

Pulchra liliium: singular representación del dogma de la Purísima en un convento jesuita de Lima

Dionicia Lizbeth Pedrosa Velasco¹

Estudiante de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría
Pontificia Universidad Católica del Perú
dionicia.pedrosa@pucep.pe

RESUMEN ESTRUCTURADO

OBJETIVOS: Establecer el sentido de la representación en un mismo cuadro de un santo jesuita y un santo agustino, sus identidades y el papel que juegan estos en relación a los otros dos personajes (Arcángeles), estando todos ellos rodeando a la Purísima.

MÉTODOS: Se aplicó el proceso de análisis tripartita elaborado por Panofsky, que comprende la descripción del cuadro a nivel pre iconográfico, iconográfico e iconológico. Además, se utilizó el método hermenéutico pues se buscaron diversidad de imágenes de los posibles personajes para reconocer sus identidades e interpretar su sentido simbólico.

RESULTADOS: El personaje central de formato triangular planimétrico representa a la Inmaculada Concepción. Los personajes alados (de izquierda a derecha) son los Arcángeles San Miguel y Gabriel, mientras que los dos personajes ubicados en la parte inferior (de izquierda a derecha) corresponden a San Francisco Javier y San Nicolás de Tolentino.

¹ Conservadora Asistente en el Convento de San Pedro de Lima. Se ha desempeñado como Conservadora Asistente en el Taller de restauración de la Catedral de Lima. También ha sido Practicante pre profesional en el Ministerio de Cultura del Perú. Es Bachiller en Química y Bachiller en Conservación y Restauración por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es alumna de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre sus publicaciones destacan: "¿Qué es eso llamado arte?" (Aula y Ciencia, vol. 7, N° 11, diciembre de 2015). "Una muerte virtuosa: Las alegorías en el monumento de la familia Goyeneche". Ponencia presentada en el XVI Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Patrimonio funerario, rutas e itinerarios turísticos. Lima, Red Iberoamericana de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales (octubre 2015). Ha participado como ponente en las Jornadas de Conservación y Restauración en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2016), con la ponencia titulada: "Diagnóstico del Estado de Conservación del mausoleo de la familia Goyeneche en el Museo Cementerio Presbítero Matías Maestro de Lima".

CONCLUSIONES: El cuadro reafirma y defiende el dogma de la Inmaculada Concepción, pues tres de los personajes que rodean a la Virgen simbolizan la pureza en grado sumo, y el cuarto (Arcángel San Miguel) aparece como su defensor.

Palabras clave: Dogma, Inmaculada Concepción, San Francisco Javier, San Nicolás de Tolentino, pintura cusqueña.

INTRODUCCIÓN

La investigación aborda sobre el estudio de un lienzo de la escuela cusqueña probablemente perteneciente al siglo XVIII, que según la catalogación realizada por el Ministerio de Cultura del Perú, se titula “Virgen Inmaculada, santos y ángeles”. El cuadro pertenece a la Comunidad Jesuita del convento de San Pedro en Lima.

El tema es especialmente relevante debido a que cuando me encontraba realizando un nuevo inventario y registro, observé el cuadro y me llamó la atención la peculiar representación de la Inmaculada, la serenidad que aquel rostro emanaba, la planimetría y triangularización de su contorno y los personajes en su derredor. La composición, y en especial la manera cómo el pintor expresó a la Inmaculada, no es una imagen habitual, no sigue con la iconografía frecuente. Pensé entonces en profundizar y tratar de encontrar un sentido a ese nuevo concepto o percepción que el pintor cusqueño había cristalizado.

Se sabe que la iconografía usual de la Inmaculada Concepción ya ha quedado definida y es habitual encontrarla, en lo que a pintura se refiere, de pie y con las manos juntas llevadas ligeramente hacia su lado izquierdo, con manto azul y túnica blanca, pero estos se representan con mucho volumen y movimiento, su cabeza tiene cierta inclinación hacia uno de sus lados. La Virgen está parada sobre la media luna, ya sea creciente o menguante y siempre está suspendida sobre nubes, a veces suele pisar con uno de sus pies un dragón o

serpiente. Puede estar rodeada de santos, ángeles que la coronan o puede ya estar coronada y teniendo alrededor doce estrellas. También suele estar enmarcada toda ella o su parte superior como en un halo de tonos cálidos, simbolizando al sol. Pero en esta representación del convento jesuita de Lima, su forma es planimétrica y triangular, copiando posiblemente a las vírgenes de escultura que se encontraban en un altar o retablo, además se desea profundizar en encontrar la relación del por qué un santo agustino está a sus pies y otro santo , que en el momento en que me topé con el cuadro, no sabía quién era y ese fue el motivo de la presente investigación, quién es ese personaje y qué relación guarda con los otros tres que circundan a la Purísima.

En primer lugar, pensé en darle un sentido al cuadro por el lado de que podría este pertenecer a una cofradía, pero haciendo las respectivas investigaciones en el Archivo de la Catedral de Lima, me di cuenta que en aquella época no existieron cofradías dedicadas a dos o más santos, por lo que descarté esa posibilidad. Tenía que encontrar la identidad del otro santo que estaba al extremo izquierdo del cuadro. Me puse a pensar en lo que amablemente me ofrecía el mismo. La Inmaculada llevaba en su pecho el anagrama de los jesuitas, y el lienzo era propiedad de los mismos. Rodeándola estaban los Arcángeles Moguel y Gabriel y en la zona inferior estaba el santo agustino Nicolás de Tolentino. Por las características del personaje no identificado, que estaba tonsurado y llevaba una vara de lirio entre sus manos y vestía hábito negro con sobrepelliz blanco y casulla y manípulo rojos, pude intuir que podría tratarse de un santo jesuita, y averiguando en biografías y muchas imágenes, pude constatar que podría ser San Francisco Javier.

Es así, que la investigación se trazó como objetivos establecer el sentido de la representación en un mismo cuadro de un santo jesuita y un santo agustino, sus identidades y el papel que juegan estos en relación a los otros dos personajes (Arcángeles), estando todos ellos rodeando a la Purísima.

Se aplicó el proceso de análisis tripartita elaborado por Panofsky, que comprende la descripción del cuadro a nivel pre iconográfico, iconográfico e iconológico. Además, se utilizó el método hermenéutico, pues se buscaron diversidad de imágenes de los posibles personajes para reconocer sus identidades e interpretar su sentido simbólico.

Se encontró finalmente un posible sentido a la representación en estudio, y fue el atributo de los santos y de uno de los arcángeles, que ayudó para concretar una interpretación de la pintura. El atributo es el lirio, símbolo de la pureza, de la virginidad o castidad. De este modo sería la defensa o reafirmación del dogma de la Inmaculada Concepción que se estaría simbolizando en este lienzo.

Los resultados representan un aporte más a la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, que si bien recién fue aceptado por la Iglesia Católica el 8 de diciembre de 1854 por Pío IX, quien lo define en la Encíclica *Inefabilis Deus*.

DESCRIPCIÓN DEL TEMA/ PROBLEMA

El cuadro con N° de Registro Nacional 0000127463 perteneciente a la Comunidad jesuita del Convento de San Pedro en Lima lleva por nombre “Virgen Inmaculada, santos y ángeles” y expresa una singular representación de la Inmaculada Concepción. Es así, que me pareció inmerecido dicho título, ya que la rápida visualización de cada uno de los personajes impelía algo más en la lectura del lienzo. ¿Qué santos estaban representados? y ¿por qué los cuatro personajes rodeaban a la figura femenina central?

El personaje central es femenino y proyecta su rostro serenidad. La planimetría y triangularización de su contorno y los personajes en su derredor denotan una composición particular, y en especial la manera cómo el pintor expresó a la Inmaculada, ya que no es una imagen habitual y no sigue con la iconografía frecuente. Pensé entonces en profundizar y tratar de encontrar un sentido a esa nueva percepción que el pintor cusqueño había precisado.

Se sabe que la iconografía usual de la Inmaculada Concepción ya ha quedado definida y es habitual encontrarla, en lo que a pintura se refiere, de pie y con las manos juntas en actitud de oración, llevadas ligeramente hacia su lado izquierdo, vistiendo túnica blanca y manto azul con mucho movimiento. Su cabeza tiene cierta inclinación hacia uno de sus lados. Suele estar parada sobre la media luna, ya sea creciente o menguante y siempre está

suspendida sobre nubes. Es frecuente verla pisando un dragón o serpiente. Puede estar rodeada de santos, ángeles que la coronan o puede ya estar coronada y teniendo alrededor doce estrellas. También suele estar enmarcada toda ella o su parte superior como en un halo de tonos cálidos, simbolizando al sol. Pero en esta representación del convento jesuita de Lima, su forma es planimétrica y triangular, quizá sea un trampantojo divino, costumbre que se dio en la pintura virreinal copiando posiblemente a las vírgenes de las propias esculturas que se encontraban en un retablo.

En un primer momento pensé que se podría tratar de un encargo de una cofradía, por lo que me adentré en investigar en el Archivo de la Catedral de Lima. Sin embargo, la información encontrada lo único que me dejó en claro, es que solo las cofradías se formaban en representación de un solo santo. Por lo que, descarté la posibilidad del cometido por parte de ellas.

De este modo mis preguntas iniciales no tenían respuesta y me vi obligada a profundizar en encontrar la relación del por qué un santo agustino estaba a los pies de la Inmaculada y precisar quién sería el otro santo que lo acompañaba, y qué función cumplían los arcángeles San Miguel y Gabriel en la composición.

A la Inmaculada Concepción

Todo el mundo en general

A voces Reina escogida

Diga que sois concebida

Sin pecado original²

El dogma de la Inmaculada Concepción habrá que entenderlo como la participación suprema en el misterio de Cristo en cuanto vencedor del pecado, y es precisamente el rol que representa María como la victoria de Cristo sobre el pecado. María, vivió una vida sin mancha, por lo que vivió todo según la voluntad de Dios. Es por ello, que a María se le considera como madre del Salvador, elegida como tal en una unión absolutamente única con el Redentor. (Ponce 2001:383)

1.- ORIGEN DE SU ADVOCACIÓN

² Copla del sevillano Miguel Cid en forma de empresa (Ramos 1992: 247).

La fiesta litúrgica de esta doctrina se origina en Oriente a finales del siglo VII o inicios del VIII. Según Ponce, es gracias al canon de san Andrés de Creta que se da fe de ello, celebrándose en Oriente el 9 de diciembre. Se le conocía a la fiesta como Anuncio de la concepción de la Madre de Dios, y es en el siglo XI que se generalizó esta celebración. De Oriente pasó a Occidente y es en Inglaterra que bajo la advocación *Conceptio sanctae Dei Genitricis Mariae*, *Conceptio sanctae Mariae*, que se celebraba el 8 de diciembre, en relación con la más antigua del nacimiento de María 8 de septiembre, es que queda como fecha central para celebrarla, incluso hasta nuestros días. (Ponce 2001: 400).

Existieron defensores y detractores de la concepción sin pecado de la Virgen María, citemos por ejemplo como detractores a San Bernardo y Tomás de Aquino, quien solo intercedió por la maternidad divina de Nuestra Señora, casi simultáneamente apareció Duns Scoto quien “supo encontrar una solución brillante a las dificultades teológicas que se oponían a esta doctrina” (Schenone: 2008) siendo entonces valorado como el guía que conduciría a la definición dogmática de Pío IX.

Se introdujo la fiesta en honor a la Inmaculada Concepción en el misal para toda la iglesia latina entre 1566 y 1572 por San Pío V, y fue Clemente IX, entre 1700 y 1721, que fijó, el 8 de diciembre como día de precepto.

Cabe señalar que para el siglo XV varias universidades optaron por no otorgar grados académicos a quien no defendiera la doctrina de la Inmaculada Concepción.

En el siglo XVI devino la Contrarreforma, movimiento que tuvo lugar en el seno de la Iglesia católica apostólica romana, el cual supuso un intento de revitalizar la Iglesia y oponerse al protestantismo.

La Inmaculada es la suprema creación del arte de la Contrarreforma, y ella se alza como la bandera de combate, y es precisamente que el arte de toda esta época defendería todos los dogmas atacados por los protestantes, por ello en este periodo se dedican a exaltar a la Virgen. Los conciliares de Trento manifestaron que la Virgen fue excluida del pecado original.

La reforma fortaleció esta devoción a pesar que los luteranos eran hostiles al culto de María, es en este contexto que los jesuitas fundaron las congregaciones marianas. Se dice que Ignacio de Loyola casi apuñala a un compañero de viaje por dudar de la virginidad de la Virgen, luego colgaría él mismo el puñal en la iglesia de Monserrat consagrándola a la Virgen. (Castelli 1976:5)

En España se acrecienta la devoción de la Inmaculada, además Luis XIII de Francia consagra su reino a ella y Felipe IV le pide al Papa la declaración dogmática del Misterio en medio de fiestas solemnes.

En el s. XVII hubo un decreto, el de Paulo V que prohibía defender en público la doctrina contraria a la Inmaculada, y son los municipios españoles que solicitan al Papa la declaración dogmática en 1605 y 1621. Fueron por estos años que los pintores españoles ensayaron realizaciones plásticas, buscando en su espíritu sano, en su devoción mariana, la Inmaculada, representando la inmunidad al pecado de todos los hombres (Castelli 1976: 6)

Pío IX, devoto de la Virgen y resuelto a solucionar el problema de la Inmaculada Concepción, es elegido Papa el 16 de junio de 1846, y desde esta fecha recibió peticiones por parte de toda la Iglesia para defender el dogma de la Inmaculada. Luego de algunos años, el 8 de diciembre de 1854, Pío IX define el mencionado dogma con la Encíclica *Inefabilis Deus*. (Ponce 2001:388)

2.- FIESTAS INMACULISTAS

El contexto en que surge la fiesta es cuando se acepta la realidad como buena y de este modo se consolida la bondad del ser a través de la alegría que aquella produce.

Fue la Plaza Mayor de Lima el lugar por excelencia donde ocurrían las fiestas, desde recibimientos de virreyes, proclamaciones de herederos, hasta nacimientos de infantas y príncipes. Siendo los organizadores de tales algarabías los mismos virreyes, el cabildo municipal y el catedralicio. (Ramos 1992: 15)

Como hasta en nuestros días, la fiesta es utilizada como válvula de escape para mantener situaciones tensas un poco al margen, y así distraer al pueblo y contentarlo ante los problemas y situaciones socio económicas difíciles. No obstante, la fiesta religiosa tenía una finalidad didáctica como adoctrinamiento de los fieles, es por ello que se realizaron frecuentemente con mucha fastuosidad, brillo, colorido y sobre todo la participación de los indígenas a través de danzas y cofradías. (Ramos 1992: 19)

La opinión popular siempre defendió el dogma de la Inmaculada Concepción de María, es así que las fiestas más entusiastas fueron las que afirmaron, defendieron y ensalzaron la Inmaculada Concepción de la Virgen María (Ramos 1992: 246)

Fue hasta el año de 1616 en que el cabildo de la Catedral de Lima determinó celebrar la fiesta de la Inmaculada el 8 de diciembre, con una misa y procesión con la imagen en andas por el cementerio de la catedral entre cantos de alabanza. Las fiestas en su honor se hicieron regulares y acostumbraban atravesar plazas y calles junto a personas que llevaban grandes cirios. La imagen de la Inmaculada recorrió calles pasando frente a los conventos de San Francisco, la Compañía y la Merced, organizado por los fieles pertenecientes a la cofradía de la Limpia Concepción del convento de San Francisco, las monjas del convento de la Concepción, el monasterio de la Encarnación, la cofradías de los indios de la Merced, aunque Ramos Sosa señala que las más solemnes fueron la de la congregación de la Expectación del Parto en la Compañía de Jesús, encabezada por banda de músicos de atabales, trompetas y chirimías, escuadrón de setenta niños vestidos de ángeles llevando los atributos de la Virgen, con San Miguel al frente de las jerarquías celestiales, todos siempre repitiendo la copla inmaculista de Miguel Cid, la cual encabeza este artículo. (Ramos 1992: 248).

La Universidad de San Marcos también le rindió honores y le juró piadosa creencia, fueron así tres años de fiesta en su honor.

3.- DEFINICIÓN ICONOGRÁFICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Schenone explica que la definición iconográfica de la Inmaculada Concepción se remonta a la época medieval y que es así como llega a nuestras tierras con la llegada del arte europeo, dichos motivos tendrían antecedentes en textos bíblicos y en narraciones no canónicas de la vida de María, tales como el árbol de Jesé, la Mujer Apocalíptica y la *Tota Pulchra*, cuyos referentes revelarían el proceso configurativo de la imagen que se conserva hasta hoy.

La idea de representar a la Virgen libre de todo Pecado original fue tornándose cada vez más seguido y es con el versículo 7 del capítulo 4 del Cantar de los Cantares : “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*”³, a su vez también lo define el libro de Proverbios : *Nondum erat abyssi et ego conceptam eran*”⁴. Como se puede apreciar, la idea es bastante abstracta y esto dificultó el crear una imagen que representase tal dogma, se valieron entonces de textos bíblicos del Antiguo Testamento, de las letanías, en particular las Lauretanas. Fueron unas estampas difundidas en España y Francia las que modelaron la imagen de la *Tota Pulchra*, de modo que cuando llegaron a América, no hubo otra forma más de representación que con los atributos de la *Tota Pulchra*, De este modo, para 1505, desde París se reproduce un grabado hecho por Thielman Kerver donde se muestra a la Inmaculada Concepción con atributos de la *Tota Pulchra*. En este se aprecia que aún no llevaba la luna o mundo bajo sus pies, pero que la figura de la Virgen es frontal sin ninguna referencia espacial y lleva las manos juntas hacia el pecho, en actitud de oración, representación que persistirá por los tiempos y que es tema del presente artículo. El mencionado grabado también fue conocido en España, y así lo prueba una tabla atribuida a Pedro Díaz para la iglesia de San Saturnino, Artajona (Schenone 2008).

Con respecto a la posición de las manos de la Virgen, también suelen estar separadas de su eje central para favorecer su contemplación, hay casos en que las manos no están juntas y llevan un lirio. Es común que los pies de la virgen no toquen el suelo, ya que significaría contaminación con el mundo terrenal, a veces también suele aparecer pisando la serpiente o dragón, y con la luna a su pies, su cuerpo está rodeado por el sol y tiene una aureola con doce estrellas alrededor de su cabeza refiriéndose así a la mujer Apocalíptica.

³ Eres toda hermosa, amiga mía y no hay mancilla en ti.

⁴ Cuando no existían los abismos fui engendrada.

Son muchas las formas de representación de la Inmaculada, pero es habitual verla de frente y de pies, a veces en tres cuartos de perfil, alzada sobre la luna a sus pies, aunque también hay imágenes poco usuales como nos lo reafirma Schenone, cuando se le muestra de rodillas y sobre un orbe.

En la Península fue Pacheco el que más influyó en pintar a la Inmaculada, y Zurbarán la pintó con rostro infantil, y fue Murillo quien sobresalió con sus inmaculadas inspiradas en las de Zurbarán. (Castelli 1976:8) El dogma de la Inmaculada y la veneración a su imagen se dejó sentir con firmeza en el siglo XVI⁵.

Interián de Ayala⁶ recomienda pintarla ” juntas las manos ante el pecho....se da mejor a entender aquel instante en que fue concebida, adornada de gracia....para concebir después con la debida santidad y pureza al mismo Verbo del Eterno Padre...” (Schenone 2008). Sin embargo, a los pintores del barroco de la segunda mitad del siglo XVII, les fascinó pintarla con los brazos abiertos y la cabeza mirando hacia arriba, priman los elementos apocalípticos y se ve un alejamiento de los elementos de la Tota Pulchra. a su vez en el siglo XVIII, se fijó la imagen de la Purísima con la mirada fija a los ojos de sus hijos, como acogiéndolos en su regazo. (Schenone 2008). Es en el barroco que se le representa como algo etéreo, vaporosa y grandilocuente, con el blanco de su túnica y el azul del manto como el cielo, son los colores elegidos para representar la abstracción de la idea.

Es cierto que en el imaginario americano se siguieron los modelos europeos con ángeles que sostenían los atributos de las letanías, pero hubieron representaciones como la del santuario peruano en Caima, donde se distingue a la Virgen parada sobre la luna en cuarto creciente, llevando corona y cetro, como reina de los cielos.

Solo el transcurso del tiempo va definiendo una forma para plasmar la pura idea abstracta de la Inmaculada Concepción, quedando el blanco de la túnica y el manto del color del cielo. Efectivamente, el color blanco que es frecuente en su imagen viene dado desde el

⁵ Ya era tan renombrado su nombre que incluso cuando Colón llegó a América fundó la primera iglesia con el nombre de Concepción, incluso la primera nave que aparece en el Callao, cuyo dueño era Pizarro, se llamó Concepción (Castelli 2008:14), fundándose además conventos con el nombre de Nuestra Señora de la Concepción, en México, Tunja, Bogotá, Lima y La Paz.

⁶ Siglo XVII-XVIII

barroco, especialmente por Zurbarán. Sigue el color azul del manto que es el color del cielo, aunque los pintores italianos y alemanes prefirieron pintarla con la túnica roja y manto azul. (Figari 2005: 118).

Son diversas las imágenes de la Inmaculada, y una más dará que hablar cuando nos adentremos en el tema del presente artículo, cuando describamos a la Inmaculada del convento jesuita limeño.

4.- LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA ESCUELA CUSQUEÑA

La pintura cusqueña deriva de los manieristas italianos⁷ que llegan al Perú a fines del siglo XVI. Ellos traerán un bagaje artístico en plástica y grabados que se acrecentará y que con el paso de los años dará lugar a la famosa escuela cusqueña.

Es así, que Castelli nos habla de un desplazamiento de la cultura incaica por la conquista española, la cual permitió que el genio plástico y colorista de los incas se prolongara en el arte (Castelli 1976: 31). Quizá todo ello derive en la elección de colores y símbolos característicos en esta escuela artística.

En la ciudad del Cusco es importante mencionar el culto que se le rendía en las catedrales e iglesias de jesuitas y franciscanos al dogma de la Inmaculada Concepción. De modo que para el año de 1534, se señaló el sitio para la Iglesia Mayor con el título de Nuestra señora de la Concepción venerándose a la Purísima con la imagen de La Linda⁸, que todavía en la actualidad se saca en procesión. Tanta relevancia hacia la Purísima devino desde el acta de fundación de la ciudad cusqueña, con fecha del 23 de marzo de 1534, donde Francisco Pizarro la decretó como Patrona⁹ de la catedral y ciudad del Cusco (Hinojosa 2012: 105).

⁷ Mateo Pérez D'Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro.

⁸ La Inmaculada Concepción en Cusco recibió cariñosamente este sobre nombre. La procedencia de esta escultura aun nadie ha podido precisarla, ni su procedencia ni fecha, pero muchos aseguran que ya entrado el siglo XVII era tanta la fama de ella, que muchos pueblos la tomaron como Santa Patrona (Hinojosa 2012).

⁹ Dicho patronazgo duró hasta 1680, año en que el gobierno episcopal es asumido por Manuel de Mollinedo y Angulo, quien cambia su patronazgo por el de la virgen de Belén (Hinojosa 2012).

No hay que olvidar la necesidad evangelizadora, la cual fue primordial en el virreinato del Perú, y por ello debían escogerse temas y motivos para impartir las enseñanzas, dentro de los preferidos fueron los marianos, como la Inmaculada Concepción, escenas de la niñez de Cristo, entre otros.

Se dice que la primera representación de la Inmaculada en Cusco corresponde a una en pintura mural en la iglesia de San Jerónimo con simbología Lauretana, además hubo otras representaciones teniendo mayor preponderancia la de Bitti. Luego, Gregorio Gamarra también la pintaría siguiendo el modelo del citado artista, entre los años 1607 y 1612 (Castelli 1976: 58). Pero será a partir de Diego Quispe Tito¹⁰ que las Inmaculadas pueden ser consideradas como un motivo iconográfico particular ya que el motivo andino comienza a tomar sentido. Este pintor toma como referencia a las Inmaculadas de Riaño¹¹,

Como se puede ver, el tema de la Inmaculada Concepción aún en Cusco también generó diversas formas de representaciones, por lo que existieron muchas formas de representar a la Virgen, siempre es el mismo tema pero hay variaciones en cómo se representa a la luna, el manto o si está acompañada de orantes que confirman una vez más su fe en el dogma immaculista, viéndose a veces que el pintor le añade una corona a la Virgen para darle un aire muy majestuoso no tan de niña, sí muy Reina de los cielos (Castelli 1976). Por ende, cada producción pictórica puede considerársele original siendo las variantes quienes les otorgan esa singularidad o particularidad apreciable, como se explicará más adelante.

Es común en las vírgenes cusqueñas el plegado de los paños, el cual “es vertical y alterna la línea recta con estilizada “V” ” (Mesa y Gisbert 1982: 81).

A mediados del siglo XVIII los pintores recorren el virreinato desde Quito hasta Potosí, y ello generó cuantioso pedidos, existiendo innumerables contratos para una producción artística que deseaba satisfacer la gran demanda que aquejaba a la ciudad. Ello evidencia

¹⁰ Pintor indígena, nacido en Cusco en 1611, su primer cuadro firmado es de una Inmaculada (1627). Castelli, se refiere a este cuadro diciendo que la virgen tiene brocateados, pero que el modelo de la virgen es como la pintaba Pacheco o Zurbarán. Lamentablemente no se puede visualizar esta imagen, ya que su Tesis está en microfilm y no han considerado las imágenes. Menciona que pertenece a una colección particular.

¹¹ Según Mesa y Gisbert, el modelo iconográfico que representó Riaño (s.XVII), fue creado por Medoro, donde la Inmaculada no tiene velo que cubra su cabeza, sus cabellos están libres y caen sobre sus hombros (1982).

una “alta producción masiva repitiéndose constantemente los mismos tipos produciéndose figuras estereotipadas que luego sería conocido como la pintura cusqueña, escuela de pintores mestizos que repiten tipos, anulan perspectivas y uso del sobredorado” (Mesa y Gisbert 1982: 204).

Durante todo el siglo XVIII hubo una profusión de talleres y a mediados de siglo existieron talleres industrializados, hay contratos que dejan entrever esto, se dio la producción en serie. Donde el artista hacía las manos y el rostro, lo más importante, y lo demás se lo dejaban a sus discípulos.

5.- UN LIENZO DENOMINADO LA VIRGEN INMACULADA, SANTOS Y ÁNGELES

En el salón de la antigua botica en los claustros pertenecientes a la comunidad jesuita de la Parroquia San Pedro de Lima se encuentra la pintura que refiere a la Inmaculada Concepción cuyos datos son los siguientes:

Nº Registro Nacional: 0000127463

Nº de inventario: SPL.p-0008

Título de la obra: Virgen Inmaculada, santos y ángeles

Tipo de bien: pintura

Técnica/material: óleo sobre lienzo

Medidas: 209 x 145 cm



Se aprecia que la pintura es de formato rectangular vertical. El personaje central de formato triangular planimétrico es la Virgen María, quien tiene sus dos manos juntas, en actitud de oración, con dirección hacia su pecho. Tiene rostro juvenil y sus mejillas sonrosadas, además sus labios rojos son pequeños y carnosos. Dirige su mirada hacia abajo. Sus largos cabellos marrón oscuro caen hasta por debajo de sus hombros, siempre dentro de la composición triangular. Está coronada como reina y le circundan doce estrellas. En su pecho lleva el anagrama jesuita IHS con su respectiva cruz. Alrededor de su cintura lleva una cinta de color rojo con brocados que forma un lazo, que se extiende hasta por debajo de sus rodillas. Está vestida con una túnica brocada de color blanco, el escote es recto y deja ver apenas lo que serían parte sus clavículas y cuello. Lleva una capa color azul petróleo con brocados dorados. Este personaje está de pie sobre una forma esférica color azul, en el cual se distinguen unas formas extrañas, como si fuesen montes semi circulares de un color azul más oscuro que el fondo de la esfera misma. Hacia el lado derecho de la Virgen María se observan dos personajes, el que se encuentra en la parte superior tiene alas y representa al arcángel San Miguel, está de hinojos sobre una nube, y pareciese que llevara puestas unas botas de color marrón que cubren sus rodillas. Viste un faldellín verde con brocados y usa un peto plumizo con bordes floreados y dorados. Cubren sus hombros una capa roja y porta en su mano derecha, a la altura de su cadera, una vara, mientras que la otra mano sostiene un escudo circular. Sobre su cabeza tiene un yelmo con plumas¹² de color rojo, verde y blanco¹³. El segundo personaje está en la parte inferior del cuadro, se le ve medio cuerpo y está tonsurado y tiene signos de poseer una barba ligeramente crecida, dirige su mirada hacia arriba, donde está el rostro de la Virgen María, sus labios son rojos. Viste hábito color negro que tan solo se deja entrever por su codo derecho a través de los encajes del alba que sí se aprecia en totalidad, sobre esta lleva una casulla rojiza bordeada con finos adornos dorados, sobre su brazo izquierdo lleva un manípulo de la misma tonalidad que la casulla, ambos brazos están flexionados hacia su pecho y sus manos cogen una vara con tres lirios blancos. Hacia el extremo izquierdo de la Virgen, en la zona superior se aprecia otro personaje de hinojos y alado, correspondería al arcángel San Gabriel, vestido de

¹² La utilización de las plumas se cultivó en la cultura barroca hasta bien entrado el siglo XIX, cuenta de ello, aparecían en carros alegóricos durante las canonizaciones, fiestas, procesiones (Mujica 1996: 290).

¹³ Los colores de las plumas pasaron a identificarse con las virtudes teologales, rojo=caridad, verde=esperanza, blanco=fe, iconografía que se remonta a la tradición renacentista (Mujica 1996: 294).

similar forma que el arcángel San Miguel, solo que este no lleva botas, y deja ver claramente sus dos rodillas sobre la nube. En esta oportunidad se ve como transluce su musculoso brazo izquierdo por la manga de la camisa que es ancha y tiene terminación de encajes blancos, y es que con esta mano que coge una vara con tres lirios, mientras que su brazo izquierdo está doblado hacia la altura de su pecho, tocando delicadamente uno de los lirios con las yemas de sus dedos. El cuarto personaje es de medio cuerpo y está en la zona inferior del cuadro, también presenta tonsura y tiene rostro acongojado y pálido. También dirige su mirada hacia arriba. Viste hábito color negro adornado con estrellas doradas y sus brazos están flexionados hacia su pecho, en su mano derecha sostiene una cruz color marrón y con su mano izquierda coge un palto en cuyo interior está una paloma, por lo descrito correspondería a la representación de San Nicolás de Tolentino¹⁴.

El cuadro presenta dos tonalidades, la mitad superior tiene como fondo a los colores cálidos como el amarillo rodeando el rostro y corona de la Virgen, además del color anaranjado que completa toda esa zona.

De la mitad hacia abajo se aprecian los colores fríos, como los azules que configurarían lo que es el cielo y las nubes que están presentes.

La pintura en estudio ha tenido una intervención allá por los años 80, pero en la que lamentablemente no se acostumbraba a realizar un informe de todo el proceso de restauración, solo se puede apreciar que ha sido entelada a la cera y que se le han realizado algunos repintes.

6.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO

En el apartado anterior se ha identificado a los arcángeles Miguel¹⁵ y Gabriel¹⁶ y a San Nicolás de Tolentino. De pronto salta la incertidumbre del por qué este último forma parte de este cuadro. Revisando la biografía del santo, Reverter-Pezet nos cuenta que fue la ciudad de Tolentino en la que más vivió, por eso se le nombra como tal, sin embargo nació

¹⁴ Santo agustino.

¹⁵ Se le conoce como el General de las Huestes Celestiales, luchó y venció a los ángeles que quisieron igualarse a Dios.

¹⁶ Es el ángel que anunció a la Virgen que iba a ser Madre de Dios, lleva una azucena o lirio en su mano, a manera de bendecirla.

en el pueblo de San Angelo, Italia. Se cuenta que desde niño fue muy aficionado a asistir a misa, y denotaba demasiada alegría cuando lo llevaban. Siempre guardó dedicación a sus estudios y a los pobres, hasta que un día en misa se sintió conmovido y de pronto decidió ingresar al convento de los ermitaños de San Agustín. Fue admirado por todos dada la gran piedad y pureza que supo atesorar hasta su muerte, por lo que se le representa siempre con un lirio¹⁷ (Reverter-Pezet 1985: 72).

Consideremos que por su vida y obra, iconográficamente la figura de Tolentino representa la pureza e inocencia, aún sin portar el lirio en esta pintura analizada.

Siguiendo con el análisis del cuadro, nos volvemos a topar con esa misma flor, que está esta vez en las manos del Arcángel San Gabriel, y Mujica se refiere a este como “el ángel vestido de blanco con azucenas” (1996). Cabe recordar que es Gabriel quien le dice a María “Alégrate, llena eres de gracia, el Señor está contigo” (Lucas 1,28), asegurándole que goza del favor de Dios y que había sido la elegida para dar a luz a Jesús, quien sería grande y cuyo reino no tendría fin. El nacimiento de ese niño sería un milagro, sin la intervención de padre humano, solo con el poder del Espíritu Santo, María concebiría al Hijo del Altísimo. Es así, que se le representa al arcángel Gabriel con una azucena o lirio, ya que este simboliza la pureza, convirtiéndose luego en atributo mariano.

De este modo el lirio nos va dando forma para la interpretación del presente cuadro, un personaje lo lleva en sus manos simbolizando pureza y el otro aunque no lo porta físicamente, su biografía así lo suscribe.

Pero nos faltaría analizar al tercer personaje que sí lo lleva físicamente. ¿Qué será lo que envuelve este singular personaje?, ¿a quién podría corresponder ese atributo que porta?, Para responder estas interrogantes iniciemos analizando su vestimenta, solo mirando minuciosamente nos damos cuenta que bajo el sobrepelliz se avizora cierto color negro por su codo izquierdo y algo similar se aprecia a la altura de su cuello, también a la altura de su manga izquierda se ve claramente que se trasluce por el encaje la manga de color negro del hábito que lleva por debajo. Con ello podemos inferir que se podría tratar de un santo

¹⁷ Símbolo de la pureza y de la inocencia. También es símbolo mariano desde la Edad Media, en aplicación de la Virgen de aquella loa bíblica: “Como lirio entre cardos es mi amada entre las doncellas” (Cant., 2, 2) (Revilla 2012).

jesuita, ya que en la descripción anterior se ha dejado claro que la Virgen tiene sobre su pecho el anagrama de la Compañía de Jesús y además el mismo cuadro pertenece a dicha institución. Pero exactamente ¿de qué santo jesuita¹⁸ estaríamos hablando?, se ve que está tonsurado y que lleva casulla y manípulo. Indagando en las biografías de los santos de la Compañía, nos damos cuenta que San Francisco Javier¹⁹ es otro santo jesuita que preservó su pureza, de modo que “la inocencia del santo javeriano fue dada por el Padre Francisco Vázquez en una carta de 1596, donde relata un pasaje a la virginidad del santo. En la hagiografía de Javier se encuentra interpretación para el para el motivo de la azucena, se hace frecuente leer que dentro de tantas cruces, estandartes y otras, el santo prefería la azucena, por singular devoción a la Virgen” (Fernández 2004: 194).

Al caracterizar al santo se le otorgan atributos que ligan a pasajes de su vida y en su faceta de misionero, apareciendo casi siempre con una azucena, el crucifijo o con la sotana abierta mostrando su corazón inflamado. Fernández también señala que se le puede identificar por su rostro enmarcado y su cabellera simétrica. Viste siempre sotana jesuítica, a veces con el manteo y otras con el elegante y barroquizante sobrepelliz de amplios vuelos, siendo la azucena otro motivo que aparece entre las manos del santo navarro desde las más antiguas representaciones, su representación en escultura²⁰ es de forma similar. (Fernández 2004).

Lo peculiar del pintor es que ha decidido pintar el manípulo sobre el brazo del personaje que creemos podría ser Francisco Javier, y situación parecida lo vemos en un lienzo²¹ del convento de Santa Catalina en el Cusco, donde se ve a Francisco Javier arrodillado, vistiendo su hábito negro y encima lleva el alba ampulosa y sobre su brazo carga su manípulo.

¹⁸ Surge aquí la interrogante de por qué en un cuadro de la Compañía de Jesús con un supuesto santo jesuita esté acompañado por un santo agustino. ¿Qué relación guardan estos personajes?

¹⁹ Se dice que en Navarra (lugar donde nació el santo) no se encuentra peculiaridad alguna respecto a la iconografía del santo, siendo muy universal como su propia figura (Fernández 2004: 191).

²⁰ Es a partir del último cuarto de siglo XVII, que los escultores navarros y los pintores lo representan con estola y gran sobrepelliz blanco de ampulosas mangas, que aporta mayor barroquismo a la figura, al añadir un gran contraste con el color blanco del ornamento litúrgico que se destaca sobre la sotana negra, tomado de las fuentes gráficas de Sadeler, Thomas de Leu y J. Waldor, en Pamplona también se le representó en unas portadas de unos libros, con sobrepelliz de ampulosas mangas y estola teniendo como atributo la vara de azucenas. (Fernández 2004, p.200).

²¹ Para apreciar lo referido ver *El Barroco peruano*, Tomo I, p. 234.

Caemos en cuenta que San Francisco Javier²² también fue un personaje cuya vida estuvo enmarcada de pureza, por lo que los tres personajes son dignos de poseer el atributo de aquella blanca flor. Esto nos hace pensar que el pintor quería resaltar la pureza o virginidad del personaje principal de su cuadro, en este caso María. Y es así que el pintor cusqueño de aquella época toma como referencia al lirio, planta virginal para enfatizar el dogma de lo que quería representar, ese concepto abstracto que no era fácil plasmar y entender, el de la Inmaculada Concepción.

Pero no solo se vale del lirio para representar su Inmaculada Concepción, sino que toma una composición poco convencional para representar a la Purísima, aunque no hay que olvidar que este tipo de representaciones triangulares devienen de la imaginería derivando en un trampantojo divino²³. La forma a representar no sería la clásica postura donde se muestra a la Inmaculada con las manos recogidas hacia su pecho y desviándose de su eje central, con vestidos un tanto ampulosos, mantos con volumen, además de estar parada con la luna bajo sus pies o más aún bajo la representación de la *Tota Pulchra*, con su larga lista de atributos dictados por las letanía lauretanas; sino que el pintor nos muestra a una Virgen hierática con la mirada baja y lozano rostro, pero no olvida, siguiendo su escuela, agregarle sus rosadas chapitas sobre el mismo y le confiere rojo carmesí a sus pequeños labios. Esta forma severa de representarla también se vio a inicios del siglo XVI cuando se buscaba hallar una forma de representación de la Inmaculada Concepción, así nos lo muestra Schenone con el grabado siguiente:

²² En una reciente publicación del MALI se aprecia un lienzo cusqueño, donde San Francisco Javier aparece tonsurado a los pies de una Virgen llevando tan solo, de similar forma que en nuestro caso, una vara de lirio entre sus manos (Pintura Cuzqueña 2016: 276).

²³ Existió la costumbre de realizar pinturas de la Virgen tomando como referencia a sus propias esculturas de un retablo, obteniéndose esculturas pintadas. Es por ello, que las figuras plasmadas tomarían la forma triangular.

pictórica puede considerársele original, pero son las variantes quienes les otorgan esa singularidad o particularidad apreciable.

El artista cusqueño ha tomado sutiles pero a la vez potentes símbolos, como el lirio, para que quede fijo en todo aquel que mire esta pintura, que el concepto de la Inmaculada Concepción no deba tambalear más, habrá que entenderlo como que desde su Concepción, María estuvo siempre libre de todo pecado o mancha, a diferencia de cualquier mortal, y ello se ve reforzado por la castidad y pureza de aquellos dos santos que están a sus pies y que fueron humanos, por ello están representados en la parte inferior del cuadro rodeados de aquel cielo azul que sirve de fondo a la mitad inferior del lienzo. Mientras que la otra mitad superior revela tonos cálidos porque es el sol de lo divino que se funde en Ella, y solo esos rayos divinos que simbolizan al Padre Creador de Todo, son los que infundieron en su virginal ser para ser la Elegida entre tantas para ser la Madre del Salvador. Esta vez siendo coronada, para darle un aire majestuoso no tan pueril, y rodeada por una aureola con doce estrellas que representan las tribus de Israel, los doce Apóstoles, es sin duda la figura perfecta para encarnar el dogma de la Inmaculada Concepción. Acompañada a su diestra superior de San Miguel Arcángel, quien combatiera a los ángeles rebeldes, así Ella misma resistió y salió victoriosa ante el dragón en el desierto²⁵, por eso es la Reina que estará siempre sobre nosotros, ayudándonos como intercesora ante la gracia divina.

Solo un detalle más en esta singular imagen, percatémonos de la larga cinta roja con lazo que rodea su cintura y cae sin chocar sus pies, otro peculiar puntualización que no es tan común en los retratos de Inmaculadas, salvo en algunos casos de la pintura cusqueña como es en el caso de las pinturas de Marcos Zapata²⁶ y su círculo y algunos anónimos correspondientes al siglo XVIII, resaltando que ellos solo pintaban el lazo de color rojo de un tamaño muy pequeño.

Finalizando nuestra interpretación, vemos cómo el pintor anónimo cusqueño del siglo XVIII, destaca el simbolismo de una frágil flor para ensalzar el dogma más intrigante y puro de la Inmaculada Concepción, reuniendo en su figura elementos de la Mujer

²⁵ Ver Apocalipsis 12, 13-18.

²⁶ Pintor cusqueño de alcurnia, activo en el siglo XVIII. En 1775 se le encomendó pintar cincuenta lienzos de la *Letanía lauretana de Nuestra Señora* para la Catedral del Cusco. Hizo pintura mural a cerca de la vida de San Ignacio de Loyola para la iglesia de la Compañía en el Cusco (Lavarello 2009: 453).

Apocalíptica, de la forma hierática de la Tota Pulchra en sus inicios , mezclándola con lo que en su andar cotidiano respiraba, bebiendo de esas tal vez innumerables procesiones en la que la vio desfilar coronada como Reina²⁷ que es, irradiando su majestuosidad en ese misterio un tanto confuso que su Inmaculada Concepción encerraba, pero que el pintor bien supo recrear porque Toda Ella siempre Pulchra Liliun debe ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELLI, Amalia

1976 *La Inmaculada en la pintura cusqueña*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Historia. PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

ANÓNIMO

s/f *Cofradías*

FERNANDEZ, Ricardo

2004 *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*. Pamplona, Fundación diario de Navarra.

FIGARI, Luis Fernando y otros

²⁷ En Cusco la iconografía de la Purísima, denominada la linda, llamada la Linda, por ser como dice un documento de la época “la hechura más hermosa y más devota del Cuzco y todo su Obispado. Su fiesta es el 8 de diciembre. Patrona del Cuzco elegida por todos los gremios, el 7 de diciembre de 1651. (Reverter-Pezet 1985: 32)

- 2005 *La Inmaculada Concepción, 150 años*. Lima, Fondo Editorial Fe.
- HINOJOSA, Alfredo
- 2012 *La pintura cusqueña en la ideología andina*. Lima.
- LAVARELLO, Gabriela
- 2009 *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima, Editorial Pacasmayo.
- MESA y GISBERT
- 1982 *Historia de la pintura cusqueña*. Tomo II. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
- MACCORMACK, Sabine
- 2003 “El gobierno de la República Cristiana”. En *El Barroco peruano*. Tomo I, Lima, BCP.
- MUJICA, Ramón
- 1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de cultura Económica.
- PONCE, Miguel
- 2001 *María Madre del Redentor y Madre de la Iglesia*, Barcelona, Empresa Editorial Herder.
- RAMOS, Rafael
- 1992 *Arte festivo en Lima virreinal*, Madrid, Junta de Andalucía. Asesoría quinto centenario.

REVERTER-PEZET, Guillermo

1985 *Las cofradías en el virreinato del Perú.* Lima.

REVILLA, Federico

2012 *Diccionario de iconografía y simbología.* Madrid, Cátedra.

SCHENONE, Héctor

2008 *Santa María: iconografía del arte colonial.* Buenos Aires, Editorial
de la Universidad Católica Argentina.