Ante el paradero desconocido de dicho grabado, no es posible determinar esa filiación; sin embargo, disponemos del texto que describe el éxtasis de Nolasco en la escena IX del cuadernillo del Memorial gracias al estudio de Zuriaga: «Muchos hermanos ante el altar de la Virgen Santísima cantando. El santo en éxtasis, del cielo desciende esta voz: “*Nolite timere pusillus rex*”» (citado por Zuriaga, 2009, p. 179). No es fácil determinar el sentido de la frase latina, pero, a sugerencia de Susana Reisz, podemos pensar que probablemente la frase contiene un error de transcripción⁸. Dado que en ese contexto «*rex*» no parece concordar semánticamente con la escena descrita, en cambio sí «*grex*», la búsqueda se orientó hacia otra dirección. Se trataría entonces de una cita bíblica del Evangelio según San Lucas (12:32): «*Nolite timere pusillus grex*», cuya traducción oficial es «No temas rebaño mío». La figura del «rebaño» en boca de Jesús como vocativo dirigido al grupo de «hermanos» reunidos cobra sentido en la escena referida. Los elementos que forman parte de esta descripción del éxtasis de Nolasco en la estampa del Memorial son ajenos a la representación del cuadro cusqueño, donde el santo se encuentra solo, sin compañía alguna, rezando frente al altar de la Virgen. Por lo tanto, podemos afirmar que la estampa IX del Memorial no sería la fuente textual de la representación iconográfica del luneto 20 del Convento de la Merced.

Podemos aproximar el motivo de la *lactatio* mariana al motivo de la Caridad romana, que nos remite a una antigua leyenda latina en la que el anciano Cimon, habiendo sido condenado a morir de inanición, es salvado por su propia hija, que lo visita diariamente en la prisión y lo amamanta⁹. Este motivo ha sido estudiado por Courtés, quien señala

⁸ Agradecemos a Susana Reisz por esta pesquisa (comunicación personal de 15 de junio de 2013).

⁹ El motivo de la Caridad romana tiene su origen en un texto latino de Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia* (30 d. C.), donde relata dos variantes del mismo motivo.

que lo característico «de este relato preciso —representado visual o verbalmente— es el hecho de que, por medio de la lactancia, se pone en relación un hombre y una mujer» (Courtés, 1996, p. 39). Además, señala la recurrencia del motivo tanto en los relatos como en la iconografía europea en diferentes periodos desde su lejano origen en el siglo primero. Por ello, es posible encontrarla en los frescos de Pompeya, en textos populares de la Edad Media y en las versiones pictóricas de los siglos XVII y XVIII (*La Charité* de Charles Mellin, *Cimon y Pero* de Rubens, *La charité romaine* de Lagrenée, entre otros). Nos interesa no solo la semejanza evidente entre el motivo de la Caridad romana y el motivo de la *lactatio*, sino además el contraste. Mientras el motivo de la Caridad romana está bajo el signo de la disforia, por el temor del anciano y su hija de ser descubiertos y el apremio en su lucha por la supervivencia; en el caso de Nolasco, la axiología es contraria: lo eufórico se lee en el triunfo de los sentidos y la dicha es exaltada en grado sumo. Incluso el tono familiar y jovial en el que el niño convida a Nolasco: «el niño / que tenía María Santísima en sus brazos / le animó a que subiese a tan / alta dicha poniéndose los / dos Redemptores juntamente / a sustentarse de aquellas divi- / nas Fuentes de preciosa / leche». Vemos que todas las figuras léxicas empleadas son acordes al estado de exaltación. El tema de la alimentación está presente en ambos motivos, pero mientras que en un caso se trata exclusivamente de la alimentación del cuerpo, en el otro, la lectura católica de la alimentación del alma no excluye la alimentación del cuerpo, tan sensorialmente representada en la imagen y el relato.

A propósito de la *lactatio*, Jaime Borja señala: «Las lactaciones eran la versión femenina de la importancia del alimento espiritual. La emanación de los santos líquidos y alimentarse de ellos, como la sangre

Recuperado de: tradicionclasica.blogspot.com/2004/12/girl-nursing-her-own-father-la.html (consulta: 27 de setiembre de 2006). Este motivo también ha sido estudiado por Thurlmann (1994).

y la leche, también eran simbolizaciones de la templanza de los sentidos» (Borja, 2012, p. 212). El estudio de Borja sobre las representaciones del cuerpo en la pintura religiosa colonial es de suma importancia para quien se acerque a estos temas. Ampliamente documentado, el investigador propone un recorrido visual sobre la mortificación de la carne y la templanza de los sentidos. La dimensión mítico religiosa de estas representaciones es planteada en la medida en que los «sentidos se sacralizaban: el tacto se purificaba al entrar en el corazón, el gusto al beber la sangre del costado, la vista al realizar la contemplación y el oído al escuchar las palabras de Cristo» (p. 218).

La fuerza de la imagen y la audacia de la representación iconográfica religiosa del éxtasis de San Pedro en el cuadro del Convento de la Merced radican en que se ha reunido en una sola imagen un motivo religioso pictórico, el motivo de la *lactatio*, y un símbolo religioso pictórico y escultórico, el de la maternidad, en la figura de María dando de lactar al Niño Jesús. A propósito de la Virgen de la Leche, Francisco Stastny señala que, bajo el influjo del Concilio de Trento, la representación iconográfica de la Virgen de la Leche tendió a desaparecer en Europa pues «no [era] considerado digno de la ‘Reina de los cielos’ representarla con el pecho descubierto y en el humilde quehacer de nutrir a su hijo. Pero la iconografía religiosa del continente americano, a diferencia de lo que se ha pensado hasta la fecha, no seguía paso a paso las indicaciones contrarreformistas europeas» (Stastny, 2013, pp. 97-98). La pintura que estudiamos participa de la tendencia americana e incluso va más allá. La Virgen del éxtasis de Nolasco aparece no con uno, sino con los dos senos descubiertos, prodigando generosamente la alimentación al santo y al Niño Jesús en simultáneo. Además, extiende los brazos y sostiene las espaldas de cada uno de ellos, aunque la inclinación de la cabeza y la mirada se orienten hacia San Pedro Nolasco.

Hay un pequeño cuadro en el Museo del Arzobispado del Cusco que reproduce la misma escena del éxtasis de San Pedro Nolasco

del Convento de la Merced, pero la lactancia está solo sugerida pues el corpiño de la Virgen está totalmente cerrado. Este pequeño cuadro nos permite subrayar mejor lo que tratamos de decir: el motivo de la *lactatio* puede presentarse de un modo más recatado y pudoroso, o de un modo más explícito y sensorial.

El último cuadro del Claustro del Convento de la Merced que veremos comentar es el de San Pedro Nolasco cuando es transportado por ángeles en el convento de Barcelona (figura 20). Se trata de un nuevo episodio del éxtasis del Santo. Veamos un fragmento del medallón correspondiente:

Vispera de la Purificasion /de Nuestra Señora dormido el campa- /
nero a hora de tocar a Maytines en el pa- / raíso del convento de
Barcelona porque este / sueño fuese todo un extasi de misterios; en- /
fermo de la gota Nolasco oyó acordes musi- / cas en el coro. Eran
Ángeles los que suplían y ves- / tidos de nuestro áuito, llenaban las
sillas de los / Religiosos Mersenarios; cuia capilla asi esti- / man
esos espiritus Soberanos, siendo sus / voses de este honor la fama,
que pregonan- / do este prodigio en sus sien lenguas al mun- / do
bajaron así mesmo del cielo los espí- / ritus que asisten al trono
y llevaron en / Palmas al coro al Patriarcha enfermo por / que ni
piedra la más pequeña el pie ofen- / diese, ni gota quedase de los
dolores de / Nolasco, que no andubiese con ella a ma- / nos el cielo,
acarsiándole Nuestra Madre / y Señora en su regaso aquella noche,
/ las tres horas que duraron los Mayti- / nes [...]

Como en ocasiones anteriores, el éxtasis se produce en sueños y a la hora de las oraciones, pero la diferencia es que la temática del «alivio» aparece mucho más que la «dicha». El santo está en las postrimerías de su vida, es muy viejo y sufre de gota. Entonces, la Virgen y los ángeles reconfortan al santo de sus dolores. Dicha y alivio son dos formas pasionales positivas, sin embargo, una está marcada por la «exaltación» y la otra por el «sosiego».



Figura 20. Anónimo cuzqueño, *San Pedro Nolasco transportado en brazos por dos ángeles*, siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

La postura corporal de San Pedro, con el brazo izquierdo apoyado en el hombro de uno de los ángeles y llevando un libro abierto en la mano derecha, es similar a la postura del santo en el grabado europeo de Romero y Frenza (reproducido en Zuriaga, 2009, p. 182). En el pequeño grabado europeo solo aparece el trío formado por los dos ángeles y el santo. En la pintura cusqueña sucede lo que ya advertimos en los cuadros anteriormente estudiados, hay un desarrollo mayor de la escena: tres sacerdotes mercedarios parecen atestiguarla. Estos personajes comparten la juventud y el vigor de los ángeles en contraste con lo viejo y cansado que aparece el santo. En la imagen está muy marcado el contraste cromático entre la sonrosada lozanía de los ángeles y la palidez verdosa del avejentado mercedario. Además, el emplazamiento espacial corresponde a lo señalado en el medallón, pues están al interior

del coro de una iglesia y los asientos labrados en madera forman la perspectiva de la imagen.

A pesar de que el texto explicita el consuelo que recibe San Pedro a manos de la Virgen, ella no ha sido representada. Se ha preferido representar el momento que antecede al encuentro con la Virgen y por ello aparece el transporte en brazos de los ángeles, que también participan de la dimensión sagrada de la historia. Nuevamente, lo que se ha subrayado es la temática del alivio que le ofrecen los ángeles al transportarlo.

Con este breve recorrido por un conjunto pictórico que merece estudios más detallados hemos querido subrayar que los pintores cusqueños no se limitaron a copiar o seguir ciertas pautas de pintura que de hecho existieron (tanto a nivel verbal como iconográfico), sino que aprovecharon dichas pautas para recrear las escenas con mayor detalle y explotando las posibilidades expresivas que la pintura les ofrecía. Además, lograron enfatizar otras actitudes frente a los temas religiosos. La dimensión mítica está presente en cada prodigio de la vida de San Pedro Nolasco, pero los maestros cusqueños evitaron la concisión y la sobriedad; por el contrario, hay profusión de detalles y un placer de lo sensorial (colores, figuras, gestos). Esto sucede no solo en el nivel plástico y temático de las pinturas, sino también en la semántica de los motivos presentes en los medallones de cada luneto. La descripción del prodigio no se afana en explicitar los significados religiosos, tampoco los niega, pero prefiere detenerse gustoso en la descripción de las hojas y frutos del olivo, en lo apetitoso de la leche de María, en el susurro de las abejas. No hemos encontrado en las cuatro pinturas estudiadas una didáctica religiosa a ultranza, sino una celebración de los sentidos. Es por ello que el texto y la imagen de cada luneto se rinden mutuo servicio.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblioteca Nacional de España. *Catálogo* (s/f). Recuperado de: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/sbC5D4XSET/BNMADRID/290160053/123> (consulta: 08 de setiembre de 2014).
- Borja, Jaime (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Courtés, Joseph (1995). *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*. Bruselas: De Boeck Université.
- Courtés, Joseph (1996). Literatura oral, retórica y semiótica. De los motivos a los «topoi». *Escritos*, (11/12), 37-63.
- Courtés, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.
- Fernández López, José (2002). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Segunda edición. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Floch, Jean-Marie (1995). *Identités visuelles*. París: Presses Universitaires de France.
- Mesa, Jose de (1992). El arte mercedario en la región andina durante el período virreinal. *Analecta Mercedaria*, (11), 287-323.
- Mesa, Jose de & Teresa Gisbert (1962). *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Michaud, Cécile & José Torres Della Pina (eds.) (2009). *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Banco Continental, AFP Horizonte, Centro Cultural de la PUCP.
- Navarrete, Benito & Odile Delenda (1999). *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Pérez Rioja, José Antonio (2008). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos Grupo Amaya.
- Schauber, Vera & Hanns-Michael Schindler (2001). *Diccionario ilustrado de los santos*. Madrid: Grijalbo.

- Stastny, Francisco (2013). Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI. En Sonia Rose y Juan Carlos Estenssoro (eds.), *Estudios de arte colonial itálico* (pp. 85-114). Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Thurlemann, Felix (1994). La función de la admiración en la estética del siglo XVII. A propósito de la Caridad romana en *El Maná* de Poussin. En Gabriel Hernández (comp.), *Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual* (pp. 66-96). México: Siglo XXI.
- Zúñiga, Ignacio (1991). Presencia de la Orden de la Merced en América. *Analecta Mercedaria*, (10), 79-96.
- Zuriaga, Vicent (2009). El claustro de La Merced de Cuzco: el programa iconográfico de una canonización. En Joan Feliu Franch, Vincent Ortells Chabrera y Javier Soriano Martí (eds.), *Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina* (pp. 157-195). Castello de la Plana: Universitat Jaume-I.