



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Cuzco y su comercio en Lima (1660-1791)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Anthony Michael HOLGUÍN VALDEZ

ASESOR

Dr. Luis Fernando VILLEGAS TORRES

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Holguín, A. (2023). *El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Cuzco y su comercio en Lima (1660-1791)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Anthony Michael Holguín Valdez
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	47263931
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-0661-3070
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Luis Fernando Villegas Torres
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10866524
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-3899-240X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662413
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Martha Barriga Tello
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08239684
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	María Eugenia Yllia Miranda
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09926358
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.2.10.7. Arte y cultura visual
Grupo de investigación	Literatura y arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina - LITARTMO
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Biblioteca Nacional del Perú País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: San Borja Calle: Av. De La Poesía 160, San Borja 15034. Latitud: -12.08772 Longitud: -77.00523
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Agosto 2020 – septiembre 2022
URL de disciplinas OCDE	Historia del Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Historia https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.01.01

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los quince días del mes de marzo de dos mil veintitrés, siendo las 11.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dra. Nanda Leonardini Herane (Presidenta), Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Asesor), Dra. Martha Barriga Tello (Informante) y Mg. María Eugenia Yllia Miranda (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Cuzco y su comercio en Lima (1660-1791)**, presentada por el señor **Anthony Michael Holguín Valdez** Bachiller en Arte, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

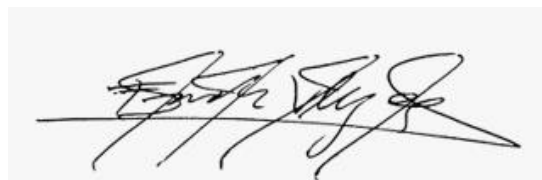
Excelente (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Anthony Michael Holguín Valdez**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **12.00** horas.



Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidenta
Profesora Principal D.E.



Dr. Luis Fernando Villegas Torres
Asesor
Profesor Asociado T.C.



Dra. Martha Barriga Tello
Informante
Profesora Emérita



Mg. María Eugenia Yllia Miranda
Informante
Profesora Contratada



UNIDAD DE POSGRADO

Informe de originalidad
N° 01-UPG-FLCH-UNMSM-2023

Título: El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Cuzco y su comercio en Lima (1660-1791)

Tesista: Anthony Michael Holguín Valdez

Grado académico: Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte

Asesor: Dr. Luis Fernando Villegas Torres

Reporte automatizado: 13/01/2023

Fecha: 13/01/2023

1. La tesis del Bach. Anthony Michael Holguín Valdez ha sido sometida a revisión. El resultado final fue de 5% de similitud. De acuerdo a la RR N° 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que será sometida a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

conformidad de originalidad.



UNMSM

Firmado digitalmente por ESTRADA
CUZCANO Martin Alonso FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 17.01.2023 09:57:21 -05:00

Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano
Director Unidad de Posgrado
FLCH-UNMSM

El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Cuzco y su comercio en Lima (1660-1791)

INFORME DE ORIGINALIDAD

5%

INDICE DE SIMILITUD

5%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

1%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.unav.edu Fuente de Internet	<1 %
2	eprints.ucm.es Fuente de Internet	<1 %
3	es.catholic.net Fuente de Internet	<1 %
4	ezproxybib.pucp.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
5	es.wikipedia.org Fuente de Internet	<1 %
6	es.aleteia.org Fuente de Internet	<1 %
7	docplayer.es Fuente de Internet	<1 %
8	livrosdeamor.com.br Fuente de Internet	<1 %
9	archive.org Fuente de Internet	<1 %

<1 %

10

pt.scribd.com

Fuente de Internet

<1 %

11

www.fssp-x-sudamerica.org

Fuente de Internet

<1 %

12

carlostarsitano.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

13

www.yumpu.com

Fuente de Internet

<1 %

14

scholar.smu.edu

Fuente de Internet

<1 %

15

institucional.us.es

Fuente de Internet

<1 %

16

Submitted to pontificiabolivariana

Trabajo del estudiante

<1 %

17

doaj.org

Fuente de Internet

<1 %

18

hdl.handle.net

Fuente de Internet

<1 %

19

www.radiolasalle.pe

Fuente de Internet

<1 %

20

www.coursehero.com

Fuente de Internet

<1 %

21	citeseerx.ist.psu.edu Fuente de Internet	<1 %
22	www.abebooks.com Fuente de Internet	<1 %
23	www.fides.org Fuente de Internet	<1 %
24	www.scielo.org.mx Fuente de Internet	<1 %
25	www.mcu.es Fuente de Internet	<1 %
26	digital.ucd.ie Fuente de Internet	<1 %
27	books.openedition.org Fuente de Internet	<1 %
28	medugorje.org Fuente de Internet	<1 %
29	www.comillas.edu Fuente de Internet	<1 %
30	www.oaxaca-mio.com Fuente de Internet	<1 %
31	bibliotecasgdap.girona.cat Fuente de Internet	<1 %
32	foro.belenismo.net Fuente de Internet	<1 %

33	prezi.com Fuente de Internet	<1 %
34	repositorio.comillas.edu Fuente de Internet	<1 %
35	Alberto Velasco, Francesc Fité. "Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms", Brill, 2018 Publicación	<1 %
36	Erin Kathleen Rowe. "Bibliography", Cambridge University Press (CUP), 2019 Publicación	<1 %
37	diposit.ub.edu Fuente de Internet	<1 %
38	expeditiorepositorio.utadeo.edu.co Fuente de Internet	<1 %
39	ilhn.com Fuente de Internet	<1 %
40	journals.openedition.org Fuente de Internet	<1 %
41	majordomo.eunet.es Fuente de Internet	<1 %
42	revistas.ucm.es Fuente de Internet	<1 %
43	uachih.uachnet.mx Fuente de Internet	<1 %

44

www.azteca21.com

Fuente de Internet

<1 %

45

www.ministeriopublico.cl

Fuente de Internet

<1 %

46

www.thesecretofthestars.com

Fuente de Internet

<1 %

47

www.uni-muenster.de

Fuente de Internet

<1 %

48

(11-11-13)

<http://190.228.129.251/en/newsroom/news-archive/549-11-11-2002-es-cierto-mayak-es-el-area-mas-contaminada-del-planeta-.html>

Fuente de Internet

<1 %

49

Alexandre Coello de la Rosa. "Más allá del Incario: Imperialismo e historia en José de Acosta, SJ (1540–1600)*", *Colonial Latin American Review*, 2005

Publicación

<1 %

50

alicia.concytec.gob.pe

Fuente de Internet

<1 %

51

allihoplibertad.com

Fuente de Internet

<1 %

52

comottihome.wordpress.com

Fuente de Internet

<1 %

53

container.parishesonline.com

Fuente de Internet

<1 %

54

ensondeluz.com

Fuente de Internet

<1 %

55

escholarship.org

Fuente de Internet

<1 %

56

idoc.pub

Fuente de Internet

<1 %

57

issuu.com

Fuente de Internet

<1 %

58

saltaconmigo.com

Fuente de Internet

<1 %

59

www.cajamadridempresas.es

Fuente de Internet

<1 %

60

www.iachr.org

Fuente de Internet

<1 %

61

www.slideshare.net

Fuente de Internet

<1 %

62

www.urbis-libnet.org

Fuente de Internet

<1 %

63

www.virtualtourist.com

Fuente de Internet

<1 %

64

"Das verirrte Kunstwerk", Walter de Gruyter GmbH, 2020

<1 %

65

Guadalupe Romero Sánchez. "Devoción y poder. Legados transoceánicos a conventos carmelitas andaluces", *Ars Bilduma*, 2020

Publicación

<1 %

66

Maya Stanfield-Mazzi. "Shifting Ground: Elite Sponsorship of the Cult of Christ of the Earthquakes in Eighteenth-Century Cusco", *Hispanic Research Journal*, 12/01/2007

Publicación

<1 %

67

artbooks.com

Fuente de Internet

<1 %

68

doi.org

Fuente de Internet

<1 %

69

epdf.pub

Fuente de Internet

<1 %

70

fh.mdp.edu.ar

Fuente de Internet

<1 %

71

fotografiapatrimonial.gob.ec

Fuente de Internet

<1 %

72

fuesp.com

Fuente de Internet

<1 %

73

laguiaviajera.com

Fuente de Internet

<1 %

74

perso.wanadoo.es

Fuente de Internet

<1 %

75

qdoc.tips

Fuente de Internet

<1 %

76

repositorio.minedu.gob.pe

Fuente de Internet

<1 %

77

repository.javeriana.edu.co

Fuente de Internet

<1 %

78

rezaysalva.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

79

temasycomentariosartepaeg.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

80

trabajadores.co.cu

Fuente de Internet

<1 %

81

www.eca.eu.int

Fuente de Internet

<1 %

82

www.encyclopediacatolica.com

Fuente de Internet

<1 %

83

www.flickr.com

Fuente de Internet

<1 %

84

www.hoyesarte.com

Fuente de Internet

<1 %

85

www.lavanguardia.com

Fuente de Internet

<1 %

86 www.revistahipogrifo.com <1 %
Fuente de Internet

87 www.uaca.ac.cr <1 %
Fuente de Internet

88 www.uarm.edu.pe <1 %
Fuente de Internet

89 www.ub.es <1 %
Fuente de Internet

90 www.ucm.es <1 %
Fuente de Internet

Excluir citas

Apagado

Excluir coincidencias < 3 words

Excluir bibliografía

Activo

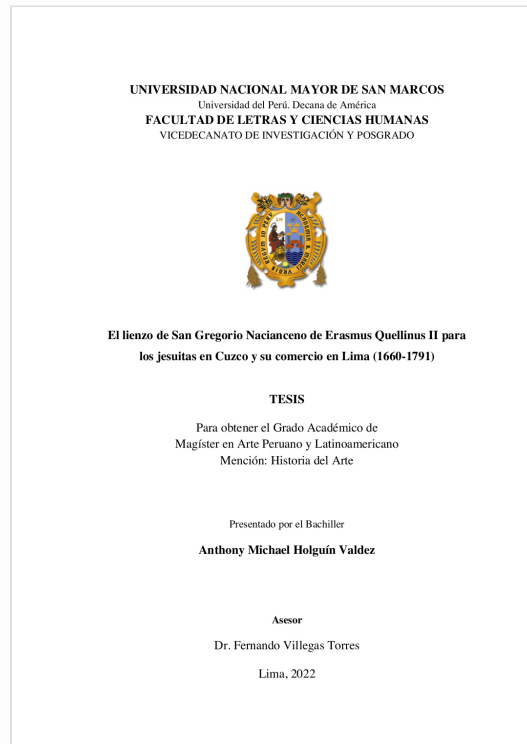


Recibo digital

Este recibo confirma que su trabajo ha sido recibido por **Turnitin**. A continuación podrá ver la información del recibo con respecto a su entrega.

La primera página de tus entregas se muestra abajo.

Autor de la entrega: Anthony Michael Holguín Valdez
Título del ejercicio: El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus ...
Título de la entrega: El lienzo de San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus ...
Nombre del archivo: PERUANO_Y_LATINOAMERICANO_-_HOLGU_N_VALDEZ,_ANTH...
Tamaño del archivo: 4.85M
Total páginas: 135
Total de palabras: 37,240
Total de caracteres: 191,164
Fecha de entrega: 13-ene.-2023 02:39p. m. (UTC-0500)
Identificador de la entrega... 1992454990



ÍNDICE

RESUMEN	4
ABSTRACT.....	5
AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	18
EL ARTE DE FLANDES Y SU PROYECCIÓN EN EL PERÚ VIRREINAL	18
1.1. La monarquía española y Flandes: agente cultural y artístico	18
1.2. Redes sociales y de comercio artístico entre Flandes y el Virreinato del Perú 25	25
1.2.1. Los puertos comerciales	25
1.2.2. Los marchantes de arte	28
1.3. La Compañía de Jesús y la pintura flamenca	31
CAPÍTULO II.....	37
ERASMUS QUELLINUS II	37
2.1. Erasmus Quellinus II (Amberes, 1607– 1678).....	37
2.2. Bajo el “eco” de Peter Paul Rubens	41
2.3. Colaboración con la Compañía de Jesús	45
CAPÍTULO III.....	50
LA PINTURA DE SAN GREGORIO NACIANCENO	50
3.1. La “composición de lugar” o ver con el espíritu.....	50
3.2. San Gregorio Nacianceno y sus antecedentes iconográficos	55
3.3. Aproximaciones históricas de la Compañía de Jesús de Cuzco y la pintura de Erasmus Quellinus II.....	62
3.4. La pintura de <i>San Gregorio Nacianceno</i> . Convenciones estéticas e iconográficas	72
3.4.1. Influencia de Rubens y otras obras de Quellinus II.....	78
CAPÍTULO IV	81

LA TRAYECTORIA DE LA PINTURA DE SAN GREGORIO NACIANCENO TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS	81
4.1. La trayectoria comercial la pintura de Cuzco a Lima (1767-1789)	81
4.2. “Pintado en Roma”: convenciones estéticas italianas en la tasación de la pintura de <i>San Gregorio Nacianceno</i>	89
4.3. Un nuevo espacio de consagración	93
CONCLUSIONES	96
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
Fuentes manuscritas	100
Fuentes primarias	100
Fuentes secundarias.....	100
ANEXO DE FIGURAS	111
ANEXO DOCUMENTAL	129
Anexo I.....	129
Anexo II	130
Anexo III	130
Anexo IV	130
Anexo V	131
Anexo VI.....	132
Anexo VII.....	132
Anexo VIII	133

RESUMEN

Esta investigación aborda la historia, procedencia, circulación y componentes estéticos del cuadro de *San Gregorio Nacianceno* del pintor flamenco Erasmus Quellinus II (Amberes, 1607-1678). En este sentido, se presenta una aproximación historiográfica de los vínculos artísticos entre Perú y Flandes en el siglo XVII para comprender las características participativas de la Compañía de Jesús en el encargo de obras de arte y su destino a América. Este enfoque también se centra en la biografía del artista, que se complementa con el análisis de su producción pictórica y los valores plásticos de los que dependen. La identificación de los elementos iconográficos y compositivos de la obra de Quellinus nos permitirá comprobar que el cuadro presenta una calidad artística trascendental entre la última producción del artista.

Palabras clave: pintura flamenca, Erasmus Quellinus II, jesuitas, Cuzco.

ABSTRACT

This research addresses the history, provenance, circulation and aesthetic components of the painting of Saint Gregory of Nazianzus by the Flemish painter Erasmus Quellinus II (Antwerp, 1607-1678). In this sense, a historiographical approach to the artistic links between Peru and Flanders in the 17th century is presented in order to understand the participatory characteristics of the Society of Jesus in the commissioning of works of art and their destination to America. This approach also focuses on the artist's biography, which is complemented by the analysis of his pictorial production and the plastic values on which they depend. The identification of the iconographic and compositional elements of Quellinus' work will allow us to verify that the painting presents a transcendental artistic quality among the artist's last production.

Keywords: Flemish painting, Erasmus Quellinus II, Jesuits, Cuzco.

AGRADECIMIENTOS

La escritura de una tesis necesariamente involucra la participación de muchas personas que tuvieron la gentileza de contribuir con sugerencias, comentarios y gestiones en la elaboración final de la investigación. En primer lugar, agradezco al Dr. Fernando Villegas Torres, asesor y profesor que estuvo involucrado desde el inicio del proyecto. Así mismo a los jurados informantes la Dra. Martha Barriga y la Mg. María Eugenia Yllia.

No puedo dejar de mencionar las numerosas comunicaciones electrónicas que tuve con el Dr. Jean-Pierre De Bruyn, quien me permitió forjar una idea más clara del pintor Erasmus Quellinus II y su actividad artística en Amberes.

Mi especial reconocimiento va dirigido al director de la Catedral de Lima, el señor Fernando López, y al señor Juan Centeno, conservador, quienes me facilitaron realizar los registros fotográficos de la pintura de *San Gregorio Nacianceno*; al igual que a Nancy Junchaya, encargada del área de restauración del patrimonio artístico de la iglesia de San Pedro, por su tiempo y facilitarme material del proceso de restauración del cuadro de Quellinus.

Debo agradecer a la Dra. Ana Diéguez y a los especialistas del Instituto Moll de Madrid, Centro de Investigación de Pintura Flamenca, quienes leyeron una primera versión de la investigación y contribuyeron con importantes sugerencias y críticas constructivas. Al historiador del arte Francesco De Nicolo, por sus atentas anotaciones y material bibliográfico. Asimismo, al historiador y archivero José Luis Gonzáles, quien en su amable disposición me facilitó fuentes históricas valiosas.

Por último, un agradecimiento especial a mi familia y especialmente a Tania Pérez, compañera en todo momento en las distintas travesías y pláticas de mi tesis.

INTRODUCCIÓN

El hallazgo del cuadro de Erasmus Quellinus II (Amberes, 1607-1678) en la catedral de Lima en 2019, nos incentivó a contactar al especialista de la obra del artista, el historiador del arte belga Jean-Pierre De Bruyn, quien ha dedicado toda su vida a la investigación de este pintor flamenco. Durante una comunicación permanente con De Bruyn se concluyó que la pintura de *San Gregorio Nacianceno* pertenece al pincel de Quellinus; además, constatamos que el artista dejó inscrita la firma “Erasmus Quellinus fecit Antverpiae A”. Asimismo, descubrimos que el maestro pintor realizó algunas obras para la Compañía de Jesús, por ejemplo, una Inmaculada Concepción (lienzo, 500 x 287 cm) ubicada en la iglesia de San Miguel en Lovaina (Bélgica), dimensiones que incluso son superadas por el lienzo conservado en Lima. Esta información nos permitió establecer una hipótesis previa: los jesuitas encargaron a Erasmus Quellinus II elaborar el cuadro del *San Gregorio Nacianceno*, que tenía por destino el virreinato del Perú.

En definitiva, se hace necesario identificar y analizar el contexto histórico y artístico en el cual la pintura se originó y circuló, en distintos propietarios, además del contenido formal, iconográfico y estético que nos aportará datos nuevos sobre el artista y su mecenas. La orden de la Compañía de Jesús, mecenas y promotores del gusto artístico de su época nos aproxima a diferentes miradas de la pintura flamenca en el contexto del arte virreinal peruano.

Esta investigación busca rescatar dos temas poco conocido por el arte virreinal peruano y de la historia de la Compañía de Jesús: el coleccionismo artístico de los jesuitas y el influjo de la pintura flamenca en el Perú. Para ello estudiaremos el caso del cuadro de

*San Gregorio Nacianceno venciendo a los arrianos de Constantinopla*¹ del pintor Erasmus Quellinus II.

El lienzo *San Gregorio Nacianceno* del artista flamenco Erasmus Quellinus II es una pintura de gran formato (535 cm x 293 cm), confiscada a los bienes de la Compañía de Jesús del Cuzco a raíz de su expulsión en 1767. El cuadro, después de pasar un proceso de evaluación para su venta, fue adquirido por el Cabildo Eclesiástico de la catedral de Lima, en 1791. Desde entonces, se encuentra en dicho templo, entre otras cosas, a la espera de una investigación rigurosa con respecto a su devenir histórico y material, puesto que no se le ha prestado la atención necesaria por la historiografía del arte virreinal peruano.

El tema de la presente investigación es el análisis del caso particular del lienzo de *San Gregorio Nacianceno*. Hasta el momento, sabemos que es la única pintura incautada de los bienes artísticos de los jesuitas del Cuzco, que fue trasladado a Lima para un nuevo peritaje y posterior venta.

Bajo estos tópicos el marco temporal de la investigación está delimitada a partir de 1715 como fecha tentativa cuando la Compañía proyecta una renovación de su iglesia del Cuzco, momento en la cual el lienzo en cuestión se configuró en el programa artístico del templo; en segundo lugar, pretendemos esclarecer las vicisitudes de la pintura tras la expulsión de los jesuitas, en 1767, y la adquisición del cuadro por sacerdotes de la iglesia del Sagrario de Lima, en 1791.

El enfoque de investigación nos conlleva a plantear la siguiente problemática general:

¿Cómo se configuró el lienzo de *San Gregorio Nacianceno* del pintor flamenco Erasmus Quellinus II en el programa artístico de la iglesia de la Compañía de Cuzco de

¹ A lo largo de la tesis el cuadro llevará el título reducido de *san Gregorio Nacianceno*.

la primera mitad del siglo XVIII y cuáles fueron las vicisitudes de la pintura tras la expulsión de los jesuitas en 1767?

Así mismo, se desprende un conjunto de interrogantes de la investigación:

1. ¿Cuáles fueron los criterios de selección de los jesuitas para encargar una pintura-retablo a Erasmus Quellinus II, uno de los principales pintores de Flandes del siglo XVII?
2. ¿La pintura estuvo desde su adquisición en la iglesia de los jesuitas del Cuzco?
3. ¿Cuáles son las convenciones estéticas e iconográficas del lienzo de San Gregorio Nacianceno?
4. ¿La Real Junta de Temporalidades fue determinante para el traslado de la pintura de *San Gregorio Nacianceno* hacia Lima?

En cuanto a la hipótesis principal argumentamos que el cuadro de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus II Quellinus estuvo integrado como parte de un renovado programa artístico en la iglesia de la Compañía del Cuzco, vinculada a los principios de los ejercicios espirituales. Luego de la expulsión de los jesuitas, en 1767, como parte de un proceso mercantil, la pintura fue trasladada a Lima.

En toda investigación sobre cualquier enfoque metodológico que se enmarca en la influencia del arte flamenco en el Perú virreinal, es de obligada consulta la producción académica de Francisco Stastny. Sus trabajos supusieron el comienzo del estudio de las fuentes grabadas de Flandes y su repercusión en la obra pictórica de los andes. Sus artículos se han convertido en una de las bases sobre la forma de articular la presencia de la iconografía de la iglesia contrarreformista y la necesidad de ilustración piadosa. La primera de sus investigaciones en torno a este tema se titula “La presencia de Rubens en la Pintura Colonial” (1965); en este importante trabajo define las categorías de “Pintura

flamenca” y “Pintura Colonial”. Así mismo, analiza la transmisión de los modelos grabados del pintor Peter Paul Rubens y su repercusión en los pintores de los virreinos americanos. Desde un análisis histórico-crítico el autor propone una nueva mirada al valor estético de la pintura virreinal; a partir de esta perspectiva Stastny sostiene que el descubrimiento de una fuente es el primer paso hacia una comprensión cabal de la obra analizada, en efecto, al abordar metodológicamente una pintura, escultura o arquitectura, contribuye a descubrir los principios estéticos de una época.

En suma, la producción de Stastny en cuanto a la pintura flamenca nos demuestra la presencia de las fuentes grabadas y los modelos que estos sirvieron para el pintor americano. Entre otros trabajos ensaya sobre el mercado artístico de Flandes; así, en su artículo “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo” (2005), desglosa con mayor precisión temas que abordó en trabajos previos. Presenta las principales consecuencias del comercio profesional de Flandes y su repercusión en el arte americano, desde los envíos de pintura y la circulación de innumerables libros de estampas. El autor limita el estudio a un panorama general sin analizar a profundidad el caso del Perú.

Los escuetos datos sobre pintura flamenca y pintores nórdicos recogidos por el padre Rubén Vargas Ugarte en la segunda edición de su *Diccionario de artífices coloniales de América meridional* (1968), son un alcance para el inicio del cotejo de información relevante a las obras de dichos artífices. Este libro nos permite identificar las obras pictóricas, escultóricas, arquitectónica, entre otras, en su devenir y procedencia histórica. En ese sentido, en la biografía del pintor Manuel Paz, el autor introduce una interesante narración de la pintura de nuestra tesis y su posterior venta. Si bien no considera mayor atención al cuadro, esto no desmerece su importante aporte.

Uno de los estudios pioneros en identificar pintura flamenca en el Perú fue del historiador del arte Diego Angulo Íñiguez. En su artículo “Un cuadro de Simón de Vos en Lima” (1943) acerca del tema de la Circuncisión firmada y fechada, en 1639, ubicado para entonces en la iglesia de la Concepción de Lima.

En adelante son pocos los trabajos que han recogido datos concernientes a identificar obras de origen flamenco en colecciones conventuales y particulares. Por lo general se cita trabajos de largo aliento como, por ejemplo, la monumental obra de Teresa Gisbert y José de Mesa *Historia de la pintura cuzqueña* (1982), que recoge fuentes primarias, así como identifica obra pictórica flamenca en el capítulo quinto titulado “El influjo flamenco” en la ciudad imperial, sus características y determinación a través de pinturas y estampas.

Años más tarde, bajo la dirección de José Antonio Lavalle el Banco de Crédito del Perú edita el libro *Pintura en el Virreinato del Perú* (1989). En este importante texto participa el historiador del arte Jorge Bernales Ballesteros con “Pintura en Lima durante el Virreinato”, en el cual incluye un panorama general de los influjos de la pintura flamenca en la capital virreinal; insiste en la repercusión que tuvo la obra de Rubens y su círculo a través de los grabados. En el mismo volumen encontramos el texto “Rubens en la Pinacoteca Franciscana”, escrito por el artista Juan Manuel Ugarte Eléspuru; su mirada metodológica deja interrogantes e incongruencias que necesitan verificarse con estudios de archivos y análisis material para determinar la procedencia de la serie de la *Pasión de Cristo*, pinturas de gran formato ubicadas en algunas iglesias de Lima, los que, no necesariamente, proceden del taller de Rubens.

El historiador del arte Héctor Schenone publicó *Iconografía del arte colonial: los santos* (1992); a manera de diccionario, expone las biografías de los santos católicos en

relación con la iconografía presente en diversas disciplinas artísticas de la América virreinal. La propuesta de Schenone, hasta el momento, es la más completa en su género.

La reciente tesis de maestría de Lino Anchi que lleva por título *La serie de la Pasión de Cristo en el Convento de San Francisco de Lima: nuevas propuestas de lectura* (2019), reincide que la ya citada serie de la *Pasión de Cristo* pertenece no solo al taller de Rubens, además de sus seguidores de Jacob Jordaens y Anton Van Dyck; propone como fecha de envío entre 1654 y 1674. Sin embargo, el investigador no sustenta con nuevas fuentes primarias que verifiquen su propuesta; por otra parte, no contrasta la serie con otros lienzos del mismo formato y composición albergadas, por ejemplo, en la catedral de Lima. Su aporte radica en los datos arrojados a partir de la reflectografía infrarroja que le permitió elaborar una renovada lectura formal de los cuadros.

Regresando al tema que nos interesa, el arquitecto José de Mesa en su artículo “La influencia de Flandes en la pintura del área andina” (1994), plantea la repercusión que tuvo la pintura flamenca y sus fuentes grabadas en el sur peruano y Bolivia de los siglos XVII y XVIII, además de proponer un balance general de la historia de la pintura flamenca. El artículo, desde una metodología descriptiva, realiza una secuencia cronológica del tema, aunque, no profundiza en el análisis del corpus de las pinturas que toma como estudio.

En adelante la aproximación al estudio de la pintura flamenca en el Perú virreinal es reducida; sólo a través de exposiciones temporales en instituciones culturales se ha podido dialogar sobre esta vertiente pictórica y su estela en América virreinal.

Como resultado de una muestra artística habida en la Galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú se publicó, en 2009, el libro *De Amberes al*

Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal, editado por la historiadora del arte Cecile Michaud reúne un conjunto de artículos escritos por historiadores del arte e investigadores. Como objetivo esta obra propone la influencia del grabado flamenco (siglos XVI-XVII) en la pintura cusqueña virreinal de la colección Barbosa-Stern de Lima. Como nuestra investigación se enfoca al área geográfica de estudio, nos conviene dialogar con el conjunto de trabajos presentes en el libro, para mostrar las divergencias y propuestas afines.

El importante libro de Sandra Van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guilliam Forchondt's Dealership in Antwerp (ca. 1632-1678) and the Overseas Paintings Trade* (2017), reúne, en seis capítulos y una conclusión, el proceso del mercado de pinturas de la empresa Forchondt. De especial interés es el análisis que realiza de una serie de cobres sobre la Pasión de Cristo firmados por Guilliam Forchondt, perteneciente a la iglesia de San Pedro Mártir en Juli, Puno; en la conclusión determina la intervención de tres pintores distintos. Su minucioso análisis y estadísticas recogidas en documentos consultados por la autora demuestran las redes de distribución de agentes mercantiles de la firma Forchondt en Europa y su expansión por América.

La historiadora del arte Jahel Sanzsalazar en su artículo “El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVIII a través del caso de Gabriel Franck (1638)”, se relaciona con nuestra hipótesis, en lo concerniente al comercio de pintura flamenca en la segunda mitad del siglo XVII. Analiza las relaciones políticas entre España y Flandes y de cómo estas favorecieron la llegada de pinturas y otras obras de arte. Así mismo, revisa las vías comerciales controladas desde Amberes que fueron determinantes en la circulación de estas obras.

Los planteamientos teóricos y categorías de análisis que utilizaremos en la presente tesis se desprenden en gran medida de las fuentes historiográficas de los antecedentes. En primer lugar, el citado libro líneas arriba, *Historia de la pintura cuzqueña* de Gisbert y Mesa, propone la teoría evolutiva de la pintura cuzqueña y la determinación de un estilo propio acorde a las necesidades del contexto cuzqueño virreinal. Entrega datos de fuentes primarias, así como identifica obra pictórica flamenca en el capítulo quinto titulado “El influjo flamenco en la ciudad imperial”. Los autores elaboran su análisis crítico de fuentes primarias relacionados con el enfoque formalista de la pintura. Establecen parámetros cronológicos de la evolución estilística de la pintura cuzqueña. De esto nos apoyaremos para contextualizar la pintura de Quellinus, puesto que nos encontramos con manifestaciones plásticas disímiles.

En nuestro ámbito local los historiadores del arte Fernando Villegas y José Torres (2003) el sugerente artículo “The influence and uses of Flemish painting in colonial Peru” tratan la influencia de la pintura flamenca en el Perú; en él identifican el aporte de los artistas “coloniales” y el enfoque de la reinterpretación de los grabados y la creación de nuevos lenguajes estéticos, que más allá de ser meras copias. Plantearon nuevos significados y elementos de acuerdo con las necesidades religiosas de la población nativa. Por otra parte, el historiador del arte Jaime Mariazza, en su ensayo “Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII” (2004), emplea las categorías de “estilo limeño”, “estilo cusqueño” y “pintura romana”. El autor propone una serie de categorías utilizadas en la pintura virreinal del siglo XVIII peruano relacionadas con las “escuelas” artísticas. Su propuesta analiza las categorías en su contexto de discusión, sin embargo, no presenta un corpus consistente de fuentes primarias de la época de estudio que nos ayude a comprender con cabalidad los conceptos utilizados por los artistas peruanos.

El libro *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño* (2004), de la doctora Martha Barriga, nos ayuda a comprender los factores y restricciones impuestas por la corona española a cerca de las obras de arte religiosa en el territorio de su jurisdicción. A esto se añade el estudio de casos particulares como el analizado por la misma Barriga (2014) en el libro *Júbilos de Lima*, del erudito Francisco Ruiz Cano, sobre la técnica y el lenguaje del devenir de la reflexión teórica estética, donde se advierte en toda su plenitud la terminología y conceptualizaciones –en principio la arquitectura– que nos permite situar la perspectiva y apreciación artística en todo su panorama intelectual. Estos trabajos trascendentales, si bien se concentran en la ciudad e Lima, abren un abanico de temas que se pueden aproximar a los discursos regionales de la plástica peruana virreinal del decimoctavo siglo.

La mayoría del material disponible sobre Erasmus Quellinus II ha sido escrito en neerlandés y francés. Esto se debe a que el especialista en el artista es de este origen; el ya mencionado Jean-Pierre De Bruyn ha contribuido con numerosos artículos y monografías. Así pues, para entender el concepto de artista durante el siglo XVII europeo, es de útil necesidad revisar la bibliografía que existe sobre él. De Bruyn, en 1982, defendió su tesis doctoral en la Universidad de Gante, que llevó por título *Erasmus II Quellinus (1607-1678). Leven en Werken*. Este estudio abarca todos los aspectos de la biografía y obra de Quellinus II como pinturas, dibujos, gráficos, ilustraciones de libros, cartones de tapices y poemas. En efecto, sobre la base a la tesis, De Bruyn publicó un catálogo razonado sobre Quellinus II, en 1988.

Las investigaciones sobre Quellinus que han dominado la carrera de De Bruyn, culminan con la exposición "Dans le sillage de Rubens, Erasme Quellin" en el Musée de Flandre, Cassel, Francia, en 2014, primera muestra individual dedicada a este artista. El

catálogo, que contiene una amplia bibliografía y revisa la obra de Quellinus, nos ayuda a aproximarnos a su concepción del artista durante el siglo XVII.

Cómo ya se ha indicado líneas arriba –de manera sintetizada– nuestro objetivo principal es demostrar que el lienzo de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II se configuró en el programa artístico de los doctores de la iglesia católica y los santos jesuitas para el templo de la Compañía del Cuzco durante la primera mitad del siglo XVIII, así como cuáles fueron las vicisitudes de la pintura tras la expulsión de los jesuitas, en 1767.

Bajo esta premisa nuestros objetivos específicos son los siguientes: primero, demostrar que la orden jesuítica encargó a Erasmus Quellinus II el cuadro *San Gregorio Nacianceno*; segundo, identificar el espacio, ubicación y función del citado lienzo en el programa iconográfico de la iglesia de la Transfiguración del Cuzco; tercero, analizar las convenciones estéticas e iconográficas del cuadro en cuestión. Por último, evaluar el proceso llevado a cabo por la Real Junta de Temporalidades del Cuzco en el inventario, tasación y venta del lienzo y su traslado a Lima.

En esta investigación se empleará el método histórico y crítico, que nos permitirá examinar la historiografía relevante sobre el influjo flamenco en la pintura peruana virreinal.

Desde la hermenéutica y la diplomática cotejaremos documentos impresos de los siglos XVII y XVIII, además de manuscritos de archivo, para conocer el contexto documental administrativo y jurídico que será de utilidad en el desarrollo histórico y artístico del cuadro de Quellinus.

En cuanto objeto de estudio, para el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, se emplea el método de análisis formal y el iconológico para lograr esclarecer el contenido

compositivo, modelos visuales (estampas y pinturas), estéticos y sus implicancias ideológicas.

El análisis de la pintura se complementará con registros fotográficos bajo luz natural. Somos conscientes que las capas pictóricas de la obra han sufrido alteraciones a lo largo de su historia; por tal motivo hemos considerado las evaluaciones pertinentes de los criterios de restauración de la pintura realizada en 2006.

Esta investigación se realizó en cuatro etapas: búsqueda de fuentes primarias y bibliográficas; segundo, recopilación y selección del corpus de imágenes; tercero, elaboración de fichas de investigación; cuarto, redacción, observaciones, comentarios y conclusión de la investigación.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. En el primero revisamos, analiza y expone la historiografía referente a los estudios e investigaciones del comercio artístico de Flandes y su repercusión en el Perú virreinal, así como la participación de la Compañía de Jesús en el mecenazgo. En segundo capítulo abordamos la biografía del pintor Erasmus Quellinus II, con especial énfasis en su vínculo con los jesuitas. En tercer capítulo presentamos las condiciones estéticas, iconográficas y formales de la pintura. El último capítulo ofrecemos los alcances historiográficos y documentales primarios del traslado de la pintura *San Gregorio Nacianceno*, razón por la cual enfocamos del contexto histórico y artístico de la Compañía de Jesús en la ciudad de Cuzco, para luego tratar el proceso de venta del cuadro hasta su arribo a Lima, capital virreinal.

CAPÍTULO I

EL ARTE DE FLANDES Y SU PROYECCIÓN EN EL PERÚ VIRREINAL

En el presente capítulo abordamos los ejes principales del arte de Flandes y su proyección en el Perú virreinal. Los mecanismos de producción, circulación y adquisición de obras de arte giran en torno a los intermediarios de este sistema complejo, así, principalmente la monarquía española sirvió como el principal agente cultural. De esta manera las redes sociales y el comercio artístico flamenco tuvieron otros medios de comunicación directa con los territorios americanos: los puertos comerciales y los marchantes.

1.1. La monarquía española y Flandes: agente cultural y artístico

Desde que la monarquía española establece sus virreinos en América durante el siglo XVI, la comunicación entre los dos continentes supuso un aspecto relevante para el desarrollo de las artes, desde el propio mercado globalizado y la transferencia de una cultura visual continua. Creemos en la complejidad del desarrollo eficiente que debió existir en la circulación de obras de arte y los artistas itinerantes o viajeros que vieron en América un territorio para enriquecer sus bienes personales. Si bien la ciudad de Sevilla tuvo el monopolio del comercio con los virreinos americanos (Quiles, 2009, p. 112), y, por lo tanto, estableció factores artísticos que se exportarían desde Andalucía; sin embargo, Flandes, como territorio de la monarquía hispana fue uno de los principales centros de producción industrializada de pinturas y estampas².

² Otra fuente de imágenes era Asia oriental a través del famoso Galeón de Manila, conocida por este nombre a la flota que todos los años partía de Acapulco hacia las islas filipinas, una posición estratégica debido a la importancia que los productos orientales tenían en los mercados europeos y americanos, y que

Para difundir y justificar el proceso de evangelización de los territorios conquistados la corona española y las órdenes regulares y seculares necesitaron del apoyo de las imágenes religiosas. Fue primordial que las imágenes participaran en la lucha por el espacio sagrado de los pueblos indígenas y esto se debe primordialmente en las funciones tradicionales para el culto e instrucción de los naturales (Gruzinski, 1991, p. 45). Pero ¿No hubo placer estético y consumidores de arte en los espacios civiles que no estuvieron necesariamente vinculados a las instituciones religiosas? Sin duda el trascurso de los años llevó a forjar verdaderos coleccionistas de arte.

Ahora bien, ¿cuál fue la situación de Flandes con respecto a la Monarquía Hispánica? En primer lugar, para dilucidar la relación geográfica, debemos saber que la región flamenca ocupó la franja sur de los Países Bajos³. La problemática de la denominación topográfica de la región y sus aspectos culturales o históricos ha llevado muchas veces a la confusión de la propia historiografía europea, es más, a los españoles “se debe el uso tradicional de la noción de Flandes para referirse a todo el territorio” (Parker, 1989, p. 16). En ese sentido, para delimitar el marco histórico y aproximarnos al contexto de esta región, debemos entender que Flandes fue uno de los territorios de la Monarquía Hispánica más envueltos en dificultades de sostener bajo control, desde las costosas inversiones de militarización de los estrategas españoles que lo llevaron a la bancarrota en 1597.

servían de almacén para el comercio con Japón y China (Bernabeú, 2016). Es más, si recorremos la historia de la época de los Reyes Católicos en el último cuarto del siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XVII, el arte de Flandes se había asentado con prestigio e influencia en la corte. La estudiosa Kim Woods ha demostrado que en 1445 el rey Juan II de Castilla comisionó al pintor Rogier van der Weyden un retablo tríptico de la Virgen con destino de donación al monasterio de la Cartuja de Miraflores, de modo de que fue uno de los primeros altares flamencos exportado a la península ibérica (Woods, 2007, p. 67), quizás la vitalidad de este artista y su “ingenio burgués” le proporcionó tener una clientela que fue honrado por príncipes y dignatarios del país y el extranjero, es así, como recibió importante encargos de España e Italia (Panofsky, 1998, p. 245).

³ Flandes es la denominación en español que recibe uno de los condados pertenecientes a los Países Bajos desde el siglo IX, ubicado en una parte del territorio que corresponde a lo que hoy ocupa Bélgica. No será hasta 1830 cuando Bélgica declara su independencia y su formación como nación desligada del Reino de los Países Bajos.

Siguiendo el concepto utilizado por el John H. Elliot las “monarquías compuestas”, aquellas ciudades-estado separadas territorialmente que se agrupaban bajo el dominio de un solo soberano, y de los que conformaban los Países Bajos de la época moderna⁴. Así es que la monarquía de los Habsburgo españoles lograron ocupar estos territorios durante el siglo XVI, pero que mantenían la autonomía en su organización interna conservando sus propios privilegios y leyes, pues consistía en un sistema que “en todos estos territorios se esperaba del rey, y de hecho se les imponía como obligación, que mantuviese el estatus e identidad distintivos de cada uno de ellos” (Elliott, 2010, p. 16).

En esta lógica de la monarquía compuesta debe entenderse la intromisión de los Monarquía Hispánica y sus territorios en Europa, Asia y América, la defensa de la imagen universalista y la conocida sentencia de *los dominios donde nunca se pone el sol*. Esta mirada justificada en las innumerables campañas políticas, económicas y en especial las militares y religiosas que tuvieron como consecuencia la conformación de los distintos dominios y virreinos. Sin embargo, este proceso de “universalización” del régimen hispano entró en crisis cuando perdieron finalmente en la adjudicación de las provincias de los Países Bajos en 1648. Es más, en el prelude del siglo XVII, el programa hispano de establecer un “planeta católico” quedó desbaratado, ya que “trunco en Flandes y malogrado también militarmente en las llamadas “vecindades” de los virreinos y las capitanías americanas” (Rodríguez de la Flor, 2015, p. 13).

Desde el plano de las artes plásticas, los artífices de los Países Bajos establecieron interesantes mecanismos para fabricar piezas artísticas para los nuevos mercados de

⁴ El historiador Miguel Echevarría nos indica que los Países Bajos en el segundo tercio del siglo XVI tenía una configuración política y administrativa compleja que se dividía de modo general y nobiliario en ducados, condados, marquesados y señoríos. Por ejemplo, en los Ducados: Brabante (Brabant, Limburgo (Limburg), Luxemburgo (Luxembourg), Güeldes (Gelderland); Condados: Flandes (Flanders), Artois, Henao (Hainault), Holanda (Holland), Zelanda (Zeeland), Namur, Zuften; Marquesados: Sacro Imperio, Amberes (Antwerpen); Señoríos: Frisia (Friesland), Manilas (Mechelen), Utrecht, Overisel (Overijssel), Groninga (Groningen). (Echevarría, 1998, p. 21).

exportación. La importante labor de la producción de imágenes muy solicitadas del taller de los hermanos Wierix (Johannes, Hieronymus y Antonius), en Amberes, tuvo un resultado primordial en el mercado peruano, principalmente en la producción de estampas para la Compañía de Jesús y el clero regular (Mujica, 2009). El siglo XVII tuvo resultados favorecedores en la producción continua y extensa de los diseños y composiciones que reproducían la obra pictórica de Peter Paul Rubens (1577-1640), incluso se sabe que tras el fallecimiento del artista en 1640 se produjo una trascendental circulación de la producción de estampas basadas en su obra (Stastny, 2013, p. 134). Se ha calculado que entre 1615 y 1800 se realizaron más de dos mil obras de arte, muchas de las cuales se enviaron a los territorios españoles en América (Kügelgen, 2009, p. 340).

Para delimitar la concepción del arte de Flandes en el contexto del XVII, desde la perspectiva de la historiografía del arte, se considera a esta región identificada con un desarrollo cultural en el que las convenciones artísticas y estéticas le han modelado bajo un estilo reconocible. Es cierto que por consenso general lo flamenco se ha reflejado en cuestiones prácticas de las formas y composiciones de pinturas, inclusive sobrepasando el estilo personal de cada artista y su producción, donde se ha identificado los temas profanos predilectos, desde las populares naturalezas muertas (vegetales y animales muertos), guirnaldas de flores, escenas de caza y de la vida cotidiana, paisajes (incluso las traducidas en contexto católico); además, las imágenes devocionales religiosas con una amplia difusión de las estampas y obras de los maestros barrocos más reconocidos de la época.

Sabemos que Flandes desde el siglo XVI y el XVII es una noción que parte de una demarcación geográfica y de desarrollo de la cultura en ese lugar o espacio definido. Lo

flamenco logró irradiarse hacia otras latitudes, difundiendo por efecto del emplazamiento físico de sus ciudades más importantes y las vías de comercio abiertas a través de los puertos donde, por su puesto, Amberes fue el centro metrópoli donde concurrieron múltiples fenómenos de transferencia cultural con el resto del orbe, ciudad donde la pluralidad social se derivaba de una enorme población y donde convivían agentes locales con un gran número de extranjeros. El capital político de esta región, uno más de los territorios estratégicos de la Corona española que funcionaba bajo su propia administración (Alcalá-Zamora, 2001, p. 211).

Estudiosos como el investigador Eddy Stols, utiliza la categoría de “Flandes multicultural y mestizo” para definir la amplia riqueza cultural de la sociedad flamenca, esto debido al prolongado alcance y dominio comercial de primer orden durante la Edad Moderna, así pues, el territorio genéricamente conocido como Flandes atrajo a nutridas comunidades de comerciantes de distintas naciones: italianos, portugueses, castellanos, vascos, ingleses, alemanes, franceses, bálticos, o gente de los Balcanes (Stols, 2001, p. 241-242). En ese sentido, el enclave o área cultura de Flandes caracterizado por su desempeño en la proliferación de las artes, tecnologías tipográficas, impresos y literatura de continente occidental, sin duda, exploró y estableció un centro económico y cultural de base sólida entre los siglos XVI y XVII.

En el plano de la teoría del arte durante la época estudiada, lo flamenco operaba como una categoría de imágenes que se diferenciaban por su calidad técnica, su manejo en los efectos pictóricos y sus tipologías iconográficas. Los antecedentes históricos del intercambio artístico entre la monarquía española y el Norte de Europa fue un fenómeno constante, donde los principales núcleos como Amberes en el siglo XVI, contribuyó a la expansión de un gusto por la cultura material entre la clientela hispana. La posesión de

una pintura flamenca se convertiría en un signo de distinción, además, siendo flamencos en su ejecución, “presentan notas características de la Península Ibérica, dentro de un proceso de hibridación en el que a la tradición flamenca se une el gusto ibérico, surgiendo obras de gran originalidad” (Caballero, 2010, p. 350). Lo que los historiadores españoles categorizan con el título de “hispanoflamenco” y, en el plano histórico del último tercio del siglo XVI dicha producción de estas imágenes se sitúa en medio de los fuertes debates teológicos derivados de la Reforma y la Contrarreforma (Sebastián, 1981, p. 92). Debemos subrayar, además, que en el tránsito a la centuria del XVII el sistema visual flamenco debe mucho a su configuración a los prototipos y reglas italianas vigente en la Europa desde el periodo renacentista, en ese sentido, debemos precisar que la conceptualización y definición de modelos flamencos involucra necesariamente el retorno de los modelos italianos.

La teoría y práctica de la estética italiana, como norma y canon visual, ya se conducía por destacados artistas flamencos como Peter Paul Rubens, quien maneja con familiaridad la cultura clásica y que recibe información de humanistas que trabajan para las cortes europeas. En paralelo a su actividad de pintor se dedica a escribir libros relacionadas con el arte y casi siempre vinculados con la antigüedad clásica, como aquella primera edición *Palazzi di Genova* (1622), donde se anota una observación notable en su prefacio: “We see that the Style of architedure called barbaric or Gothic is gradually waning and disappearing in these parts; and that a few admirable minds are introducing the true symmetry of that other Style which follows the rules of the ancient Greeks and Romans, to the great splendour and beautification of our country; as may be seen in the famous temples recently ereded by the venerable Society of Jesus in the

cities of Brussels and Antwerp”⁵ (Martin, 1968, p. 25). Esta admiración y piedad a la antigüedad clásica o “verdadera simetría”, será parte de su proyecto artístico y esto lo practicó a lo largo de su carrera muchas veces, donde la recuperación de la grandeza de los antiguos le sirve como “Pintor Cristiano” de la contrarreforma y de haber pintado muchos altares para las iglesias en Flandes.

En este contexto, un momento cuando el arte en los Países bajos se producía y exportaba en el marco de problemáticas sociales, divisiones religiosas, crisis económicas y tensiones entre los comitentes de la burguesía, el clero, la nobleza local dominante y el gobernador general, representante del rey en la región. En ese sentido, para comprender la expansión artística de la región de Flandes en los territorios americanos debemos explicar los mecanismos y organización de las redes sociales, clientelares y del comercio, esto nos permitirá dilucidar el caso del Perú virreinal. Es un hecho concreto que, desde aproximadamente la década de 1650, Rubens ejerció una influencia sin parangón en toda la península ibérica y como anota Brown “estas corrientes pictóricas convirtieron a España en una especie de crisol a medida que los artistas locales fueron adaptando su trabajo con el fin de satisfacer a una clientela de gustos diversos” (Brown, 2008, p. 21). En ese sentido el proceso de traslado y transformación de la estética condujo en última instancia al surgimiento de un lenguaje pictórico hispánico común a lo que el autor inglés denominada “un lenguaje pictórico europeo con un pronunciado acento español”. Sin embargo, creemos que este lenguaje predominante de estela de Rubens y su taller denotó diferencias significativas en la introducción de otros estilos mucho más personales de artistas de Flandes.

⁵ Traducción del autor: “Vemos que el estilo de arquitectura llamado bárbaro o gótico está gradualmente disminuyendo y desapareciendo en estas partes; y que algunas mentes admirables están introduciendo la verdadera simetría de ese otro estilo que sigue las reglas de los antiguos griegos y romanos, para el gran esplendor y embellecimiento de nuestro país; como puede verse en los famosos templos recientemente erigidos por la venerable Compañía de Jesús en las ciudades de Bruselas y Amberes”.

De forma progresiva, el comercio de los galeones hispanos al territorio americano introduciría en términos cuantitativos una considerable producción de obras de los pintores españoles y flamencos preferentemente, estos estilos importados sirvieron para ornamentar iglesias, conventos, monasterios y residencias civiles. En este panorama el aporte de la comunidad jesuita fue trascendental, pues los procuradores de Roma integraron ese círculo comercial de la exportación de obras de origen europeo, así es preciso delimitar las condiciones y tránsito de la obra de Erasmus Quellinus II en el contexto de las rutas comerciales y buscar respuestas a preguntas que podrían quizás explicarse por el tráfico de las comunidades religiosas y los objetos de arte.

1.2. Redes sociales y de comercio artístico entre Flandes y el Virreinato del Perú

1.2.1. Los puertos comerciales

El impacto de la pintura flamenca en el virreinato peruano debe entenderse como parte del intenso comercio de obras de arte y objetos de lujo existente entre Amberes y los puertos americanos. El amplio tráfico comercial, al menos desde finales del siglo XVI, del cual ya lo ha anotado Martín de Soria (1956, p. 30) y ha demostrado significativos vestigios no sólo en México sino en el área andina de Sudamérica⁶. Es interesante, además, que el puerto más importante de su momento el de Sevilla, que disfrutaba del monopolio del comercio con las Indias y la había convertido en la ciudad cosmopolita y a la vez que empezaba a cristalizar su propia escuela pictórica (Navarrete, 1998). Las motivaciones del establecimiento del elevado número de comerciantes flamencos en España, primero en Sevilla, luego en Cádiz, en el comercio de pinturas y la exportación

⁶ El interés renovado de los historiadores del arte ha retomado el estudio de los documentos de envíos trasatlánticos conservados en el Archivo General de Indias de Sevilla, donde se ha identificado los mecanismos del comercio de arte (Prieto, 2017; Van Ginhoven, 2017; Gramatke, 2020). Sin embargo, no dejamos de lado los primeros alcances de estudios centrados en los pintores españoles activos en Sevilla y que enviaron obra a América, así conocemos los casos de Francisco de Zurbarán, Bartolomé Murillo, Juan Valdez Leal, y que gracias a los aportes de Duncan Kinkead se ha logrado aportes novedosos sobre los mercados artísticos entre los “dos mundos” (Kinkead, 1984).

de arte en Amberes, de los mercados locales y su centralización de la oferta, los intermediarios, ventas públicas y las principales empresas que actuaron.

Entonces, La Casa de Contratación, con sede en Sevilla, era una especie de cámara de comercio encargada exclusivamente de los asuntos de ultramar. El ámbito de competencia de la recién fundada autoridad en 1503 incluía todos los asuntos de la navegación transoceánica, el tráfico comercial, la recaudación de impuestos sobre el comercio con los virreinos y también el control del tráfico de pasajeros. Para que el nuevo organismo administrativo pudiera desempeñar sus funciones, se estableció que todo el tráfico de ultramar debía pasar por el puerto de Sevilla, que se convirtió así en el único puerto de salida y destino de todo el tráfico comercial, de comunicaciones, administrativo y de pasajeros entre España y su imperio de ultramar (Kinkead, 1984, p. 304). Un monopolio que Sevilla, posteriormente junto con la ciudad portuaria de Cádiz, pudo mantener hasta bien entrado el siglo XVIII.

Además de este ámbito político-administrativo, a la Casa de Contratación se le asignaron también funciones técnico-científicas, como el examen de los navegantes empleados en el tráfico de ultramar en cuanto a sus conocimientos náuticos, el control de los instrumentos náuticos utilizados, la recogida y recopilación de todos los datos geográficos y de historia natural de las expediciones de regreso y el registro cartográfico de las zonas descubiertas. La Corona había creado así su primera autoridad central especializada para las tareas urgentes de control, organización, coordinación y evaluación de los resultados de las primeras empresas de ultramar. Poco a poco se fueron añadiendo funciones que iban mucho más allá del mero control y organización de la manipulación de mercancías.

No sólo había que abastecer a los barcos con provisiones, sino que inicialmente también había que abastecer a los asentamientos transatlánticos con grano, harina, aceite y vino, por ejemplo. En 1560 se añadió la censura de los libros a exportar. Las condiciones geográficas hicieron que en el siglo XVII Cádiz empezara a superar a Sevilla, pues con el creciente encenagamiento del Guadalquivir, los cada vez más grandes navegantes oceánicos tenían dificultades para llegar al puerto fluvial de Sevilla. En cambio, Cádiz, situada en una bahía protectora directamente sobre el mar, ofrecía un acceso mucho más fácil, lo que significaba que los barcos se cargaban mayoritariamente en esta ciudad. Durante mucho tiempo, Sevilla y Cádiz lucharon por la supremacía en el comercio virreinal, hasta que en 1680 la corona designó a Cádiz como principal puerto para el comercio virreinal. Finalmente, en 1717 se produjo el traslado de la Casa de la Contratación y del Consulado a Cádiz⁷.

En los libros de gastos y cuentas de la Compañía de Jesús de Lima dan testimonio de la complejidad de la organización de los envíos de obras de arte y objetos de lujo a los colegios jesuitas del virreinato peruano⁸. A los bienes deseados, a veces difíciles de conseguir, y al complicado reclutamiento de los nuevos misioneros, se sumaban los problemas derivados exclusivamente del tráfico marítimo. No eran raros los largos tiempos de espera de hasta varios años, y los tiempos de salida dependían no sólo de los vientos favorables y de la amenaza o el inicio de la guerra, sino también de los caprichos de los capitanes.

⁷ Esta problemática y aportes al comercio español con América a través de cifras de exportación se puede consultar el estudio del historiador y economista Lutgardo García Fuentes, quien trata sobre este tema entre los años de 1650 y 1700 (García, 1980; 1997).

⁸ Por ejemplo, el noviciado de Lima registra varios “bultos hechos en Nápoles” (Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Compañía de Jesús, JE-NO 2, legajo 156, expediente 454, folio 47r; véase: Ramos, 2018, nota 32). Así otros objetos de Asia se apuntan como aquellos “damasco de China” o una “cruz de ébano” (folio 240r).

Los procuradores jesuitas, en particular, enviaban obras de arte, libros, vestidos y objetos de lujo a gran escala. Es más, resulta interesante que la orden religiosa actuara en algunos casos como agentes de particulares, que les confiaban sus peticiones y recursos. Esta intermediación comercial de los miembros de la orden ignaciana ya conocía numerosos pleitos durante el siglo XVIII, donde se explica que los jesuitas habían instalado grandes depósitos de mercadería y que hacían negocio con ello, cosa estrictamente prohibida en la Aduana de Cádiz, e incluso se constataba que este “crecido tráfico de esta Religión no hallo en las demás” (Gramatke, 2020, p.151).

1.2.2. Los marchantes de arte

La producción de obras de arte a gran escala, su distribución y comercialización a nivel internacional y la aparición del marchante de arte como un tipo de comerciante especializado constituyen desarrollos progresivos característicos del Amberes moderno temprano. El marchante de arte apareció como una categoría profesional ya en los primeros decenios del siglo XVI, y se expandió en número tal que a finales de siglo el marchante de arte constituyó una actividad bien establecida⁹. Además, durante los primeros decenios del siglo XVII, los cambios en el aspecto organizativo de estas empresas internacionales de comercio de arte dieron lugar a marchantes de arte integrados verticalmente como Chrisostomo Van Immerseel (1588--1654) y Matthijs Musson (1598--1678). Estos marchantes controlaban la producción, distribución y comercialización de obras de arte, y operado a una escala considerable (Stastny, 2013, p. 250).

⁹ Fundamental en todos estos desarrollos fue la apertura en 1445 del puerto dominicano para la venta de artículos de lujo incluyendo pinturas, en 1460 en la Iglesia de Nuestra Señora, y en 1540 del *Painters' Hall o Schilderspand* en el segundo piso de la Nueva Bolsa de Valores de Amberes (Ewing, 1990, p. 565).

Se ha considerado el siglo XVII como un período de decadencia general en Amberes después de su apogeo durante el siglo anterior. Los motivos de esta afirmación es la rebelión de las Provincias del Norte contra la corona imperial española, seguida en 1568 por su declaración conjunta de independencia. Además, los continuos intentos de España por recuperar sus provincias perdidas del norte convirtieron partes del sur de los Países Bajos en un cambiante campo de batalla durante la mayor parte del siglo. En ese sentido, la historiografía reconoce que, a pesar de no haber alcanzado nunca sus antiguos días de gloria, “Amberes siguió desempeñando un papel importante dentro de las redes comerciales de los Países Bajos durante el siglo XVII, y que su vida artística también se recuperó y sólo empezó a mostrar signos de debilitamiento a finales del siglo” (O’ brien, 2001, p. 233). A pesar de todas estas circunstancias el comercio con América fluyó a pesar de las complejidades que pudiera existir con la competencia mercantil andaluza.

En el caso de la región andina del Virreinato del Perú, los historiadores del arte discuten la afluencia y el impacto de la pintura flamenca durante el siglo XVII en la Escuela Cusqueña de pintura del siglo XVIII (Mesa, 1994, p. 77). Con la concentración urbana y las ricas actividades comerciales en las ciudades mineras del Alto Perú, los comerciantes locales de pinturas también se convirtieron en una fuerza prominente detrás de la amplia distribución de pinturas y grabados importados (flamencos) y de la producción local en toda la región. Sin embargo, hasta la fecha no existe ningún estudio que cuantifique esta afluencia o que aborde sus ramificaciones en los mercados locales de arte de forma sistemática.

Sin embargo, debemos precisar que la fama alcanzada en Europa de la familia Forchondt, quienes fueron una autentica firma trasnacional que exportaba a las más

diversas regiones del mundo, sus relaciones comerciales con América se iniciaron formalmente desde 1652, año que cubrieron una filial en el puerto de Cádiz. Según se constata el peso creciente del mercado americano en su expansión mercantil fue tan grande que, a partir de 1675, la casa matriz se trasladó a su sede gaditana. Desde entonces hasta 1699, el flujo comercial de objetos artístico hacia el Nuevo Mundo fue muy amplio en número y calidades¹⁰. El contraste con el comercio masivo, la presencia de grandes pintura flamencas, ya del propio taller de Rubens o de sus contemporáneos, resulta más bien incongruente, si bien esta hipótesis es sugerente, pues la producción de obra de gran formato es casi desconocido y de ahí que la crítica actual sigue proponiendo obras atribuibles a autores de procedencia flamenca, por ejemplo, el caso de los cuadros de la Pasión de Cristo procedentes de la antigua Casa de Ejercicios del convento limeño de San Francisco¹¹. Así es necesario confrontar las fuentes primarias y determinar en qué momento la pintura de *San Gregorio Nacianceno* de Eramsus Quellinus II arribó al virreinato peruano, es probable que esta obra llegó directamente de un “corredor de Indias” y comisionada por alguno de los procuradores jesuitas de la segunda mitad del siglo XVII, pero, también, sostenemos que este lienzo llegara por la casa Forchondt, pues se sabe qué asociación de comerciantes y artistas fue muy común dentro de la transiciones mercantiles, así se conoce que Forchondt “el Joven” había sido

¹⁰ Inclusive, además, de los miles de grabados y pequeñas pinturas sobre tabla o metal – mucha de ellas con bodegones, paisajes y temas profanos –, los Forchoudt enviaban al continente tapices franceses y flamencos, porcelanas y mayólicas, escritorios, crucifijos de mesa, retablos portátiles, espejos, cofres y muebles de lujo con acabados de oro, carey, marfil y ébano y piedras duras. De ahí que el uso de materiales preciosos oriundos de varias latitudes daba un aire indudablemente cosmopolita a estas piezas suntuarias, cuya profusa circulación iría dejando diversas improntas en el gusto americano (Stastny, 2013, pp. 351-378).

¹¹ Una reciente tesis de maestría propone que los cuadros de la Pasión de Cristo son atribuibles la “Escuela flamenca del siglo XVII, seguidor de Rubens/ Jordaens/ Van Dyck” (Anchi, 2019, pp. 78 y 79). El aporte del análisis formal y estilístico es interesante, pues le permite identificar los caracteres estéticos de la serie de lienzos; sin embargo, el fundamento de la autoría flamenca no se concretiza con fuentes primarias que lo acrediten con seguridad. Por otra parte, los estudios en Amberes dieron crédito la atribución de Quellinus II al cuadro de la Entrada de Jesús a Jerusalén, a partir de los caracteres formales, y bajo la misma premisa no se fundamentó a partir de documentación escrita de época (De Bruyn, 1988, p.282).

discípulo de Erasmus Quellinus II (Padrón 1976, p. 113 y 367, citado en Sánchez, 2011).

Pero acaso, ¿la agencia comercial de Forchondt comercializó directamente con América? Según recientes investigaciones las asociaciones de los flamencos con comerciantes españoles que variaba de envíos individuales y de grandes series, así uno de estos agentes¹², Antonio Rodríguez Cortés, compró pinturas de Forchondt y las vendió para su propio beneficio en América entre las décadas de 1660 y 1670 (Van Ginhoven, 2017, p. 163). Además, se sabe el vínculo de Rodríguez como intermediario de los jesuitas en el virreinato del Perú, recogiendo el pago de los procuradores, en ese sentido, demuestra el estrecho contacto entre los jesuitas y las comunidades mercantiles de Sevilla y Cádiz, sobre todo porque los procuradores jesuitas residían en los puertos andaluces mientras realizaban sus compras para sus Colegios y misiones en América (Van Ginhoven, 2017, p. 165). Por lo tanto, pensamos que bajo este contexto de intercambio comercial debió establecerse el envío de la pintura del *San Gregorio Nacianceno*, si bien podemos manejar la hipótesis de las relaciones de alguno de los procuradores jesuitas de la provincia peruana y los agentes comerciales de aquel entonces, no resultaría contradictorio, asociar este enorme cuadro con el procurador jesuita Juan de Ribadeneira, quien por aquellos años estuvo en estrecho vínculo con el comercio andaluz.

1.3. La Compañía de Jesús y la pintura flamenca

¹² Además, Forchondt colaboró estrechamente con comerciante y agentes viajeros activos en Carrera de Indias, ya fueran de origen flamenco o estrechamente vinculados a las comunidades de comerciantes flamencos de Sevilla y Cádiz, entre ellos los Perry-Cortés, quienes fueron los principales agentes trasatlánticos como comerciantes de pinturas, pero nunca aparecen como comerciantes de pinturas, ya que esta línea de negocio probablemente se detectó entre los textiles y otros productos básicos como la cera, el hierro y el vino que exportaban desde Cádiz.

Los vínculos entre la Compañía de Jesús¹³ y las artes plásticas han sido analizados en los últimos años por el historiador del arte Gauvin Alexander Bailey, quien postula que la cuestión del “estilo jesuita” en las artes es una imposición historiográfica del siglo XIX para referirse a la manera de pintura, esculpir y construir, e incluso han llegado a atribuirles la creación del barroco (Bailey, 2012, p.43). Sin embargo, la categorización de un estilo jesuita fue ampliamente descartada por los estudiosos en la primera mitad del siglo XX¹⁴, y, en efecto, Bailey establece que demuestra que la Compañía de Jesús utilizó pintores contratados por otros mecenas importantes de la época cuyo entusiasmo por el uso didáctico y devocional del arte no excluyó el interés por la estética o la preocupación por la calidad de este.

Como la mayoría de las órdenes religiosas de la época, la Compañía de Jesús prefería utilizar artistas de su orden para sus encargos principalmente como una medida de reducción de costos (Bailey, 1999, p. 30). Así la mayoría de los artistas jesuitas eran hermanos o “coadjutores”, hombres que se unían a la Compañía pero que no aspiraban al sacerdocio, entre el más reconocido a su llegada al virreinato peruano fue el italiano Bernardo Bitti que llegó a Lima el 31 de mayo de 1575¹⁵ y que a decir del cronista jesuita Diego Francisco Altamirano “a su ejemplar virtud añadió el primor de su pincel,

¹³ En un panorama amplio la orden religiosa fue fundada en 1540, por Ignacio de Loyola, junto con Francisco Javier, Pedro Fabro, entre otros insignes miembros, siendo aprobada por el Papa Pablo III en la ciudad de Roma. Su objetivo propuesto como “ejercito espiritual” se extiende a los campos de la educación y misiones evangelizadoras. Como tal la orden jesuita llegó al virreinato peruano en 1568 y desplegó su actividad desde el norte hasta el sur, donde encontró la ciudad de Juli como foco principal del despliegue misionero de los andes. Por otra parte, sobre la influencia de los jesuitas en la pintura en Hispanoamérica véase: Bailey, 1999; Bargellini y Komanecky, 2009.

¹⁴ La discusión de los historiadores del arte de la segunda mitad del siglo XX se divide entre los que reducían su discurso sobre los jesuitas utilizaban el arte como instrumento dogmático católico (Freedberg, *Painting in Italy, 1500-1600*) y que ha persistido hasta la actualidad. En ese sentido se ha pensado que los primeros jesuitas no tenían interés en la buena pintura, se les culpa regularmente por la falta de artistas de primer nivel (Bailey, 2003, pp. 6 y 7).

¹⁵ Recientemente se ha comprobado que Bernardo Bitti falleció en 1600 y no como se postulaba que fuese en 1610 (Vargas Ugarte, 1968, p. 85). La sección de noticias necrológicas de las cartas anuas jesuíticas apunta que el “Hermano Bernardo Bitti coadjutor temporal” falleció en el colegio de Lima (Tejada, p. 2021, p.11).

de que mucho necesitaba nuestra provincia [peruana] en aquellos principios, cuando no había en el reino pintores para el adorno de sus templos” (Altamirano, 2021, p. 275).

Se advierte que los programas iconográficos de los grandes proyectos pictóricos de los jesuitas en sus iglesias y colegios fueron supervisados de cerca y, por general, se planificaron mucho antes que los cuadros mismos. Bajo ese contexto debió ingresar como sucesor del italiano el nuevo coadjutor, el hermano Diego de la Puente, natural de Malinas, y de cuyo nombre original de bautismo fuese Jacques Du Pont (van Ginhoven, 2017, p. 15, nota 25). Se maneja la hipótesis de la formación artesanal del pintor flamenco e incluso se postula que antes de trasladarse a América, debió tener algún contacto con los primeros modelos de Rubens y su escuela, además de vincularse, en España, con las manifestaciones tempranas del naturalismo andaluz (Wuffarden, 2018, p. 220), sin embargo, conocemos a través de las cartas anuas que al jesuita “se le enseñó lúcidamente el arte de pintar que había oído de sus antecesores”¹⁶, esta noticia descrita a su fallecimiento atestigua una posible formación con la Compañía de Jesús. Su arribo al virreinato debió ser posiblemente en 1617, como miembro de la expedición dirigida por el padre Juan Vázquez.

Además, recientemente se le ha atribuido un enorme número de pinturas de la iglesia de San Pablo de Lima lo que ayuda a ampliar el catálogo iniciado por el arquitecto José de Mesa (1978, pp. 185-223). Su ardua labor en las obras que trabajó en los Colegios de Trujillo, Chuquiabo, Juli¹⁷ y Santiago de Chile¹⁸ se parangona con los modelos empleados en sus composiciones que se desplegó en un novedoso repertorio

¹⁶ Archivum Romanum Societatis Iesu (en adelante, ARSI), carta anua Perú 18b, folio 101r.

¹⁷ El 28 de marzo de 1628 se conoce por una carta de pago de Diego de la Puente por cantidad de reales le envió de Juli el hermano José de Lara. AGN, JE-PR 1, caja 15, documento 733.43, folio 1r.

¹⁸ El 20 de febrero de 1652 se le expide una libranza a Diego de la Puente ordenando pagar cantidad de patacones a Juan Matute en nombre de Luis Pacheco padre procurador del Colegio de Santiago de Chile, por mercaderías para enviar a Juan López Soto. AGN, JE-PR 1, caja 15, documento 733.43, folio 1r.

iconográfico y que “merece considerarse entre los primeros usuarios de las estampas que reproducían composiciones del barroco rubensiano” (Wuffarden, 2018, p. 225; Vargas Ugarte, 1968, p. 251). A la semejanza y voto de humildad de Bitti, el pintor de Flandes no dejó firma alguna en sus cuadros que debió realizar hasta sus últimos días¹⁹, según consta la fecha de fallecimiento el 4 de diciembre de 1663 debido a una “fiebre epidémica” y se constata a través de las cartas haber decorado “los altares del colegio con imágenes escogidas elaboradas por el genio del pincel”²⁰.

La Compañía de Jesús como otras órdenes religiosas empezó a adquirir pinturas de distintos formatos para el decoro de sus colegios e iglesias. Si bien no se tiene documentado otro pintor de origen flamenco entre sus hermanos o adjutores, se conoce, producto del comercio de obras de esta región²¹ distintas pinturas sobre lámina de cobre. Como bien se conoce en Flandes se producían, masivamente, cobres pintados, que llegaban a grandes cantidades. Se trataba de cobres de pequeñas dimensiones (entre 20 y 50 cm) a los que los documentos antiguos denominan “láminas” (Gjurinovic, 2000, pp. 179 y 180).

Así una de las series de pinturas firmadas “Gmo Forchondt fesit” sobre cobre ubicadas en la antigua iglesia de San Pedro Mártir en Juli, y estudiadas por el matrimonio Mesa y Gisbert apuntan como ejemplo de la gran afluencia de pinturas flamencas en el Cusco y en la gran región andina durante del siglo XVII (Mesa-Gisbert, 1982, pp. 100 y 101;

¹⁹ Preponderantemente los coadjutores pintores de la Compañía de Jesús no dejaron firmas en sus lienzos. Al otro lado del oriente el pintor jesuita Giovanni Cola no se conserva claramente documentada sus obras en Japón (García, 2011, p. 104).

²⁰ ARSI, carta anua Perú 18b, folio 101r.

²¹ Los antecedentes del comercio de la pintura flamenca en el virreinato peruano en el siglo XVI se comprueban por diversas escrituras notariales y comprobantes de pago, como, por ejemplo, en 1598, el librero Andrés de Ornillos da carta de pago a Leonardo Ángel por 200 pesos de “lienzos de Flandes de historias diferentes”, un retablo de Nuestra Señora, un libro de Santo Tomás, que recibe por disposición del alcalde Francisco Coello, en el concurso de acreedores de Francisco de Brutón (AGN, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, protocolo 5, folio 297r). El historiador Estenssoro indica de la existencia en la tradición local de un pintor flamenco de Utrech hacia 1595 trabajando en la decoración de la iglesia franciscana de Jauja, con una obra del infierno (Estenssoro, 2003, p. 203, nota 155).

Mesa, 1994, p. 68). De los doce originales, once pinturas aún se conservan en las naves de la iglesia. La serie reúne seis episodios de la Pasión de Cristo (*El arresto de Cristo*, *Cristo arrastrado después de su arresto*, *La caída de Cristo*, *Eccehomo*, *Cristo camino del Calvario* y *La Crucifixión*), tres acontecimientos de la vida de María (*El Desposorio de la Virgen*, *La Adoración de los Pastores* y *La Adoración de los Magos*), un episodio de la vida pública de Cristo (*La multiplicación de los peces*) y un relato del Antiguo Testamento (van Ginhoven, 2017, p. 184).

Esta serie de cobre flamencos de Forchondt arrastra una problemática con respecto a su composición ecléctica e incluso el inventario de los bienes embargados a los jesuitas de Juli de 1767 describen como de “laminas de cobre con sus marcos de ebano de la vida y muerte de Nuestro Señor Jesuchristo”²², esta consideración lejana de reconocer su “escuela” o procedencia nos conlleva a definir los límites y adaptaciones del estilo que podían satisfacer los gustos del cliente. Además, en este documento de registro se contempla “dos laminas Romanas de la Pacion del Señor en cobre de vara de latitud y tres varas de longitud, sus marcos de Evano”²³ ubicadas en el presbiterio del templo, sin asociación alguna con las obras de Forchondt, debido a las dimensiones. En efecto, el reconocimiento de lo “romano” en la pintura se circunscribe por la calidad estética que esta obra demuestra, en tanto, que los preceptos del canon y modelos italianos aún establecían la base de la “calidad” en las artes de este periodo.

De hecho, la pintura flamenca es atraída por la Compañía de Jesús por su carácter visual y contenido estético que, además, muchos de estos modelos compositivos arrastran los cánones italianos y clásicos. Esta producción que puede calificarse de ecléctica se ha constituido como estrategia en las obras de Forchondt y fue muy extendida en los

²² AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 130, expediente 4, folios 19v y 20r.

²³AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 130, expediente 4, folio 18r y 18v.

talleres de Amberes y de Malinas en la producción de pinturas para la exportación (van Ginhoven, 2017, p. 184). Así esta difusión a gran escala de la pintura flamenca y de la misma manera como se operó en los libros de estampas se llevó a promover un gusto amplio entre las comunidades religiosas del virreinato, con especial preponderancia en los encargos de escala monumental de los jesuitas peruanos.

CAPÍTULO II

ERASMUS QUELLINUS II

2.1. Erasmus Quellinus II (Amberes, 1607– 1678)

Erasmus Quellinus II nació en Amberes el 19 de noviembre de 1607 (Figura1). Junto con Rubens (1557-1640), Van Dyck (1599) y Jordaens (1593-1678) hizo una contribución muy personal a la historia de la pintura de Amberes. El estilo de Quellinus, con su orientación clasicista, tuvo en la segunda mitad del siglo XVII un importante contrapeso al estilo barroco de Rubens. En sus primeras pinturas se advierte los modelados de ciertas reminiscencias caravaggistas en algunas de sus obras, como sus coetáneos Gerard Seghers y Theodoro Rombouts. Así mismo el estilo del artista se asocia sobre todo a la escultura, ya que hay varios artistas conocidos y reconocidos en esta línea, como Erasmo I, Artus I, Artus II, Artus III y Thomas²⁴. En ese sentido al pintor no le impidió mostrar un gran interés por la escultura en sus pinturas de “trampantojos”, especialmente en sus medallones rodeados de guirnaldas de flores.

Durante la década de 1630 colabora con Rubens, en esta etapa se evidencia el clasicismo en sus figuras de influencia de la escultura, según se demuestra en el inventario posterior a su muerte donde “incluye una impresionante colección de estatuas, reunidas en el gran taller de su casa en la Happaertstraat” (De Bruyn, 2014, p.

²⁴ La genealogía del artista parte del padre fundador de la familia quien fue el escultor Erasmo I (hacia 1580-1642), natural de Lieja, que se convirtió en maestro del gremio de San Lucas de Amberes en 1606, un año antes del nacimiento de su primer hijo. Erasmo I se había casado con Elisabeth van Uden, hermana del célebre paisajista Lucas van Uden (1595-1672/1673): era el comienzo de un árbol genealógico cuyas ramas se extendían a muchos artistas y familias de artistas destacados. Erasmo I e Isabel tuvieron once hijos, tres de los cuales fueron artistas: Erasmo II y Artus I, ya mencionados, y el grabador Hubert (1619-1687). (De Bruyn, 2014, p. 15).

15). Esta incluye una impresionante colección de obras de escultores de inspiración clásica representados, como François Duquesnoy (1597-1643), Johannes Cardon (1614-1656) y, sobre todo, su hermano Artus I, uno de los principales exponentes del Barroco de Flandes. El artista posee también una obra de Giovanni da Bologna (1529-1608), y estudios de estatuas antiguas, principalmente "copias" según la antigüedad (por ejemplo, un *Laoconte*).

Entre los dos hermanos, Erasmus II y Artus I, existe una verdadera complicidad artística. Las analogías entre sus respectivas obras son a veces sorprendentes y, más de una vez, parecen inspirarse mutuamente. De Artus I, Erasmo II posee varias esculturas de "tema antiguo", como las figuras de Hércules, Venus, Cupido, Baco y Cleopatra, así como un fauno. Además, su colección es bastante heterogénea en cuanto a los temas representados, ya que incluye también esculturas de animales (especialmente leones), algunos bustos, en particular el de Baltasar I Moretus (1574-1641), y un dibujo preparatorio para el busto del marqués de Caracena (1608-1668). El inventario sólo menciona una obra de su padre: un "pequeño altar modelado por Erasmus Quellin" (De Bruyn, 2014, p. 16).

Tanto en el contenido como en la forma, esta colección pone de manifiesto la orientación clasicista del estilo de Quellinus II, que se irá imponiendo a lo largo de su carrera. No es casualidad que François Duquesnoy y Artus I Quellin estén ampliamente representados aquí. Artus I fue alumno de Duquesnoy en Roma, donde recibió una fuerte influencia de su clasicismo monumental. Esta estancia también le dio la oportunidad de estudiar las antigüedades *in situ*, sentando así las bases de su propia contribución al Barroco Clásico. Pero la contribución de Erasmus II, que nunca había visitado Italia, también fue fundamental para este desarrollo artístico. En los inicios de

este lenguaje barroco clasicista, es sorprendente constatar que los dos hermanos respondían a veces a los mismos encargos para temas casi similares (De Bruyn, 2014, p. 16). En 1639, por ejemplo, Artus I creó el relieve *Labore et Constantia* para Balthasar I Moretus, y al año siguiente su hermano entregó un cuadro sobre el mismo tema.

En un reciente estudio la investigadora Jahel Sanzsalazar resalta que el pintor fue heredero de la clientela de Rubens a partir de 1640, según una carta del Cardenal-Infante al rey Felipe IV, a los diez días de morir Rubens, y dejar inconclusos cuatro lienzos para el soberano, “don Fernando propone a su hermano que los ejecute el ‘primer oficial de Rubens’, quien –dice– ‘hacía las más de las obras de su amo’ y era, junto con Gaspar de Crayer, el único del que se podía fiar” (Sanzsalazar, 2020, p. 72 y 73). A pesar de que Quellinus jamás viajó a Italia, logró una personal evolución artística, demostrando desde sus inicios un compromiso de clasicismo barroco”, reflejada en su producción destinada para las instituciones religiosas y civiles, en tantos diseños para grabados, decoraciones efímeras, pinturas de distintos formatos para los cuales realizaba composiciones alegóricas e históricas. Así mismo, la obra de Quellinus también se destinó a la exportación, puesto que su nombre aparece repetidas veces en las cuentas de los marchantes Forchondt y Musson que tenían filiales en España (Sanzsalazar, 2020, p. 73).

Como ya se ha indicado en el capítulo anterior los marchantes flamencos tuvieron negocios directos con los comerciantes de Sevilla y Cádiz, entre estos se ubica Guillaume Forchondt “el joven” (1640-ca. 1711), quien pudo aprender el oficio de pintura con Erasmus Quellinus II en Amberes (Díaz Padrón, 1976, p. 113), pero sólo comenzó su actividad como pintor en Nuremberg en 1666. No hay pruebas documentales de que continuara con esta actividad a su llegada a España en 1677. Lo

cierto es que la comunicación entre ambas personalidades fue continua y circunscrita al tema del comercio artístico, así en una carta firmada en Amberes el 4 de diciembre de 1670, Quellinus II dirige una misiva a Forchondt, se lee:

Ha sido agradable para mí comprender su buena naturaleza. Adjunto un dibujo de San Sebastián, que espero sea del agrado de sus señorías, para hacer de cuatro codos de altura, el precio debe ser de trescientos florines si lo hago lo mejor posible, pero complace a sus señorías por menos. Aunque sean doscientos o más, les serviré muy bien, pero para que su cabalidad esté bien ganada, porque también la haré yo, pero no le dedicaré tanto tiempo porque se debe ganar más en dos meses que en uno y más en cuatro que en tres. Sin embargo, espero que los señores estén muy contentos de saber que el dinero se ha asignado y que la UE y yo se lo agradeceremos. Si hay algo que pueda hacer por UE en privado, por favor ordéneme que siempre muestre que soy el humilde servidor de UE. E. Quellinus. (Denucé, 1931, pp. 116 y 117).

La comunicación atiende las características técnicas de la obra que se debe comercializar. Como punto de partida el pintor se adapta a los requerimientos de la clientela. Según consta los comprobantes de pago los envíos de las obras de Quellinus se sitúan por lo menos desde 1665 hasta 1676²⁵, aun cuando el amplio comercio de Forchondt estaba imponiendo el monopolio comercial. En esta misma línea otro agente importante fue el caso del marchante Musson de quien se consignan envíos de pinturas al puerto de Cádiz, en especial durante la década de 1660. Este agente comercial trabajó con un selecto grupo de pintores y, además, tuvo por clientes a distinguidos personalidades de la ciudad de Amberes, por ejemplo, se documenta que un sacerdote de alto rango le compró cuadros el 31 de octubre de 1665 por 1,449 florines, entre ellos los lienzos de los *“Doce meses en seis piezas”* según Paul Bril, *“tres piezas*

²⁵ Los constantes envíos de la obra de Quellinus II, desde Amberes hacia las ciudades de Europa, se registra a través de las facturas de Forchondt. Debemos considerar que el pintor flamenco nunca salió de su ciudad natal, por lo tanto, la intermediación comercial fue primordial para la difusión de su obra. Para los registros de la obra de Erasmus Quellinus véase: Denucé, 1931, p.70, 96, 118, 121, 131, 148.

eclésiásticas” de Peter van Lint, cada una por 80 florines, y obras de temas pagáños de Quellinus por el mismo precio (Denucé, 1949, p. 94).

2.2. Bajo el “eco” de Peter Paul Rubens

La historiografía da cuenta que poco se sabe de los primeros años de Erasmus Quellinus II. Sin embargo, sabemos que primero recibió una formación teórica en filosofía, según sus biógrafos contemporáneos como Meysens y de Brie, “fue discípulo de mons. P.P. Rubens, que primero se convirtió en un maestro en filosofía”, sin embargo, en contra de lo que han escrito estos intelectuales, nunca enseñó esta disciplina (De Bruyn, 2014, p. 16). En su inventario después de su muerte se registra una “*Philosophia* Erasmus Quellinus scripsit”, una disertación que probablemente data de sus primeros años de formación humanista.

Pero según Meysens, retomado por De Bie, también se convirtió en un excelente maestro de la pintura, tanto a gran como a pequeña escala: “y entiende muy bien la perspectiva, y es un gran maestro y arquitecto (sic). La pintura, el dibujo (ilustraciones de libros) y la arquitectura (decoración efímera) dominan su carrera”. Pero no fue hasta alrededor de 1634 cuando fue admitido como "maestro" en el gremio de San Lucas de Amberes. En una carta fechada el 5 de agosto de 1634, Balthasar I Moretus lo calificó de discípulo de Rubens, afirmación que posteriormente confirmaron Jan Meysens (1649), Cornelis de Bie (1661) y Philips Rubens (1676) (De Bruyn, 2014, p. 16).

Desde muy joven, Erasmus Quellinus II frecuentó los círculos eruditos y llegó a formar parte de ellos, así sus intereses fueron muy variados, como demuestra el contenido del inventario de su biblioteca, entre estos se encuentran temas de anatomía, perspectiva, numismática, música, óptica, farmacia, hagiografía, iconología (incluida la del famoso

italiano Cesare Ripa), emblemata y viajes, así como diccionarios, un atlas y numerosos autores clásicos como Tácito, Flavio Josefo, Plutarco, Horacio, Estacio e incluso la *Principia philosophiae* (1644) de René Descartes forman parte de su biblioteca. Por lo tanto, Rubens comparte con Quellinus II la misma curiosidad intelectual, este pronunciado apetito por un conocimiento amplio, incluso enciclopédico, que permita una cierta comprensión del mundo. Es muy probable que los dos artistas mantuvieran una relación especial, como demuestran las numerosas ilustraciones de libros que Rubens confió a Quellinus. Además de un amplio conocimiento histórico, estos proyectos requerían un conocimiento del simbolismo, la mitología, las alegorías y un refinado sentido de la síntesis (De Bruyn, 2014, p. 17).

Erasmus Quellin viajó muy poco (sólo se le conocen dos viajes, en 1646 y 1656), pero ello no le impidió adquirir una sólida cultura. Los símbolos cristianos se combinan en escenarios a veces muy complejos. A pesar de que el pintor nació en una familia de escultores, su mayor fuente de inspiración fue la obra de Rubens. A principios de la década de 1630, bajo la dirección del maestro, trabajó en proyectos para la imprenta Plantin-Moretus y en modelos basados en los bocetos de Rubens, especialmente para la serie de Aquiles. Quellinus también pudo familiarizarse con las obras antiguas de la colección del maestro. En 1618, Rubens había comprado más de un centenar de estatuas antiguas que le había enviado Sir Dudley Carleton, algunas de las cuales estaban expuestas en la galería semicircular de inspiración clásica de su casa. En 1626 vendió varias de estas esculturas (unas ciento treinta piezas) a Jorge Villiers, duque de Buckingham, pero se encargó de que las piezas más importantes se fundieran en yeso. Rubens también tenía una gran colección de dibujos y grabados de sarcófagos, camafeos y urnas funerarias. Algunas de las piezas originales de su colección han llegado hasta nuestros días. Por ejemplo, la urna funeraria de Acilia Hygia^o, del siglo I

d.C., se conserva ahora en Leiden. Una arqueta cineraria del mismo tipo puede verse en la *Artemisia de Quellin bebe las cenizas de Mausoleo* en Glasgow (Figuras 2 y 3), que está decorada con una guirnalda en bajorrelieve igualmente notable con cabezas de toro en los laterales (la urna de Leiden tiene cabezas de carnero) (De Bruyn, 2014, p. 19).

Desde 1635, el pintor colabora en las decoraciones – a partir de los diseños de Rubens – para la “Entrada del Cardenal-Infante don Fernando de Austria de Amberes” (Rupert, 1972, p. 187, cat. 48). En 1636, cuando Rubens recibió el encargo más importante de su carrera, la decoración de la Torre de la Parada, el pabellón de caza de Felipe IV cerca de Madrid, tuvo que entregar más de un centenar de cuadros, cuyos temas fueron tomados principalmente de las Metamorfosis de Ovidio. El contrato estipulaba que Rubens debía pintar él mismo los cuadros, a excepción de los de caza, pero que los cuadros grandes podían ser realizados por sus colaboradores. Se las encargó a Quellinus II, Jacques Jordaens, Cornelis de Vos y Theodoor van Thulden, entre otros. Nuestro pintor, apasionado e inspirado por la antigüedad clásica, reveló su talento como pintor de animales en obras como *El rapto de Europa* (Figura 4) y *Cupido montando un delfín*, de esta manera fue oportunidad ideal para que trabajara aún más estrechamente con sus contemporáneos²⁶.

Cuando Rubens murió el 30 de mayo de 1640, la escena artística de Amberes recayó en la figura de Erasmus Quellinus II, desempeñando importantes encargos y asistiendo en numerosos proyectos de ilustración de libros a varias imprentas de Amberes, principalmente a la imprenta Plantin-Moretus (fig. 4). Trabajó al lado de profesionales como Cornelis Galle II y elaboraba los diseños de dibujos en la técnica de la grisalla. Varios grabados del artista llevan la indicación “pinxit” tras su firma. Es muy probable

²⁶ Veáse Alpers, 1971, pp. 187-188, cat. 8 y 8a; pp. 194-195, cat. 12 y 12a; pp. 206-207, cat. 21 y 21a; pp. 207-208, cat. 22 y 22a; pp. 225-226, cat. 34 y 34a.

que estos grabados reproduzcan pinturas o bocetos al óleo de Quellinus; lamentablemente, las pinturas en las que debieron basarse se han perdido o han pasado a colecciones privadas. Por otro lado, los grabados realizados a partir de pinturas o grisallas de Quellinus II parecen haber sido creados principalmente por iniciativa de terceros. El artista, a diferencia de su mentor Rubens, no estaba interesado en la difusión sistemática de su obra pictórica a través de grabados²⁷. Aunque el interés por los grabados creció en el sur de los Países Bajos en el siglo XVII, las obras de los pintores famosos no se reprodujeron necesariamente en la misma medida. La implicación individual del artista en la producción de estos grabados variaba desde la iniciativa personal y el seguimiento hasta la falta total de implicación (Diels, 2009, p. 110).

De Bruyn, a partir de documentación primaria, señala que Quellinus II contrató aprendices entre 1640 y 1641, estos fueron Albertus Peteringh, Adriaan Masil, Anthoon Spruyt e Ignatius van Sauwen. En 1643 y 1644, Hendrick Hemelaer y Melchior Charlé se incorporaron a su taller como alumnos, y al año siguiente se unió a ellos Martinus Deurweerders. Este último se encontraría más tarde como decano de la cámara retórica De Violieren, pero con una excepción, estos primeros colaboradores no han dejado ninguna huella en la historia del arte (De Bruyn, 2014, p. 20).

Finalmente, a la década que siguió a la muerte de Rubens, Quellinus II se consolidó como maestro en varios campos diferentes: como pintor oficial de la ciudad, como creador de cartones para tapices, como ilustrador de libros, como dibujante, como autor de varios cuadros de altar de gran tamaño y, por último, como destacado colaborador de Daniel Seghers, Jan Philips van Thielen y Jan Fyt. En la década de 1650 amplió esta colaboración a otros colegas como Joris van Son (1623-1667), Jan van den Hecke

²⁷ De ahí que el investigador Luis Wuffarden atribuyera el posible empleo de un grabado de Quellinus con la obra de la Catedral de Lima (Wuffarden, 2004, p. 270). Este hecho da cuenta de la limitada revisión de las obras del artista flamenco y su posible influencia en el arte pictórico virreinal.

(1620-1684), Gaspar de Witte (1624-1681) y Jan I van Kessel (1626-1679) (De Bruyn, 2014, p. 21).

2.3. Colaboración con la Compañía de Jesús

La Contrarreforma y el desarrollo de los encargos religiosos a partir de la década de 1650, fue una época de triunfalismo religioso que encontró su expresión artística en el Barroco. El regreso de Rubens a Amberes en 1609, este estilo va a ser decisivo en los Países Bajos del Sur. Durante la crisis iconoclasta del siglo XVII, se destruyeron muchas obras de arte religioso, con esto las disposiciones contrarreformistas, abiertamente propagandística, exigió que las iglesias y los monasterios recuperaran su gloria artística. Se crearon nuevos cuadros de altar o *Pala d'altare* en gran número. Las historias bíblicas se representaban de forma dinámica y colorida. Las imágenes de la Virgen María y el Niño Jesús son especialmente populares. El creciente interés por la vida de los santos, que destaca sus cualidades espirituales más que las escenas de martirio, expresa lo que podría denominarse lenguajes plásticos que experimentan efectos de persuasión y de aquel gran arte, como bien señala Fernando de la Flor:

al querer reproducir la santidad, reproduce una tensión extática de naturaleza abierta y digamos que dolorosamente sexualizada. Al pintar o esculpir la castidad exaltada de los ascetas, reintroduce en la escena, incluso aunque no la pretende, el drama de un deseo sin su doble, sin su destino natural. (Rodríguez de la Flor, 2002, p. 368).

En ese sentido, la orden de los jesuitas, fundada por Ignacio de Loyola (1491-1556), desempeña un papel importante en este fenómeno. Bajo ese contexto, Quellinus II tuvo excelentes relaciones con los jesuitas. Gracias a la intervención del arquitecto jesuita Willem Hesius (1601-1690), en 1653 entregó un boceto de un grabado a cincel, *La*

alegre entrada del archiduque Leopoldo Guillermo en Gando. También el pintor tuvo colaboración con el pintor de flores jesuita Daniel Seghers. En tanto, se ha documentado que en la finca de Quellinus II había dos estatuas de los santos jesuitas Ignacio y Javier, obras del escultor François Duquesnoy.

Artus Quellinus I, hermano de Erasmus, esculpió en 1656-1657 un San Ignacio de Loyola y un San Francisco Javier para la iglesia de San Ignacio de Amberes, hoy San Carlos Borromeo. Este edificio, diseñado por el padre jesuita Pieter Huysens (1577-1637), construido y decorado con la producción pictórica de Rubens, es un ejemplo destacado de la nueva arquitectura barroca, diseñada para cumplir los objetivos de los jesuitas en el contexto de la Contrarreforma²⁸. En 1656, la iglesia jesuita de San Francisco Javier de Ámsterdam, también llamada *Krijtberg*, encargó tres retablos a artistas de Amberes. Además de Jacques Jordaens y Jan Cossiers, encargaron a Erasmus Quellin la pintura de un *San Francisco Javier en oración ante la Virgen y el Niño*, actualmente en el Museo de Arte de Indianapolis (Figura 5 y 6). El arquitecto jesuita Hesius, ya nombrado, diseñaría más tarde la iglesia jesuita de Lovaina (la actual iglesia de San Miguel). Para esta última, Erasmus Quellinus II entregó en 1665 una impresionante *Inmaculada Concepción* (Figura 6), que responde a los cánones estéticos e iconográficos de la Contrarreforma a la vez que impone el “estilo quelliniano” (De Bruyn, 2014, p. 22).

Aunque no se ha problematizado con profundidad los vínculos del pintor y los jesuitas de Amberes, este hecho no debilita las pruebas contundentes con respecto a la producción artística que se le comisionó y, en particular, la cercanía con la devoción particular de santos de dicha orden. Debemos considerar que el cuadro de la Catedral de

²⁸ Las pinturas de Rubens fueron *Los milagros de San Ignacio de Loyola*, *Los milagros de San Francisco Javier*, y la dirección de las pinturas de cielo raso de los misterios de Cristo y la Virgen María, Padres de la Iglesia y santos (Martin, 1968, pp. 195-213).

Lima se encargó cuando el artista colabora con la orden, además, pensemos por el momento que dicha obra se realizó por intermediación de los jesuitas de Italia, pues, ya la documentación peruana indica objetivamente que el cuadro se trajo a “mucho costo” de dicho territorio.

Sabemos, incluso, por el libro de *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const* (El gabinete de oro del arte liberal de la pintura) del jurista Cornelis de Bie, publicado en 1662, que la obra de Erasmus Quellinus II era:

en todas partes se honra, en todas partes se busca. Fueron transportadas [sus pinturas] a las regiones del norte [de Europa] e incluso en las Indias; donde el sol brilla en otros hemisferios. (Bie, 1662, p. 262).

Por lo tanto, según de Bie, las obras del pintor flamenco fueron reconocidas en todas partes del viejo continente y sugiere que éstas fueron transportadas inclusive a los virreinos americanos.

En efecto, como anotamos en el primer capítulo, el agente comercial Antonio Rodríguez Cortés, quien había comprado pinturas de Forchondt y “había vendido para su propio beneficio en América” (van Ginhoven, 2017, p. 164), también actuó como intermediario de los jesuitas en el Virreinato del Perú, pues se constata recogía los pagos de los procuradores residentes en Sevilla y Cádiz, sobre todo porque estos personajes residían en los puertos andaluces mientras realizaban sus compras para sus Colegios y misiones en el virreinato americano. Uno de estos procuradores jesuitas del virreinato peruano fue Juan de Ribadeneira, quien llegó a Cádiz el 24 de agosto y estuvo hasta el 28 de octubre de 1664, como se registra en las cuentas general de los jesuitas: “el padre Procurador Juan de Ribadeneira llegó a Cádiz a 24 de agosto y estuvo hasta 28 de

octubre montan sus alimentos por 65 días”²⁹. Según van Ginhoven es probable que Ribadeneira supervisara los envíos que se produjeron entre 1667 y 1672, aun cuando actuaba en las redes comerciales Rodríguez (van Ginhoven, 2017, p. 165). En efecto, entre las cartas de pago de la Provincia peruana se constata la participación de Rodríguez Cortés actuando como agente en la compra de efectos de Castilla³⁰.

Entonces, sabemos por la memoria de la Procuración de la Compañía de Jesús de Lima, firmada el 25 de julio de 1660, por el contador de Cuentas del Tribunal de Lima, Felipe Espinoza y Mieses, le solicita al jesuita Juan de Ribadeneira, procurador en Sevilla, se le enviara en las próximas flotas desde Europa “Dos lienzos de Pintura grandes y de la planta de Jerusalén con todos los lugares de la Pasión”³¹. En efecto, el contacto del jesuita Ribadeneira con el agente Antonio Rodríguez debió ser provechosa, pues la misma memoria se indica que las pinturas y otros productos de lujo debían adquirirse en Italia, pues “que en Ytalia se hallasen y fueron los mas finos”. Aquí ingresa la relación con Forchondt debió ser trascendental, especialmente a través de las relaciones entre marchantes, agentes y pintor, lo que permitió la llegada del cuadro de Quellinus II, puesto que los intermediarios conocían los gustos de sus mecenas, y sus envíos de pintura tenían en su mayoría un destino preciso en España. De ahí que “el papel del agente y del marchante sean cruciales para entender el itinerario de las distintas escuelas de pintura flamenca por España y por qué unos talleres están mucho más representados que otros” (Diéguez, 2019, p.17).

De ahí que la comisión de la pintura recayera en Erasmus Quellinus, pues en 1656 había empezado a trabajar con los jesuitas de Ámsterdam, y sus relaciones con Forchondt está demostrada. Las “pinturas grandes” de Italia, solicitado por la Provincia Peruana, tiene

²⁹ AGN, Compañía de Jesús, legajo 110/6, folio 1r.

³⁰ AGN, Compañía de Jesús, JE-NO 1, caja 167, documento 532, folio 127r.

³¹ AGN, Compañía de Jesús, JE-PR 1, caja 8, documento 504, folio 3r.

relación con el estilo de pinturas de altares del flamenco, donde utilizaba formulas compositivas de la *sacra conversazione* italiana y tuvieron mucho éxito en los programas iconográficos de la iglesia de la Contrarreforma. Se sabe, además, que en 1664 el procurador Ribadeneira estuvo por Roma con la finalidad de adquirir “reliquias virtuosas” para la ornamentación del Colegio limeño³². Su paso por Italia debe pensarse en la compra de otros productos artísticos que debieron enriquecer el templo jesuita. De este modo la pintura debió arribar al virreinato cercana a estas fechas e ingresar a la iglesia de la Compañía de Cuzco hacia fines del siglo XVII, según la reza la memoria del procurador italiano Martín de Viguri que expresó que la gran pintura provino de Italia, así está narrada en los documentos de la administración de temporalidades:

Muy señor mío de mi estimación: teniendo orden de esa Superior Junta, para que se vendan los lienzos que estaban en claustros y demás partes del Colegio [de Cusco], he encontrado entre ellos algunos de buen Pincel, y principalmente uno de San Gregorio, que se trajo de Ytalia a mucho costo³³.

³² ARSI, carta anua Perú 18b, folio 93r.

³³ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, 01-08-1786, folio 1r.

CAPÍTULO III

LA PINTURA DE SAN GREGORIO NACIANCENO

3.1. La “composición de lugar” o ver con el espíritu

La trascendencia de la imagen como recurso de comunicación y herramienta de la evangelización es importante para determinar su funcionalidad e interpretación en las artes plásticas. Este recurso fue utilizado por Ignacio de Loyola y los primeros miembros de la Compañía de Jesús desde el momento de la fundación de la orden en 1540. Es evidente el gran número de obras impresas ilustradas (Rodríguez, 1974, p. 77 y 78), la extensa construcción y decoración de iglesias, colegios y seminarios en Europa y principalmente en los territorios americanos, además, de crear programas iconográficos que supieron adaptarse con los preceptos culturales de cada región de las misiones jesuíticas (Gauvin, 1999). El acercamiento de las diversas cualidades de apropiación y configuración de las imágenes para instruir y convertir las “almas” de los neófitos y “naturales” cobra una singular característica instrumental de los jesuitas y, como tal, supieron establecer los aspectos de la espiritualidad y popularización de su método.

Si recapitulamos el acercamiento de los aspectos metodológicos de la visualidad jesuita, debemos apelar el valor de los *Ejercicios espirituales* que ha permitido establecer esta sistematización preferente de la imagen visual tiene con la “Devotio Moderna”, esta entendida como el intento método óptico-intuitivo de oración personal que había perfilado San Ignacio de Loyola, así dicha disciplina de la imaginación reduciéndola a sistema, a fin de obtener de ella el máximo rendimiento durante la meditación, “el

fundador de la Compañía se mostraba legítimo heredero de la 'Devotio moderna', la corriente ascética más original de las postrimerías de la Edad Media, que, nacida en los Países Bajos, se extendió prontamente a toda Europa" (Rodríguez, 1974, 78 y 79). Sin embargo, para la investigadora María Mancho si bien la "Devotio" de la imagen visual favorece y fomenta la meditación de la Vida de Cristo en sus principales episodios y en la que concede una gran valor espiritual a la representación de imágenes religiosas, la autora retoma el análisis de la "composición de lugar" o *compositio loci* ignaciano presente en los *Ejercicios*, se encuentra estrechamente vinculada también a las directrices emanadas de la memoria artificial, parte integrante de la Retórica Clásica, "cuyos difusores fueron Aristóteles, (...) Cicerón y Quintiliano, asimilada y transformada con intenciones moralizantes y pietistas en la Edad Media por San Agustín y Santo Tomás y difundida en el Renacimiento" (Mancho, 1990, p. 604).

Como se observa el proceso de meditación y visualización que es fundamental para los *Ejercicios*, y dicha práctica Ignacio de Loyola le dio un valor de capacidad de cada alma para participar internamente. En ese sentido cada persona puede usar la imaginación para participar en eventos significativos de la Biblia, especialmente aquellos relacionados con la vida y pasión de Jesucristo y, en efecto, la técnica de la "composición de lugar" es central como objetivo de la creación de una obra visual. Esta incorporación y adaptación del método de composición de imágenes fue retomado por artistas del siglo XVI, especialmente de la corte española donde el Arte Clásico de la "memoria" se enlazó a la vida religiosa, primordialmente por vía de ascetas y místicos, siendo Ignacio de Loyola uno de sus pioneros, y donde la "composición de lugar" fusionó dos vertientes, "religiosa la una, y, cultural, universitaria y escolástica la otra" (Mancho, 1990, p. 604). En ese sentido, la eficacia espiritual de la unión de estas dos vertientes explicaría la aparición y el éxito de los distintos lenguajes artísticos, desde el

evangelio ilustrado de Jerónimo Nadal en Amberes en 1595, cuyas estampas realizadas por los hermanos Wierix y se acrecentaría con las disposiciones decretadas por el Concilio de Trento de 1563, cuando se declara textualmente:

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad. (Mansi, 1961, p. 171).

Estas normas postuladas por Trento apuntaban a la meditación de las imágenes sagradas y que tiene su parangón en los *Ejercicios*, es decir, tiene la finalidad de perseguir de disciplinar la sensibilidad de

manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar. El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena, con, al menos, 3 dimensiones explícitas (*composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno*), donde se coloquen y sitúen las imágenes, o figuras, - la retórica clásica distinguía entre los “loci” y las “imágenes”, dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes “rerum” e imágenes “verborum”, para, luego, contemplarlas. (Mancho, 1990, p. 605).

La “composición de lugar” ignaciana, se ofrece aquí un dispositivo gráfico para una meditación secuenciada, que “marcan pautas para una lectura que ya no se dirige a la exclusiva carga lineal del texto, sino que se complementa con un superior entramado de códigos” (Rodríguez, 2002, p. 342). Por lo tanto, esta nueva herramienta en la cual la

memoria artificial en las que se asocia imágenes y palabras evidencia las prácticas de la teoría visual de la época. Este hecho evidentemente fue de mucha utilidad en las comunidades andinas al momento de la colonización y los procesos de evangelización, de ahí que métodos de enseñanza integradora de indígenas como “los cuadros le servían al orador cristiano como ilustración o apoyo visual para impartir la catequesis y codificar simbólicamente la teología”³⁴. En tal sentido la finalidad de potencia de crear las imágenes y demostrar visualmente la conmoción y persuadir o “mover” – según Ignacio” – los espíritus son característico de la mentalidad del Barroco y de las disposiciones de la Contrarreforma, así, la técnica jesuítica es poner de manifiesto que la “memoria artificial es una forma de escritura, y, como tal, requiere de signos (figuras, notae, imagines) y de espacios (loci, tabulae)” (Mancho, 1990, p. 609).

Pero, resumiendo la lectura de mnemotécnica visual de la “composición de lugar”, se desprende algunas interrogantes: ¿cómo se relaciona la imagen o iconografía de San Gregorio Nacianceno y la Compañía de Jesús? ¿En particular existe alguna asociación devocional del santo Gregorio e Ignacio de Loyola? Precisamente el santo Gregorio Nacianceno (329-390) es uno de los doctores de la iglesia de Oriente y santos más representativos del cristianismo, pero, además, fue un defensor de la doctrina ortodoxa de la Santísima Trinidad, así dicho vínculo con el fundador de la Compañía se expresa en los *Ejercicios* donde pronuncia a través de la imagen mental la Santísima Trinidad: “ver y considerar las tres personas divinas, como en su solio real o trono de la su divina majestad, cómo miran toda la haz y redondez de la tierra y todas las gentes en tanta ceguedad” (Loyola, 1985, p. 91). Es conocida la devoción de Ignacio a la Santísima

³⁴ Es conocida el grabado de la *Rethorica Christiana*, publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego Valadés, se muestra a un predicador franciscano en el púlpito señalando, en pleno sermón y con un puntero en mano, una serie de lienzos que representan escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo (Mujica, 2016, p. 291).

Trinidad ya desde los años de Manresa, donde sin saber letras ya estaba dispuesto a escribir un libro sobre el tema, hasta las sublimes experiencias romanas, constatadas en parte en su *Diario Espiritual* (Arrupe, 1981, p. 65).

La intención jesuita de pensar a través de y sobre las imágenes visuales se evidencia en la obra producida por encargo de Pedro Ribadeneyra en su *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris* (Vida del Beto Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús), consta de dieciséis grabados oblongos de la mano del flamenco Theodoor Galle en 1610. La serie se ciñe a las sutiles distinciones hechas por Ribadeneyra entre las clases y grados de imagen sagrada que Ignacio contempló a medida que progresaba en la santidad, de tal manera que “la forma y la función de tales imágenes, y el hombre y el significado de su contemplación, constituyen los principales marcadores de la vocación jesuita tal como la definió la vida del fundador” (Melion, 2016, p. 1). La estampa que nos interesa es precisamente donde aparece (Figura 7) en la escalinata de la iglesia dominicana de Manresa, Ignacio discierne la Santísima Trinidad por medio de un rompimiento de gloria o *specie quadam visibili*, “que significa externamente lo que está percibiendo internamente” (Melion, 2016, p. 1), en ese sentido, se sintetiza a través de esta grabado la “composición de lugar”, donde las imágenes externas e internas permiten a Ignacio ver con los ojos corporales³⁵.

³⁵ Además, los monogramas que le sirvieron a los jesuitas para adaptar a sus programas iconográficos les sirvieron autodefinirse como los verdaderos ejércitos del cristianismo. Según Bailey el monograma jesuita, IHS, fue creado por el franciscano Bernardino de Siena (1380-1444); señala que hubo una cofradía del Santo Nombre establecida por Bernardino en 1427 bajo Martín V en el mismo lugar del templo de Gesù, probablemente en la capilla de la Madona della Strada. Sugiere, de forma convincente, que no fue una coincidencia que Ignacio adoptara el monograma en 1541, el mismo año en que se hizo cargo de la iglesia de la Madona della Strada. Por otra parte, según *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, cuando los verdugos arrancaron el corazón de san Ignacio de Antioquía, encontraron el nombre de Cristo inscrito en él con letras de oro. Los escritores jesuitas posteriores asociaron esta historia con la adopción por parte de Ignacio de Loyola de su nombre y del monograma jesuita (Bailey, 2003, pp. 196 y 197).

Este hecho metódico expresado en la iconografía contrarreformista se expresa de igual manera en la pintura de *San Gregorio Nacianceno*, donde el rompimiento de gloria del nivel superior del cuadro revela la exaltación de la Santísima Trinidad, compositivamente retratado en el lienzo con la imagen de Jesucristo de lado izquierdo, en el centro el Espíritu Santo y del lado derecho Dios. Así mismo, sabemos que los jesuitas de la provincia peruana a través de sus sermones enfatizaron el concepto de la “composición de lugar” ignaciana para ejercitar el espíritu y defender del dogma cristiano frente a la “acusación de idolatría”³⁶, en efecto, la defensa de la imagen trinitaria resultó trascendental en el programa iconográfico de los jesuitas y que se reiteró en las pinturas de Marcos Zapata y su oficial Cipriano Toledo y Gutiérrez, que realizaron para la iglesia de la Compañía de Cuzco.

3.2. San Gregorio Nacianceno y sus antecedentes iconográficos

El Historiador del arte Hector Schenone al comentar que la iconografía de San Gregorio Nacianceno determinó que en la pintura virreinal americana esta “carece de atributos propios” (Schenone,1992, p. 433). Sin embargo, la importancia de este santo es trascendental pues, junto con San Juan Evangelista y San Simeón, uno de los pocos personajes en la tradición cristiana oriental que lleva por el título de “Teólogo”, a través de su obra ha dejado claro su ferviente defensa de la doctrina ortodoxa sobre el misterio de la Santísima Trinidad, además, “de haberse reconocido la autoridad como escritor de una belleza y brillantez únicas en sus escritos” (Artemi, 2013, p. 128). Su nacimiento se remonta alrededor de 330 en Arianzo, un pueblo rural ubicado al noroeste de Capadocia

³⁶ En 1718 el provincial jesuita del Colegio de Lima escribió el sermón sobre las imágenes y la veneración y la advocación de la imagen de Dios, de la Virgen, de los ángeles y de los santos, en clara confrontación con las idolatrías. AGN, Compañía de Jesús-Sermones, legajo 35, documento 5, folios 1r-2v.

(Turquía), luego se trasladó a Nacianzo, donde su padre el obispo también de nombre Gregorio y conocido como el “Grande” ejercía el oficio de la predicación de su región.

La educación del joven Gregorio la realizó en dicha ciudad e incursiona en otras ciudades para perfeccionar sus estudios como en Cesárea de Capadocia, donde gozaba de buena reputación el retórico Basilio el “Viejo”, padre de Basilio el “Grande”; luego se dirigió a Cesárea de Palestina, donde floreció una escuela que había sido ilustrada primero por Orígenes y luego por Eusebio, el historiador, que la había dotado de una biblioteca bien provista de textos y documentos. De allí pasó a Alejandría, centro en el que confluyeron muchas corrientes de partidarios de las más variadas teorías y donde florecieron las ciencias; tras una cierta pausa, se embarcó, después de un tormentoso viaje en el que corrió el riesgo de un grave naufragio, hacia la "dorada" Atenas, santuario supremo de la cultura. Permaneció allí desde el año 350 hasta el 358 aproximadamente, forjando una asociación de cultura y espiritualidad con Basilio, que adquirió relevancia en la Goliardía ateniense (Trisoglio, 2015, p. 8).

Gregorio cuando regresó a Nacianzo, su amigo Basilio le exhorta a luchar contra el arrianismo. Durante un tiempo, luego fallecido el padre, se le ordena como obispo y se encarga de la diócesis de Constantinopla, para resucitar a la pequeña región que sufría los ataques de los arrianos. En esta actividad elabora sus escritos y oras de teología. Así terminada su misión con el Concilio de Constantinopla y, una vez, que Teodosio I ha ganado la ciudad para la causa ortodoxa del cristianismo, Gregorio se retira a la soledad y escribe sus poesías, dejando en claro su dogmática sobre la defensa de la verdad trinitaria. El patriarca fallece en el año de 390.

Santiago de la Vorágine, en la *Leyenda Dorada*, no da cuenta de la hagiografía de Gregorio, sin embargo, se refiere indirectamente del personaje en el acápite dedicado a

San Jerónimo, este cuando se trasladó a Constantinopla, “en donde a la sazón estaba de obispo San Gregorio Nacianeno (...) permaneció algún tiempo prosiguiendo sus estudios de la Biblia bajo la dirección del mencionado San Gregorio” (Vorágine, 1997, p. 632). Esta referencia en el texto medieval es el que más se asocia a la imagen “maestro” del santo ermitaño, el obispo, pero no se indica sus atributos iconográficos característicos. En consenso general la representación medievalista le ha representado con la túnica, el palio, el libro y el báculo. Además, su composición iconográfica se adaptaría a las escenas de su vida combativa contra el arrianismo o la aparición de la Santísima Trinidad, dogma de la cual es defensor.

Aunque no contamos con muchas representaciones del santo de Oriente, de su relacionada imagen individual con los atributos definidos de Obispo de Constantinopla o las escenas hagiográficas del Barroco. Dicha escena del santo venciendo a los arrianos es la que más se popularizó especialmente en el siglo XVII por influencia de la escenografía de la representación teatrales de Trento, apareciendo en ocasiones figuras secundarias como los rompimientos de gloria de la Trinidad y santos vinculados a Gregorio Nacianeno como testigos de su defensa del cristianismo o para exaltar la corporación religiosa de la que se dedica o comisiona la obra pictórica, así, véase el caso de la Compañía de Jesús.

Los atributos iconográficos de San Gregorio Nacianeno se adaptan al vestido de la túnica ancha, el palio blanco u otro color sobre la cual se coloca el bordado de la cruz latina, el libro con símbolo de su erudición y, en menor medida, la representación de la gestualidad de la mano. El significado del gesto relacionado con el oratorio clásica es la fuentes original de la que se desprende el motivo iconográfico que muestra a Cristo elevando su mano en la actitud del orador, así en la iconografía ortodoxa griega, la

gestualidad de la mano que bendice remeda las letras “IC XC” (Esparza, 2016), una abreviatura de cuatro letras, ampliamente utilizada, de las palabras griegas Jesús (IHCOYC) Cristo (XPICTOC) (figura 8), esta disposición de la mano se puede observar en el icono medieval de San Gregorio Nacianceno.

Esta asociación de la imagen-icóno tuvo impulso a partir del medievo, donde el planteamiento técnico y compositivo de los mosaicos han subsistido como es el caso de la representación en uno de los medallones de la bóveda de la iglesia de La Martorana en Palermo, Italia, de alrededor del siglo XII (Figura 9). En dicho templo bizantino se ha representado a San Gregorio Nacianceno, según los cánones sobrios y de simplificación anatómica, en esa el santo se compone de medio cuerpo y en posición frontal vestido de túnica y sobre sus hombros el palio con las cruces latinas, sobre el brazo se apoya el libro y la mano presenta la gestualidad de bendición, el rostro barbado y detrás de la cabeza la aureola resplandeciente. Es posible que la reproducción de tablas de iconos bizantinos devocionales con la imagen del santo pudiera haberse difundido durante esta época, sin embargo, son pocas las que han conservado o se tiene un registro exacto (Figura 10). Es muy posible que la difusión de la iconografía de San Gregorio permaneciera admitida solo al ámbito de las iglesias ortodoxas de Oriente, donde el lengua y liturgia posbizantina y paulatinamente se adaptaría a regiones occidentales. Según se ha descubierto en los archivos venecianos apuntan que hacia 1500 eran muy populares los iconos cretenses posbizantinos, los cuales, fabricados en serie (...) y estaban destinados a la exportación a importantes centros europeos” (Lymberopoulou, 2014, p.24).

En 1612, la abadía de *Grottaferrata* fundada por monjes basilianos y único monasterio bizantino-griego que ha sobrevivido en Roma, comisionó a Domenico Zampieri,

reconocido con el apelativo del *Domenichino*, la ejecución de unos frescos para la capilla de Santos Fundadores, entre estas se realizaron las figuras monumentales de los doctores de la iglesia Oriental, así los retratos de San Basilio, Juan Crisóstomo y Gregorio Nacianceno se representaron entre sendas pilastras fingidas con ornamentación vegetal. La efigie del Teólogo al igual que la serie completa expresa el clasicismo barroco con marcada naturalidad se nos presenta con la túnica bizantina, el palio, el libro sobre su brazo y la mano alzada con la gestualidad de bendición cristiana ortodoxa³⁷ (Figura 11). En efecto, esta es la primera adaptación de la iconografía del santo Oriental a los cánones estéticos de la pintura occidental y su evidente reiteración de atributos no se distancia de las representaciones plásticas de siglos precedentes.

Debemos considerar que décadas antes, el 12 de febrero de 1578, el Papa Gregorio XIII (1572-1585) había inaugurado la nueva basílica vaticana y su primera capilla donde se colocó en ella la imagen de la *Virgen del Perpetuo Socorro*, ya venerada en la antigua basílica. El Papa, deseando enriquecer el templo con las reliquias de santos insignes de la Iglesia Cristiana, pidió a las monjas de Santa María en el Campo de Marte poder trasladar los restos de San Gregorio Nacianceno, hacia el que sentía una profunda devoción. El solemne traslado tuvo lugar el 11 de junio de 1580 y el maestro de las ceremonias pontificias, Francesco Mucanzio, donde se realizó una procesión que permite construir una fuerte imagen de poder y enriquece la exaltación del nombre que vincula al papa con el santo de Nazianzus. Llevar un triunfo, “por las calles de la ciudad con las reliquias de un padre de la iglesia, es un acto de propaganda política, donde se apela a los grandes ejemplos del pasado para fortalecer el presente” (Pittiglio, 2012, p. 89). La ceremonia se retrató en pintura al fresco ubicada en la logia norte del Vaticano,

³⁷ En la misma capilla se realizaron pinturas sobre escenas de la vida de los Santos fundadores y sendos retratos de Atanasio el Grande, Cirilo de Alejandría, Juan de Damasco, Gregorio de Nisa y San Nicolás de Myra. Véase: https://www.wga.hu/html_m/d/domenich/2/index.html

y atribuidas a los pintores Antonio Tempesta y Matthijs Brill (Figura 12). En efecto, la promulgación oficial del santo ortodoxo en la iglesia católica sería retomada décadas más tarde en la plástica de Rubens y los jesuitas de Amberes.

Durante el siglo XVII se implementan otros atributos a la iconografía de San Gregorio Nacianceno. Estos son la mitra, se trata de un sombrero ceremonial que deriva directamente del utilizado por los antiguos sacerdotes hebreros, como símbolo de su autoridad eclesiástica. Esta insignia de los obispos para su uso dentro de los actos litúrgicos forma parte de los atributos de las vestiduras que son “para celebrar las ceremonias exclusivas del orden episcopal, junto con el báculo, el anillo, la cruz pectoral, el palio o el racional” (Pazos-López, 2017). En ese sentido, la representación más común de San Gregorio Nacianceno es con la *Mitra pretiosa*, caracterizado por tener bordados en oro y piedras preciosas acompañando a las tiras, es por ello que el atributo clerical se le representa portando al Teólogo, a excepción de la pintura de Erasmus Quellinus II, en la que el santo está siendo investido por un ángel tenante de la mitra. Además, se suma el báculo pastoral como símbolo de autoridad, “la que detente el obispo como ‘pastor de almas’ de los fieles” (Pazos-López, 2016) y de cuya estructura formal consiste en dos partes: el fuste y la voluta. Sobre estos casos particulares las podemos observar en la pintura de Peter Paul Rubens (Figura 13) y un cuadro del siglo XVIII del novohispano José de Alcívar (Figura 14), esta integración de los atributos a la imagen obispal establece una iconografía más completa del santo.

La integración de la iconografía del Teólogo en la “composición de lugar” jesuita fue incorporada por vez primera en el programa artístico de la iglesia de San Carlos Borromeo de Amberes. Este templo uso revestimientos de mármol policromado que simbólicamente se remonta a los ejemplos paleocristianos y bizantinos, “como Santa

Sofía de Constantinopla, San Vitale de Rávena y Santa Constanza de Roma, y al surgimiento de la decoración de mármol paleocristiana en capillas e iglesias postrindentinas” (Knaap, 2016, p. 360). A medida que la estructura de la iglesia se acercaba a su finalización de construcción, se consideró necesario redactar un acuerdo formal relativo a las pinturas del techo, para que el artista pudiera comenzar a trabajar a conciencia. El 29 de marzo de 1620, el superior, el padre Jacobus Tirinus, y Peter Paul Rubens firmaron el acuerdo (Martin, 1968, p.31). El contrato contiene siete artículos, en esta Rubens se compromete a terminar los treinta y nueve cuadros en menos de un año, antes de finales de 1620 o a principios de 1621. De este ciclo de pinturas compuesta por dos partes: los temas bíblicos con escenas de los misterios de la Salvación y la representación de los santos.

Según J. Rupert Martin la propuesta del programa iconográfico del templo jesuita está concebida para que las pinturas del techo fueran concebidas para ser vistas en relación con los grandes cuadros que representan *Los Milagros* de Ignacio de Loyola (figura 14) y Francisco Javier que se

mostraban alternativamente en el altar mayor, así estos dos padres son representados como obradores de milagros, capaces de expulsar demonios, curar enfermos y devolver la vida a los muertos: en este sentido podría decirse que son una reencarnación de los santos de la iglesia primitiva. La moda de que el interior de la iglesia de los jesuitas tuviera un marcado parecido con una basílica paleocristiana adquiere así un nuevo significado. (Martin, 1968, p. 195).

Entre los santos de la “iglesia primitiva” se encuentra la representación de San Gregorio Nacianceno junto a otros santos de la iglesia ortodoxa (Figura 15). En la escena compositiva propuesta por Rubens se observa la elevación del Teólogo barbudo vestido con casulla y alba sobre la que cuelga un palio decorado con cruces, y porta en la cabeza

la *mitra pretiosa* con lazos, aparece suspendido sobre las nubes³⁸. Extiende la mano izquierda para equilibrarse y levantando el báculo con la derecha, lo lanza contra el rostro de un demonio que, retrocediendo de su ataque, se desploma hacia atrás. El mismo tema es retratado en la pintura dedicada a San Atanasio: “un obispo ataca a un personaje malvado con su báculo mientras un ángel muestra un pergamino en señal de su videncia” (Martin, 1968, p. 140). Entonces, esta asociación debe mucho al vínculo iconográfico de la adaptación de escenas entre el fundador de la Compañía y su construcción visual e identitaria con los santos combativos del antiguo cristianismo, entre los que se confronta y destaca la lucha de San Gregorio Nacianceno y la derrota de los arrianos de Constantinopla.

3.3. Aproximaciones históricas de la Compañía de Jesús de Cuzco y la pintura de Erasmus Quellinus II.

La Compañía de Jesús llegó al Perú en 1568, trayendo consigo una política de evangelización de los habitantes de estas tierras. Los miembros de esta orden fueron destacados intelectuales de la Contrarreforma, como orden militante en la defensa del catolicismo y acérrimos partidarios de la enseñanza, tuvieron la oportunidad de aplicar el decreto XXV del Concilio de Trento, dedicado a la “Invocación, veneración y reliquias de los santos, y a las imágenes sacras” (Latre, 1847, p. XLII). En él se defiende el culto de los santos y, por tanto, se insta a la enseñanza del pueblo de sus imágenes para que así puedan recurrir a ellos en sus oraciones e invocarlos en sus ruegos.

El decisivo empeño emprendido por los jesuitas en relación de la pedagogía visual establecería parangones significativos en la formación de “escuelas” pictóricas en Lima y el sur andino durante las primeras décadas del siglo XVII. Es un hecho que las artes

³⁸ Los dibujos y bocetos preparatorios del *San Gregorio Nacianceno* de Rubens fue retomado por los artistas Müller, Preissler y De Wit (Martin, 1968, figuras 133, 134, 135, 136, 137, 138).

figurativas demostraron ser una de las vías perfectas para la evangelización de la población iletrada. Las órdenes religiosas incentivaron los programas visuales y con el transcurso del tiempo, promovieron “la originalidad de un considerable número de temas iconográficos que hicieron su aparición en el Cuzco a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII” (Stastny, 1982, p. 41). En efecto, la orden jesuita del Cuzco logró crear complejos relatos visuales como el que entroncaba la genealogía de la Orden y los descendientes incas, como bien señala el historiador del arte Francisco Stastny al analizar el *Matrimonio de Beatriz Clara Coya y Martín de Loyola*, que describe una “apoteosis Gloriosa” de los jesuitas (Stastny, 1982, p. 52).

Desde la fundación de la primera iglesia la Compañía de Jesús en 1571 en Cuzco, por el padre Jerónimo de Portillo, primer provincial jesuita del Perú fue éste el que adquirió los requerimientos necesarios para la construcción del templo y, asimismo, adornar el interior de éste. Las obras de edificación de la iglesia de la Transfiguración se extenderían entre los años de 1578 hasta 1603, cuando se da por terminado el templo. Dos años más tarde, el adorno interior culminaba con el gran retablo mayor conformado por tablas de pintura y relieves que hicieron los hermanos Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, con la voluntad expresa de que “fuese mejor que el del colegio de Lima” (Wuffarden, 2002, p. 120). Este primer templo terminaría arruinado por el terremoto acaecido el 31 de marzo de 1650, por lo que hubo que levantar otra edificación que no llegaría a concluirse hasta 1668. Obra que se conserva en la actualidad y cuyos retablos del interior se mantienen como en su origen la mayor parte de ellos³⁹. En el contexto del

39 La carta anua de 1690 demuestra que la consagración de las imágenes y altares principalmente con las advocaciones marianas (Virgen de la O, Concepción y de Loreto) eran celebradas y financiadas por la comunidad indígena. Así se trata de “retablos de cedro” con sobredorados y engalanados para sus festividades dominicales. Véase el anexo: ARSI, carta anua Perú 17, 1690, folio 129 y 129v.

nuevo templo, los jesuitas emprendieron una nueva empresa de ornamentación y embellecimiento con obras de arte, comisionadas tanto en la localidad como adquirida en el extranjero. De esto último respondería la presencia del lienzo de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II, dentro de la colección de pinturas que la iglesia de la Transfiguración tenía, según hemos podido localizar en el inventario de bienes confiscados por la Junta de Temporalidades.

Hacia el año de 1694 el pintor Marcos de Rivera concertó con el padre Joseph Manuel de Elegueta la “hechuras de Santos” de cuyas composiciones se integra un renovado programa iconográfico de trece lienzos – luego de la serie de la Pasión de Cristo de Bernardo Bitti – con sus escenas de santos jesuitas y otros vinculados a iglesia católica⁴⁰. Se trata de una variedad de cuadros distribuidos en la nave del templo de la Compañía, aunque variado en cuanto a las representaciones, el plan iconográfico de Elegueta que comprende tres partes principales: las escenas hagiográficas de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Estanislao de Kostka; el segundo de santas y santos de la iglesia de Occidente (Santa Teresa, Catalina de Siena, Bernardo, entre otros) y de América (Santa Rosa de Lima); el último vinculada a los temas bíblicos y narrativos de Cristo y la Santísima Virgen María, así estas escenas circunscritas en los cuadros de la iconografía jesuita, recurren al recurso de la “composición de lugar” de las imágenes para establecer una meditación armónica.

Además, se añade a esta conjunto otros dos cuadros de gran formato de posible atribución a Marcos de Rivera, estas se retratan a *San Francisco Javier en el acto de resucitar a un difunto*⁴¹ (Figura 16) y el tema de *San Ignacio de Loyola sanando a*

⁴⁰ Archivo Regional de Cuzco, escribano Joan de Saldaña, protocolo 303, 1694, folio 186.

⁴¹ La leyenda ubica este hecho en Comorín, frente a un grupo de gentiles que se reían de su prédica. Mandó desenterrar a un difunto que hacía varios días había muerto y, ante la admiración de todos, lo resucitó (Schenone, 1992a, p. 415).

*poseídos endemoniados*⁴² (Figura 18), así este *pendant* con destacado cromatismo y juego líneas de las anatomías de los personajes se disponen en una composición rectangular de manera que expanden el paisaje del lienzo en comparación de los modelos iconográficos de las estampas flamencas guías de Marinus van der Goes, según las pinturas de Peter Paul Rubens (Figura 17 y 19). Por lo tanto, las pinturas con la representación del fundador de la Compañía de Jesús y el principal misionero de la orden están simbólicamente datados de los poderes taumatúrgicos del propio Cristo, este hecho de la unidad con el programa decorativo de la Iglesia de la Transfiguración debe analizarse en consonancia con sus pares europeos, pues dichas escenas hagiográficas se representan en otros templos jesuitas, como es el caso del templo de Amberes, donde el mismo Rubens elaboró dichas escenas y que luego se difundiera a través de estampas por los virreinos americanos.

La incursión del cuadro de *San Gregorio Nacianceno* en el programa iconográfico del templo jesuita del Cuzco encuentra su relación simbólica o paralelismo con las escenas de los milagros del santo fundador de la Compañía y su principal misionero, pues como obradores de milagros, reencarnan los poderes taumatúrgicos de los santos de la iglesia primitiva. Esta se complementa con una segunda serie de importancia y renovación artística en el interior del templo, realizada hacia 1762 por el maestro pintor Marcos Zapata y su oficial Cipriano Toledo y Gutiérrez, en los lunetos de la cubierta del templo donde se muestra escenas de los santos jesuitas con “rasgos convencionales y enmarcados por la belleza bucólica de los fondos de paisaje” (Kusunoki, 2016, p. 46), pero, además, el lenguaje se encuentra inspirado en estampas del flamenco Jean Baptiste Barbé (Amberes, 1578-1549), en menor medida de Theodor Galle (Amberes,

⁴² Esta escena popular ha sido tomada del grabado de Marinus Robyn van der Goes según el lienzo que Rubens pintara para la iglesia de los jesuitas de Amberes, aunque en forma invertida (Schenone, 1992b, p. 462).

1566-1638), Cornelis Galle I (1576-1650) y un modelo del buril del alemán Bartholomeus Kilian II (Augsburgo, 1630-1696). Estas composiciones del barroco del siglo XVII son retomadas en el lenguaje jesuita dieciochesco, y de hecho el programa articula de forma coherente el relato visual a través de dos cuadros laterales del coro, el uno de *La Virgen entre santos jesuitas* y el otro de *San Ignacio predicando a la multitud*⁴³ (Figuras 20 y 21). La serie pictórica se organiza con las siguientes escenas del fundador de la Compañía:

Tabla I

Título	Ubicación	Modelo de estampa (región)
<i>La misión universal de la Compañía de Jesús</i>	Coro	Bartholomeus Kilian II (Alemania)
<i>San Ignacio predicando a la multitud</i>	Coro	Sin identificar
<i>La Virgen entre santos jesuitas</i>	Coro	Sin identificar
<i>Después de muerte se aparece a un enfermo</i>	Nave de la epístola	Sin identificar
<i>Visión de una serpiente</i>	Nave de la epístola	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>Los demonios se disipan cuando los padres del Colegio de Loreto leen una carta de San Ignacio</i>	Nave de la epístola	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>Visión de María y la</i>	Nave de la epístola	Sin identificar

⁴³ A decir de Teresa Gisbert, dichos cuadros son los “más flojos de toda la serie” (Gisbert, 1982, p. 212). A nuestro entender el lenguaje pictórico cuzqueño está condicionado a cánones propios de la región y que, desvinculado a los criterios occidentales de Europa, se reformula las composiciones de las estampas para establecer innovaciones estilísticas. Ya el historiador del arte Stastny comentaba que a través del siglo XVIII se continúan utilizando modelos más antiguos de estampas y a veces fusionándolas con las nuevas composiciones (Stastny, 2013, p. 310).

<i>Trinidad</i>		
<i>Patrocinio de la Virgen de la Compañía de Jesús</i>	Nave de la epístola	Sin identificar
<i>Visión Santa Mártires</i>	Nave de la epístola	Sin identificar
<i>Visión al Espíritu Santo</i>	Nave de la epístola	Sin identificar
<i>San Ignacio se aparece a un jesuita en Colonia</i>	Nave del Evangelio	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>Encuentro con San Felipe Neri</i>	Nave del Evangelio	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>Herido durante el asedio de Pamplona</i>	Nave del Evangelio	Sin identificar
<i>San Ignacio herido</i>	Nave del Evangelio	Sin identificar
<i>Predica en su país</i>	Nave del Evangelio	Sin identificar
<i>Visión en Montecassino</i>	Nave del Evangelio	Sin identificar
<i>Profesión solemne de San Ignacio y sus compañeros</i>	Nave del Evangelio	Sin identificar
<i>Envía a San Francisco Javier como misionero</i>	Nave del Evangelio	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>La muerte de San Ignacio</i>	Brazo derecho del crucero	Sin identificar
<i>Aparición de San Ignacio y Francisco Javier a un grupo de hombres</i>	Brazo derecho del crucero	Sin identificar
<i>Visión del tránsito de la Virgen con el Niño, San Ignacio y santos jesuitas</i>	Brazo derecho del crucero	Sin identificar
<i>La aparición de San Pedro Apóstol</i>	Ábside	Theodor Galle (Amberes)
<i>Compone los Ejercicios Espirituales y la aparición de la Virgen con el Niño</i>	Ábside	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>En Manresa contempla la Trinidad</i>	Ábside	Jean Baptiste Barbé (Amberes)
<i>La visión de la Storta</i>	Ábside	Cornelis Galle I (Amberes)

--	--	--

Este ciclo se complementa con los cuadros del pie del coro: El Matrimonio de Martín de Loyola (ca. 1690) y el lienzo de los desposorios de su hijo don Beltrán García de Loyola con doña Teresa Idiáquez (ca. 1762) realizada posiblemente “dentro del círculo de Zapata y que quizá se deba a él mismo” (Gisbert, 1982, p. 213). Las causas nupciales de Beatriz Clara, la hija de Sayri Túpac, con Martín García Óñez de Loyola, el sobrino de Ignacio de Loyola expresa la unión entre jesuitas e incas, pero, además, su contenido idealizado subraya, simbólicamente, “la subordinación de los nativos americanos a los españoles” (Cummins, 2004, p. 411). La repercusión del cuadro en numerosas copias dentro y fuera de la ciudad de Cuzco fue trascendental para demostrar el juramento de fidelidad de los descendientes de los incas a San Ignacio de Loyola⁴⁴. Por otra parte, en este mismo espacio se ha colocado el cuadro de *San Ignacio curando a los enfermos* de cierta carga taumatúrgica, además, de su pareja *El triunfo sobre los herejes*, donde el santo vence a los protestantes vestidos como turcos (Calvino, Lutero, Ecolampadio, Wyclif, Hus y Melanchton). Aunque las decoraciones pictóricas enfatizan la relación jesuita-inca, en efecto, el tema de la vida de San Ignacio jerarquiza claramente que los pasajes de la vida del personaje por sí mismo pide a los cristianos que sigan el camino de la santidad y defensa del dogma cristiano.

⁴⁴ Unas copias del matrimonio se destinaron a establecimientos de la propia orden, como el templo de la Compañía de Arequipa, San Pedro de Juli, Combapata y, acaso, también, los colegios de curacas en el Cuzco y Lima. Otras fueron colgadas en templos y claustro relacionados con la descendencia incaica, como el beaterio de limeño de Copacabana. Finalmente, algunos curacas acaudalados encargaron nuevas versiones para la decoración de sus casas. Por ejemplo, el testamento de Josefa Villegas Cusipáucar y Loyola Ñusta – descendiente de la unión representada en la escena – menciona que en su casa cuzqueña colgaba en 177 “un lienzo grande con su chórchola dorada con oro de nuestro Padre San Ignacio y San Francisco de Borja y el casamiento de Doña Beatris”, como prueba de su posible linaje (Wuffarden, p.195).

Es determinante que la Compañía de Jesús del Cuzco comisionara a los pintores cusqueños, pues se trata evidentemente de un contexto donde la “escuela” pictórica de la ciudad había establecido talleres importantes de producción seriada y de exportación a otras regiones del virreinato peruano. La ausencia de otras pinturas de factura europea demuestra este quiebre con los gustos “metropolitanos”, de ahí que el cuadro de Erasmus Quellinus II permanezca en la nave del tránsito desde su primigenia ubicación a fines del siglo XVII y debido a su condición de *pala d'altare*, actuaba como complemento al programa iconográfico del templo. Sin embargo, estas condiciones de la unidad e intencionalidad advertían cambios en cuanto a las apreciaciones estéticas de otras comunidades jesuitas del periodo. Conocemos por las misivas informativas de los procuradores que los gustos imperantes y de “moda” influenciaron en la adquisición de pinturas de otras regiones, así, por ejemplo, en 1759 el padre Joseph Rojo solicita al hermano George Schullz con partida a Nueva España, le trajese varios medicamentos y “un lienzo de nuestro Padre San Ignacio con todos los Santos de nuestra compañía, me han hablado mucho la pintura de Mexico”⁴⁵. Otro caso se registra en agosto de 1761 cuando el padre Manuel García solicita al comerciante Joaquín Galeano de Paz “que está en Sevilla, que me comprase 32 lienzos Romanos de la Vida de Nuestro Señor Padre para el corredor de este colegio [de Buenos Aires]”⁴⁶. Estos sucesos aislados se justifican, por una parte, la cercanía y comunicación directa con los puertos comerciales, además, de la débil producción de la pintura en estas ciudades⁴⁷.

⁴⁵ Archivo Nacional Histórico Chile (en adelante, ANHC), Junta de Temporalidades – Compañía de Jesús, volumen 397, folio 279v.

⁴⁶ ANHC, Junta de Temporalidades – Compañía de Jesús, volumen 397, folio 282r.

⁴⁷ A mediados del siglo XVIII la producción de pintura de caballete es reducida en comparación con la producción cusqueña. Es más, la capital virreinal más apegada a la estética “académica” se ilustra en los cánones plásticos y prácticas de pintores como Cristóbal Lozano y Cristóbal Aguilar, y la generación siguiente de artistas como Pedro Díaz, Julián Jayo, José Bermejo y Manuel Paz. A este hecho inusitado se agrega la presencia de pintores italianos como el genovés Lorenzo Ferrer o el napolitano Silvestro Jacobelli. En el caso de Buenos Aires, la importación de pintura cusqueña fue muy continua para la

Llegada el siete del mes de septiembre de 1767, el Corregidor y Justicia Mayor Don Pedro Gerónimo Manrique se presentó a las siete de la noche en el Colegio Máximo de la Transfiguración⁴⁸ para hacer cumplir la real orden de Carlos III, de expulsión de los territorios hispanos de todos los regulares de la Compañía de Jesús. Simultáneamente, diversos funcionarios reales se presentaron en todas las residencias, colegios, universidades, misiones, noviciados, y conventos jesuitas para cumplir la misma orden. En presencia del Padre Maestro Antonio Bernal, vicerrector de este colegio, se leyó el Real Decreto de la expropiación de bienes y la ocupación posterior por la Real Junta de Temporalidades⁴⁹. El proceso de venta y remates de estas propiedades llevó alrededor de tres décadas, dado que muchas ya estaban vendidas antes de finalizar el siglo⁵⁰, pero ¿qué sucedió con el cuadro de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II?

Por otra parte, debemos confrontar el contenido simbólico del cuadro de Quellinus con las innovaciones iconográficas de los cusqueños, esto perspectiva es clara: la defensa de la fe frente al paganismo y específicamente en los cuadros de la Virgen en el Surturhuasi y el Santiago mata indios. A cerca de estos dos cuadros el historiador Estenssoro resalta oportunamente que el tema central de ambos cuadros se circunscribe en el milagro fundacional lo que constituye la doble aparición de Santiago Apóstol y la Virgen combatiendo contra los indios rebeldes. En ese sentido, las imágenes del milagro conmemoran rendición donde los indios aparecen dispersos en primer plano – una

ornamentación de sus templos, además, del comercio de obras artísticas de las misiones jesuíticas, sin embargo, la adquisición de “objetos de lujo” estuvo en continua adquisición a través de su puerto y las rutas comerciales sur andinas (véase: Penhos, 2016, p. 151).

⁴⁸ El Cuzco contaba con tres domicilios de la Provincia jesuítica, estos eran: el Colegio Máximo de la Transfiguración, el de San Bernardo, que gozaba también el título de Real y el de San Francisco de Borja para hijos de caciques. (Vargas Ugarte, 1934, p. 4).

⁴⁹ La Junta de Temporalidades fue la encargada de gestionar las propiedades de los jesuitas después de su expulsión en 1767. Ella funcionó bajo la vigilancia del virrey, quien designaba un superintendente en Lima, donde estaba la oficina central. Además, se formaron Juntas en Arequipa, Cuzco, Huamanga, Ica y Trujillo, que dependían de la Junta de Lima. Las funciones de la Juntas fueron la administración de las propiedades confiscadas y los remates de éstas. (Aljovín, 1990, p.184).

⁵⁰ Por ejemplo, el estudio de Cristóbal Aljovín demuestra que las haciendas jesuitas se terminaron de vender casi a los quince años de la expulsión. (Aljovín, 1990, p. 217).

suerte de asociación se observa en la composición de la derrota de los herejes del lienzo de Quellinus – poseen un carácter de representación histórica, de tiempo pasado y preciso, al que contribuye la vestimenta de los vencidos que, aun cuando no guarda fidelidad arqueológica, podría marcar que son paganos prehispánicos y no indios católicos (Estenssoro, 2005, pp. 114-119).

La pintura de la *Descensión de la Virgen sobre el Sunturhuasi* (Figura 22) se conmemora la aparición milagrosa de la Virgen cuando las huestes pizarristas se encontraban cercados por las fuerzas de Manco Inca en 1536, esta narración fue apropiada a partir de 1590 y difundida por cronistas vinculados a la Compañía de Jesús⁵¹, quienes se interesaron en promover los milagros del Sitio del Cuzco, estableciendo en sus textos la versión literaria que erigió en el imaginario colectivo a lo largo de los siglos XVII y XVIII (Franco, 2010, p.151), en efecto, la plástica no escapó de estas nuevas iconografías para exaltar el importante episodio.

El segundo cuadro *Santiago mata indios* (Figura 23), actualmente resguardada en la iglesia de Puquiura, cuya vice parroquia estuvo ligado a la hacienda y la estancia con molino que eran de los jesuitas (Viñuales y Gutiérrez, 2014, p. 75), alude a la convención iconográfica del Santiago “matamoros”, sugiriendo la protección que recibieron los conquistadores de parte del apóstol patrono de las armas españolas para derrotar a los guerreros incas que se observan derrotados. Esta representación que tuvo una amplia fortuna artística hasta el siglo XIX y asociada al cerco del Cusco se nutrió de las versiones de los cronistas y que a decir del historiador José Antonio del Busto que se enfrentaron los modelos de la guerra mágica andina y la guerra mística española: “Por eso creyeron que la Virgen con el Niño descendía para ayudarlos en su lucha,

⁵¹ José de Acosta, el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala estuvieron vinculados a la Compañía de Jesús en el Perú, siendo el primero miembro de los jesuitas.

apagando los techos de paja incendiados o imaginando que el apóstol Santiago Matamoros se trocaba en Santiago Mataindios desde su caballo blanco” (Del Busto, 2004, p.55). De hecho, la recepción tradicional de esta escena fue providencial para los jesuitas, quienes la representaron, por ejemplo, en el pronunciado tímpano de la iglesia de la Compañía de Arequipa alberga un relieve del Santo, labrado por un cantero indígena anónimo en pleno auge del nuevo estilo regional (Wuffarden, 2002, p. 150).

Por la factura de los cuadros nos permite postular su realización aproximada entre la última década del siglo XVII y el primer tercio de la siguiente centuria. Si bien es posible que la innovación iconográfica tuviera antecedentes más antiguos en la plástica cusqueña, estas no se han conservado, en cambio los lienzos aquí comentados representan contenidos históricos que se asocian al contexto del cuadro de Erasmus Quellinus II. Así la definición de la defensa de la fe y promulgación de las imágenes cristianas se impone y derrota a personajes herejes. Este inusitado despliegue de los distintos planos compositivos de las pinturas ejerce un panorama teatralizado que se complementan con cartelas o leyendas narrativas donde se explica el hecho histórico⁵².

3.4. La pintura de *San Gregorio Nacianceno*. Convenciones estéticas e iconográficas

La pintura monumental *San Gregorio Nacianceno* ha permanecido sin atención por la historiografía del arte peruano. El primero en comentar su procedencia del cuadro fue el historiador Rubén Vargas Ugarte⁵³. Tal vez la ausencia y análisis de la obra de Quellinus podría justificarse por su mal estado de conservación. Es probable que el

⁵² El cuadro san Gregorio de Quellinus presenta la cartela recortada, que se puede observar en parte la escena milagrosa del santo. Lo mismo sucede con la pintura *Virgen en el Sunturhuasi*, donde se ubica la leyenda en el margen inferior.

⁵³ En la biografía del pintor Manuel Paz se narra la venta hecha por la Junta de Temporalidades del cuadro flamenco. (Vargas Ugarte, 1968, p. 441).

investigador Luis Wuffarden al observar la firma concluyera que seguía un grabado de Quellinus, sin atreverse a pensar que fuera realmente de su mano debido al deplorable estado en el que se encontraba la obra⁵⁴. Con estos precedentes, es necesario contextualizar el lienzo dentro del quehacer pictórico de Quellinus y compararlo con otros ejemplares del autor.

La gran pintura proviene de Italia y fue adquirida “a mucho costo” por los jesuitas de Cuzco⁵⁵. Es uno de los lienzos más impresionantes realizados por Erasmus Quellinus II; sus dimensiones incluso superan las de la monumental *Inmaculada Concepción* (L., 500 x 287 cm) de la iglesia de San Miguel en Lovaina (Bélgica), también pintada para los jesuitas, en 1665⁵⁶. En ambos casos hablamos de obras de altar o *pala d’altare*, concepto que se define como una pintura sobre lienzo de gran formato rectangular en el que se representa la imagen sagrada, a menudo encerrada dentro de un marco arquitectónico, que puede estar elaborado por losa jaspeada, en blanco, o mármol tallado, colocado verticalmente, al centro, sobre el altar, detrás del tabernáculo⁵⁷. Si bien no se ha documentado dicho marco para su erección en la iglesia de la Compañía del

⁵⁴ Por otra parte, Wuffarden llegó a la conclusión de que la pintura de san Gregorio fue realizada por un pintor limeño que utilizó una estampa diseñada por Erasmus Quellinus II. Por otra parte, el investigador Ricardo Kusunoki advertía la referencia documental de la pintura en un expediente seguido por la Real Junta de Temporalidades; además, reconoce la firma de “Erasmus Quellinus”; sin embargo, no se detiene en un análisis minucioso del lienzo ni en la comprobación de su procedencia. (Véase: Wuffarden, 2004, p. 270; Kusunoki, 2012, p. 265, nota 20).

⁵⁵ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, 01-08-1786, folio 1r.

⁵⁶ Jean-Pierre De Bruyn, “Discovered in Peru: an altarpiece by Erasmus II Quellinus”. Recuperado de https://www.codart.nl/art-works/altarpiece-by-erasmus-quellinus-discovered-in-peru/?fbclid=IwAR3nbqrxXIUVardbVb5kq7CoU1sRa_uC071i4GFJPM1PCZZSCZLonWrTGww, consultada: 19 de julio de 2019). Véase, además: de Bruyn, 1988, p.259, cat. 226.

⁵⁷ Su evolución nace en el siglo XV cuando el tránsito del políptico estaba compuesto por subdivisiones de las imágenes sagradas, donde algunas presentaban puertas e incluso en varios niveles. En el Renacimiento comenzó a popularizarse la predela individual cúbica y pilares ornamentados, también llamados *palas*, en contraposición de los polípticos. Con la Contrarreforma se generalizó una única obra sobre lienzo enmarcado escenográficamente (véase: Bora, 2009, pp. 212 y 213). Para el caso peruano, el más conocido es la *pala d’altare* realizado por Bernardo Bitti, ahora resguardada en la sacristía de la iglesia de la Compañía de Lima. En ese sentido, no se debe confundir con los retablos de cuerpos y calles a la manera española. Agradezco la aclaración al historiador del arte Francesco De Nicolo.

Cuzco, esto debió presentarse solo como “marco sin dorar”, según el inventario de 1767⁵⁸.

La pintura está asociada con una escena de la hagiografía de san Gregorio Nacianceno en la lucha contra los arrianos (Figura 24). Hacia el año 379, Gregorio fue llamado a Constantinopla para guiar a la pequeña comunidad cristiana fiel al Concilio de Nicea y a la fe trinitaria. La mayoría de los fieles, por el contrario, se habían adherido al arrianismo. A pesar de ello, en la pequeña iglesia de la Anástasis, Gregorio pronunció cinco *Discursos Teológicos*, para defender y hacer inteligible la fe trinitaria; como consecuencia de estos discursos recibió el apelativo de Teólogo, como está escrito en la cartela rectangular que figura en la base de la pintura de Quellinus: “INCTVS GREGORÍVS, COGNOMENTO THEOLOGVS, PATR[...]/ CHA CONSTANTINOPOLITAN S[...] DOCTOR ECCLES[IAEH]”⁵⁹.

El pintor dispone las imágenes en una composición escenográfica, dividida en dos secciones: la terrenal y la celestial. En la primera san Gregorio con la mano sujeta un báculo de dos travesaños en su condición de patriarca; de pie pisotea el cuerpo de los herejes derrotados, uno de los cuales agarra las páginas de un libro abierto tirado en el suelo; acaso se trate del *Contre Eunome*, obra escrita por el santo para refutar la doctrina de Eunomio, “uno de los jefes de la secta arriana de los anomeos”⁶⁰. Un ángel a la espalda del santo, lo corona con la mitra episcopal, ornamentada de bordados y piedras preciosas, cuyas ínfulas lucen flecos. Quellinus introduce a la derecha del santo a san Jerónimo, quien había sido discípulo de san Gregorio, además de haber escrito su biografía; semidesnudo, viste túnica roja y está acompañado del león, en su papel de

⁵⁸ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 1, expediente 13, folio 47v.

⁵⁹ Traducido del latín: Gregorio nombrado Teologo Padre (...) / Constantinopla (...) / Doctor Predicador.

⁶⁰ La iconografía del santo es poco usual en el contexto de los virreinos americanos, y esto lo advirtió Hector Schenone al comentar que la iconografía de san Gregorio Nacianceno “carece de atributos propios”. (Schenone, 1992b, p. 433).

eremita y erudito traductor de la Biblia, Biblia que sostiene un ángel, ataviado de traje azul, con la mirada semibaja.

La figura femenina a la izquierda del santo podría tratarse de santa Macrina “La Joven”⁶¹, asociada al círculo piadoso y asceta del “Teólogo”. Reclinada ligeramente hacia delante, con la mirada asombrada hacia el santo, pisa con el pie izquierdo la cabeza de un ángel niño atado de manos, mientras entrega a san Gregorio una vara de azucenas, símbolo de pureza, flores que enriquecen su diadema, además, de formar parte de un arreglo floral que con su manto azul semienvuelve en el regazo.

Quellinus retoma la alegoría de la Fortaleza que había usado en su cuadro *Labore et Constatia* de 1640 (De Bruyn, 1988, p. 126, cat. 45) (Figura 25). En el citado cuadro el pintor coloca a dicha alegoría de aspecto andrógino en la extrema derecha del lienzo con la mirada y cuerpo inclinado hacia delante con su mano apoyado sobre el hombro de Constantia; ella viste de peplo, casco con penacho blanco y sujeta una lanza. En cambio, en la pintura de san Gregorio, Quellinus sitúa a la Fortaleza de pie con la cabeza de perfil y la mirada en dirección al santo. La banda que cruza su pecho luce el monograma de flamas “IHS”, porta la lanza apoyada sobre el libro abierto del suelo, sostiene su escudo, y en su casco se asienta una pequeña paloma de la cual se vislumbra rayos de luz. ¿Podría aludir al Espíritu Santo? (Figura 26).

Como telón de fondo al margen derecho está esbozado una columna estriada y el busto escultórico de perfil de un personaje masculino; ¿acaso sea el autorretrato del artista?; al margen izquierdo una bóveda de cañón corrido con balaustrada en la parte superior da paso a un esbozado paisaje de árboles frondosos.

⁶¹ Era natural de Neocesarea en el Ponto (actual Turquía), y fue instruida en la doctrina de san Gregorio Taumaturgo por sus discípulos. Como san Gregorio Nacianceno, dicen que santa Macrina sostuvo grandes combates en la defensa de la fé. Se supone que la santa murió en el Ponto en el año 340 (Veuillot, 1892, p.138).

En el tercio superior de la tela se desarrolla el plano celestial; en él se encuentra la Trinidad, asunto no casual puesto que san Gregorio fue el gran defensor de la naturaleza divina del mismo. Los elementos aquí presentes se organizan en un triángulo invertido. De esta manera al centro, con el recurso de rompimiento de gloria, se ubica el Espíritu Santo, que, en forma de paloma, despliega sus alas, mientras proyecta rayos que irradian el entorno.

La escena es complementada al extremo izquierdo con Cristo sedente, Cristo sedente, semicubierto con un amplio manto rojo, quien sujeta la cruz del Calvario, es sostenido por dos pequeños tronos suspendidos en el aire. A su espalda, las cabezas de tres personajes masculinos abocetados de semblante joven; el que presenta más detalles es el primero que vestido con sotana tiene los ojos cerrados y las manos en gesto rogativo (Figura 27), lo cual podría asociarse con la imagen del novicio jesuita y desde el plano iconográfico, tal vez con san Estanislao de Kostka, uno de los santos más populares de la época de la reforma católica y cuya estampa, del grabador Bolswert, tuvo mucha difusión en Amberes⁶² (Figura 28).

A la derecha del cuadro Dios Padre viste de traje rosáceo y manto pardo; en su mano derecha sostiene un cetro, símbolo de su realeza divina, y en la otra una esfera cristalina, asociada a la creación del mundo, la cual es sostenida por una pareja de puttis.

⁶² Estanislao de Kostka (1550-68) nació en Rostków, Polonia, hijo de un senador. Su padre lo preparó para una carrera diplomática y lo envió al colegio de los jesuitas en Viena para su educación; en 1565, después de una grave enfermedad comenzó a ver visiones en las que la Virgen María lo llamaba a unirse a la Compañía; finalmente terminó en el noviciado en Roma, donde murió a la edad de 18 años. Obtuvo su beatificación en 1605 y fue el primer beato jesuita; fue canonizado en 1726. Se convirtió en el patrón favorito de los novicios jesuitas (Bailey, 2003, p. 54).

Erasmus al firmar en latín su obra en la parte baja, la ubicó sobre la cartela con la siguiente leyenda donde, por el deterioro del soporte, el año de elaboración ha desaparecido: “Erasmus Quellinus fecit Antverpiae A(año) [...]” (Figuras 29 y 30).

Ahora bien, el cuadro por su condición de gran formato y conjunción de detalles muestra las figuras monumentales y piadosas tan del gusto del pintor, existe una tendencia de marcar ejes verticales entre los personajes principales de los dos tercios inferiores, en lado opuesto a las líneas curvas y de movimiento del rompimiento de gloria alrededor del Espíritu Santo. En ese sentido, la pintura de Quellinus busca mantener el equilibrio y suavidad del dibujo, sin duda elimina las líneas rectas en los atributos de cada figura y los que solo sitúa en el fondo arquitectónico. De manera paralela se emplea un diálogo entre las miradas, gestualidades, en tanto los ondeantes drapeados de las telas benefician el efecto de naturalidad en las texturas.

La luz está manejada de manera uniforme en la escena principal; el personaje en el tercio superior, en la búsqueda de imponer contrastes. Por último, el color es envuelto en gama cromática de ocre italiano claro, rojo cadmio, blanco de zinc y los intensos azules lapislázuli de las telas de las figuras femeninas, han logrado armonía en las distintas capas pictóricas de pincelada pastosa que generan sensaciones de densidad; de ahí que los contornos se disuelvan, y determinan los volúmenes de cada personaje. Para dar la impresión de profundidad de los elementos arquitectónicos el artista utilizó gris de manganeso y veladuras de blanco de plomo a fin de enfatizar ese efecto.

El estado de conservación no permite observar a cabalidad todos los detalles iconográficos de la obra. Sin embargo, ante un evidente análisis formal del cuadro se demuestra a través de documentos de época, que esta pintura tuvo adiciones y retoques

en 1787 por el cuzqueño Antonio Villegas⁶³. Aunque son escasas las noticias sobre este pintor, se conoce que fue nombrado, junto a Ignacio Chacón, para elaborar los escudos de armas y trofeos de la sede de la Real Audiencia de Cuzco, en 1788 (Mejías, 1995, p. 199). La paleta de Villegas se visualiza especialmente en las figuras de San Jerónimo, los herejes echados del primer plano, las veladuras del traje de san Gregorio, los ángeles tenantes y pequeñas intervenciones sobre el fondo arquitectónico⁶⁴. Caracterizados por colores uniformes y sólidos donde no se adaptan los contrastes de las sombras, sugieren anatomías planas, pinceladas bruscas y se pierde la naturalidad de los personajes; finalmente perfilan rostros esquemáticos.

Los alcances dotados en la construcción formal e iconográfica del cuadro de Erasmus Quellinus II, nos permite explorar sus modelos primigenios que responden a cuestiones de la inventiva del artista y se condicionan al ambiente artístico de Amberes. Por otra parte, podemos afirmar que la pintura aportó influencias indirectas a la plástica cuzqueña de la iglesia de la Compañía de Jesús, donde cabría confrontar que los jesuitas promovieron los cuadros sobre escenas milagrosas de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, atribuidas a Marcos de Rivera; en ellas se aprecia cierta aproximación estética tanto en los formatos grandes de los lienzos, la organización compositiva, la paleta de colores, y la adaptación de las estampas según los diseños de Rubens.

3.4.1. Influencia de Rubens y otras obras de Quellinus II

Como hemos escrito líneas arriba, la influencia de Rubens es evidente especialmente al momento de realizar Quellinus sus composiciones escenográficas. Así podemos

⁶³ “Gastos en la remisión del Lienzo de San Gregorio”. AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 268, expediente 08, folio 5r.

⁶⁴ En el año 2006 se realizó la restauración de la pintura a cargo de Nancy Junchaya, María Horna, Rita Fábrega y Martha Munaylla. El soporte de la obra se sometió a injertos y liberación de las resinas oxidadas, así mismo, se hizo un reentelado a la gacha para reforzar el lienzo. Se respetaron los repintes de la pintura y no se liberó pigmento alguno.

relacionar el cuadro *San Gregorio Nacianceno* con la pintura de su maestro, *San Gregorio Magno rodeado de santos* (ca. 1600-1608), donde Rubens pone como eje central la figura monumental del santo delante de una portada de estilo clásico; a la izquierda, san Mauro con su armadura y san Papiano, desnudo, en tanto, están los santos Domitila, Nereo y Aquiles. Sobre la portada, rodeada de seis puttis, se encuentra un cuadro de la *Madonna di Vallicella* (Figura 31). La composición de Rubens no sería imaginable sin el ejemplo de las *Sacra Conversazione* del alto Renacimiento italiano⁶⁵. Este cuadro, al igual que la obra de Quellinus II, muestra un grupo de santos, en el que san Gregorio Nacianceno, como san Gregorio Magno en la obra, domina el eje del cuadro y el lugar del putti tenante de la izquierda demuestra el modelo que sirvió de inspiración. El pintor debió tomar apuntes de la pintura de Rubens que por entonces estaba sobre el altar del Santísimo en la iglesia de la abadía de San Miguel de Amberes (1610). El cuadro de Rubens fue pasado al grabado a mediados del XVII por Remoldus Eynhoudts (Diels, 2009, p. 209).

Una primera aproximación estilística a sus obras seguras del periodo cercano a la década de 1660 nos permite plantear la hipótesis de la fecha de ejecución del lienzo de *San Gregorio Nacianceno* en los últimos años de la producción del artista. De hecho, esta fecha se puede contrastar con la comisión encargada del procurador jesuita del Perú, Juan de Ribadeneira, quien debió encargar dicho lienzo entre 1660 y 1664. Es interesante como el cuadro de los *Cuatro Doctores de la Iglesia* de la Catedral de San Pablo de Lieja, de 1646⁶⁶ (Figura 32), se asemeja, tanto por el tema del cuadro, como por la composición, además de la actitud y anatomía del san Jerónimo, íntimamente

⁶⁵ Sagrada conversación, nombre que se da a la representación de la Virgen con el Niño y los Santos, en la cual los personajes sagrados se percatan uno de otros y aparecen unidos por una actividad común (Murray, 1978, p. 494). Concretamente el *Sei Santi* de Tiziano, un retablo que estuvo en la iglesia de Frari en Venecia hasta finales del siglo XVIII el cual ahora se encuentra en el Vaticano (Vlieghe, 1973, p. 44).

⁶⁶ Presenta unas dimensiones similares de unos 277 x 205 cm.

relacionado con el san Gregorio. También los personajes monumentales y serenos de la escena de la *Magdalena entregando la estola a san Huberto* del museo de Bellas Artes de Caen⁶⁷, firmado y fechado en 1669 (De Bruyn, 1988, p. 273, cat. 242), presentan esa paleta de contrastes claros y oscuros observado en estudio. Excepcional es la recurrencia del modelo del santo barbado repetido en *San Agustín de Hipona* de la iglesia de Santa Margarita de Knokke⁶⁸ (Figura 33), firmado y fechado en 1666. Sigue la disposición del santo de pie pisando a herejes en primer plano y acompañado por un ángel portador de la mitra (De Bruyn, 1988, p. 267, cat. 231).

En siguiente capítulo narraremos la trayectoria y vicisitudes de la pintura *San Gregorio Nacianceno* tras la expulsión de los jesuitas, en 1767. Con esto nos permite avizorar los quiebres drásticos del contexto original de la pintura en la iglesia jesuítica cusqueña y su accidentado traslado hacia Lima.

⁶⁷ L., 290 x 205 cm., Inv.1.

⁶⁸ L., 200 x 144 cm.

CAPÍTULO IV

LA TRAYECTORIA DE LA PINTURA DE SAN GREGORIO NACIANCENO TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS

4.1. La trayectoria comercial la pintura de Cuzco a Lima (1767-1789)

Fueron innumerables las piezas artísticas expropiadas a los jesuitas de sus propiedades, en conventos, iglesias y haciendas, que se dispersaron posteriormente por todo el virreinato peruano debido a los remates efectuados por la Junta de Temporalidades. Lo poco que se conoce sobre el paradero actual de pinturas, esculturas, platería y todo bien mueble, despojados de sus contextos originales es, hasta el momento, una tarea pendiente entre los investigadores del arte virreinal.

El análisis del primer inventario que se realizó al templo mayor de los jesuitas en Cuzco contiene información primordial en dos aspectos: la cantidad de obras artísticas que había en el interior del templo y su contexto espacial. Ambas convergen en el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, dado que conformó parte de un ciclo iconográfico más complejo en el interior de la iglesia de la Transfiguración.

El primer inventario del templo se realizó el 16 de octubre de 1767, en presencia del corregidor del Cuzco, Pedro Gerónimo Manrique, quien “mandó abrir con las llaves”⁶⁹ la iglesia en presencia de todos los concurrentes. El documento señala especialmente a dos de los presentes, el primero, el deán catedralicio don Diego de Esquivel y Navia, y

⁶⁹ Archivo General de la Nación (AGN en adelante), Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 1, expediente 13, folio 24r.

al procurador del colegio jesuita, el padre Martín de Viguri⁷⁰, que, junto con el corregidor, intervinieron en la diligencia.

En total se realizaron nueve inventarios de la propiedad. Aunque no se indica la presencia de un evaluador de los bienes artísticos, todo parece indicar que el escribano siguió la descripción hecha por el procurador jesuita que conocía los detalles del templo. Por otra parte, el manuscrito, omite toda presencia de los autores, firmas y años de ejecución de los lienzos, y sólo se indica, en gran medida, las advocaciones marianas y santos representados, respetando su ubicación y orden. En cuanto a los altares, son los más ricos en la narración, pues se detalla la descripción de las partes del retablo, cuerpos y calles, además de si tienen un acabado en oro, el número de lienzos insertos y la presencia escultórica de santos y sus atributos. Es preciso indicar que el enorme número de alhajas y ornamentos de plata y oro recogidos expresan la mayor suntuosidad del coleccionismo jesuita, abarrotando cada espacio de la iglesia.

El interior del templo es de una sola nave (Figura 34), con “capillas hornacinas en los laterales, separadas por pilastras pareadas de capitel de orden corintio”⁷¹. Su disposición, en forma de cruz latina, privilegia claramente el área del crucero, demarcada por grandes columnas del mismo orden y cubierta por proporcionada cúpula con relieves de minuciosa talla, consagrando un arcaísmo iniciado en las catedrales de Lima y el Cuzco. Las bóvedas de crucería se “impusieron como respuesta a los riesgos sísmicos” (Wuffarden, 2002, p. 124). Toda la construcción es de piedra en donde sobresale el arduo tallado de los canteros locales. Según el inventario del templo, el

⁷⁰ Martín de Viguri fue procurador en el Colegio de Caciques de San Francisco de Borja, en Cuzco. (Vargas Ugarte, 1934, p. 181).

⁷¹ La traza y construcción del templo jesuita del Cuzco se debe al Padre Guille o Egidiano, autor de los planos y director de la fábrica durante años. Intervinieron en la obra Francisco Chávez de Arellano, a partir del año 1652, como maestro de obras y en noviembre de 1664, cuando ya estaban para cerrarse las bóvedas, el alarife Diego Martínez se concierta con el P. Fructuoso de Vieira que hacía de Procurador. (Vargas Ugarte, 1963, p.70).

primer altar del lado del evangelio fue dedicado a San Blas “vestido de madera o pasta”, seguía luego la puerta que comunicaba con la capilla de Loreto, donde en ella estaba el “retablo dorado” de San Francisco de Borja “con su vestido realzado de oro”, luego el del Señor de la Agonía “grande de bulto” con la Magdalena al pie y a sus lados “Nuestra Señora, y de San Juan Evangelista”.

En el lado de la epístola de la nave se ubicó “un retablo pequeño dorado” dedicado a San Juan Nepomuceno, seguía la puerta que comunicaba con la capilla de San Ignacio, donde está el “retablo dorado” de Santa Gertrudis, luego el de San Miguel y, por último, el púlpito “de madera todo dorado”. En el crucero, del lado de la epístola, un retablo de cinco cuerpos en cuyo nicho principal tuvo por advocación la imagen de “Nuestra Señora de la Concepción de bulto, con su corona de plata”; próximo a este retablo, cercano a la capilla mayor, el retablo dorado de San Francisco Javier “vestido de terciopelo negro [...] y en la mano derecha un santo Christo de metal pequeño”. Mientras que, en el brazo del crucero del lado del evangelio, se ubica el retablo de cinco cuerpos, el de “Nuestra Señora del Carmen con su corona de plata dorada” acompañada del Niño Jesús “con resplandor de plata”, y a su lado, el retablo con la imagen de San Ignacio “con su diadema de plata dorada”, y en su mano derecha llevaba la efigie de “Jesús [...] de plata también dorada”.

En el retablo mayor descrito como “grande dorado de cinco órdenes”, sobre el tabernáculo, en la calle central se venera a Nuestra Señora de la Concepción y en la parte superior a Jesucristo en el Misterio de su Transfiguración en el cual se hallaba “Una custodia de Plata Dorada”⁷². Según el padre Vargas Ugarte, estos retablos desde el

⁷² En total fueron cuatro inventarios que se efectuaron en el mes de octubre de 1767, del interior de la iglesia de la Compañía del Cuzco, luego de ello se pasaron a registrar los bienes conservados en la sacristía (AGN, C-13, legajo 1, documento 13, folios 24r- 30v). En la presente tesis no mostramos el inventario de la capilla y cofradía de Nuestra Señora de Loreto del Colegio del Cuzco. Pero puede

siglo XIX han sufrido algunas modificaciones con el tiempo. Uno de ellos, el dedicado a Nuestra Señora de la Consolación, procede de la Iglesia de San Agustín de la misma ciudad y es de un estilo barroco tardío. En el lado opuesto, existe otro de la Virgen del Carmen, “que ha sido hecho con retazos de otros retablos y es bien mezquino” (Vargas Ugarte, 1963, p. 71).

El octavo inventario de la iglesia del 21 de octubre de 1767 describe en el apartado “Lienzos en el tránsito de la iglesia y Ante sacristía”, los temas tratados en las pinturas, especificando lo siguiente:

Primeramente uno grande de San Gregorio, con su marco sin dorar/ Ytem de la vida de San Ignacio y Santos de la religion uno; y otro de San Pedro; y otro de Nuestra Señora en la huida de Egipto llanos/ Ytem ocho lienzos grandes de pintura fina con marcos dorados, y dos de ellos mas ordinarios, y pequeños y doce pinturitas en figura de Medalla con sus marcos dorados/ cuatro confesionarios llanos, y una manpara⁷³.

Lo primero que apunta el escribano son las medidas del lienzo, calificándolo como “uno grande de San Gregorio”, junto con aquellos otros ocho lienzos de “pintura fina” que bien podrían tratarse de los “ocho quadros de pincel grandes, de los principales misterios de la vida de Nro. Salvador” (Mateos, 1944, p. 42) del hermano Bernardo Bitti, que en un primer momento estuvieron ubicados en la sacristía. Así mismo, se dice que el San Gregorio tuvo un “marco sin dorar”, elemento que sería retirado luego de su traslado hacia Lima. También se menciona una serie de la vida de San Ignacio y aquellas doce pinturas en medallones, obras que actualmente se conservan en la iglesia

consultarse: AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 323, expediente 6, folios. 1-9. Otro documento registra los bienes del Colegio de la Transfiguración en donde se da cuenta la importante colección de pinturas, véase: AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 7, expediente 17, folios 1- 27.

⁷³ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 1, expediente 13, folio 47v. Así mismo en el extracto de noviembre de 1773 del registro general del Colegio Jesuita del Cuzco se aprecia el término de “grande” el lienzo de San Gregorio Nacianceno. Véase: ANHC, Junta de Temporalidades – Compañía de Jesús, volumen 351, folio 212 v.

y de cuya autoría es el maestro pintor Marcos Zapata⁷⁴ (activo en Cuzco entre 1741 y 1776). En este mismo orden se ubicaron cuatro confesionarios distribuidos en la nave central, espacio que sirvió para el sacramento de la reconciliación y el diálogo entre el confesor y el penitente. No será hasta mediados de la década de 1780 cuando la Junta de Temporalidades decida rematar un conjunto de lienzos de la iglesia jesuita y entre los que se encontraba el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*.

Tras del inventario de los bienes muebles de la iglesia de la Transfiguración de Cuzco, se inició la tasación para su venta, por lo general, en remate público a través de una convocatoria efectuada por la Junta de Temporalidades. Se contrataba a un pregonero para dar difusión a viva voz de los objetos en venta. Esto generalmente se realizaba en la plaza principal de la ciudad, además de colocarse carteles que anunciaban dicho evento⁷⁵. Para el caso cuzqueño, los bienes artísticos de los jesuitas que fueron puestos en venta están documentados en escasos expedientes. Así, tenemos que entre los años de 1770 hasta 1780, fueron puestos en remate público un total de 126 lienzos, pertenecientes a la iglesia y el colegio de la Transfiguración:

36, lienzos de varios tamaños, y Distintas advocaciones vendidos en publico remate a diferentes sujetos en 171 ps. 6rs. del quaderno de autos de tasación n. 2293^a f.52a./ 90, dichos. de Yd [...] vendidos en publico remate á diferentes sujetos en 303 pesos⁷⁶.

La evidente dispersión de los lienzos muestra el interés del público por adquirir una de estas piezas que estuvieron conservadas en un espacio sagrado como fue la Iglesia y el

⁷⁴ En 1762 los jesuitas encomendaron a Zapata varias pinturas para su iglesia matriz. Entre estas pintó un conjunto de escenas sobre la vida de San Ignacio de Loyola, que actualmente se ubican en los arcos de medio punto de la cubierta, mientras que en la parte baja de los muros realizó varios medallones con las imágenes de los santos de la orden. Asimismo, dos obras significativas de la orden: el *Matrimonio de Martín de Loyola con la ñusta Beatriz*, y el cuadro que representa los desposorios de su hijo don Beltrán García de Loyola con doña Teresa Idiáquez. (Mesa y Gisbert, 1982, pp. 212 y 213).

⁷⁵ Existe documentación sobre el empleo de carteles en los remates públicos, por ejemplo, citamos el caso del “Cartel de la Junta de Temporalidades sobre el remate de ornamentos y ropas pertenecientes a la iglesia que pertenecieron a la Compañía de Jesús”. Véase: AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 342, expediente 67, folio 1.

⁷⁶ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 7, expediente 17, folio 18r.

Colegio de la Compañía. El expediente no menciona cuáles fueron estas "distintitas advocaciones" que lograron venderse. Quizá esa información estuviera detallada en los cuadernos de tasación de los lienzos que, por el momento, no se han logrado localizar. Sin embargo, sabemos por el inventario de la iglesia y de la sacristía que fueron contabilizados un total de 449 lienzos de varias advocaciones, con lo que resultaría que parte de ese número se reduciría con la venta pública⁷⁷.

Con respecto al lienzo de *San Gregorio* de Quellinus, sabemos que este estuvo conservado en la iglesia hasta el día 8 de mayo de 1786. Por aquel entonces, la Junta de Temporalidades decide contratar a "cinco Yndios" para sacar el lienzo de San Gregorio "de su sitio que con bastante trabajo se pudo" y "se desprendió de su marco de madera" para su mejor transporte a la oficina de la Junta⁷⁸. Tendrán que transcurrir cuatro meses para que, el 4 de septiembre del año 1786, se realice otro remate de un grupo de lienzos del templo jesuita. El documento lleva por título: "*Expediente sobre el remate de lienzos de la ante-sacristía, de este colegio de los ex jesuitas y de sus claustros*". El cumplimiento de la orden estuvo a cargo del juez de Temporalidades, don Andrés Graz, quien nombró para la tasación de las piezas al artífice Ignacio Gamarra, Alcaide de Gremio de Pintores del Cuzco. El expediente firmado en el mes de septiembre señala lo siguiente:

Yo el Alcalde del Gremio de los Pintores Ignacio Gamarra. Procedo a la tasación en la forma siguiente. A saber: Primeramente onze lienzos de la ante Sachristia de ellos 8 de la Pasión del Señor, y uno de la Resurrección todos de igual Pintura, y marcos lisos llanos, unos con otros a ocho pesos. Item un San Ignacio en cuatro pesos que todo importa, sin incluir en la tasación el lienzo grande de San Gregorio... 76.⁷⁹

⁷⁷ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 156, expediente 7, folio 26r.

⁷⁸ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 268, expediente 7, folio 4r.

⁷⁹ El documento es transcrito en el artículo periodístico de Manuel E. Cuadros, lleva por título "Un interesante documento sobre remate de lienzos del Colegio Grande de la Compañía de Jesús que fue Colegio de los Jesuitas en el Cuzco". El expediente citado incluye la tasación de otras pinturas

El expediente cita de forma expresa el lienzo de San Gregorio que, por entonces, ya se encontraba en la oficina de la Junta de Temporalidades. A pesar de ello, el tasador incluye su valoración de la pintura en 76 pesos. Un precio que, en opinión del comisionado Andrés Graz, no se ajustaba a su valor real.

Este comisionado de la Junta había enviado, en agosto de 1786, una solicitud al administrador general de Temporalidades de Lima, con motivo de trasladar a la capital el lienzo de San Gregorio. Pues éste formaba parte de un conjunto de lienzos de “buen pincel”, y cuyo cuadro destacaba entre los demás por ser enviado desde “Ytalia [con un valor] a mucho costo”. Asimismo, las dimensiones de la pintura dificultaban su venta en la ciudad dado que “es de un tamaño que no habrá quien la compre”. Por otra parte, el remitente toma una postura crítica con respecto a los pintores cuzqueños a quienes califica como inexpertos en la tasación de lienzos de “buen pincel”, pues “aquí no abra quien le dé aprecio, y si se vende sera por un valor infimo”. Asimismo, consideraba que las “pinturas ordinarias [de Cuzco]” se vendieran aquí con la estimación que se pueda⁸⁰. En otro punto, Andrés Graz incide que se retiraría el marco del lienzo, con la finalidad de un mejor traslado a Lima con “Harriero Seguro”:

que no habiendo peritos que/ puedan allí tasarlo ni reconocer su valor/ si acaso tiene poco costo la conducción/ y puede hacerse con seguridad de que/ no se maltrate, no hay reparo en que/ desde luego se remita [a Lima] consignado al/ Administrador [de la Junta de Temporalidades] quien lo hará reconocer a su tiempo/ por los mas hábiles Maestros de esta ciudad⁸¹.

El 22 de agosto de 1786, el expediente enviado por Graz es visto y aceptado por la Junta general de Temporalidades de Lima. Es evidente la postura de descrédito de los pintores cuzqueños tanto por parte de Andrés Graz como de la Junta de

pertenecientes a la Botica de los jesuitas. (Cuadros, 1951, p. 11). Véase la referencia actualizada del documento: Archivo Regional de Cuzco, Colegio de Ciencias, legajo 10-A, cuaderno 81, 1786, folio 5.

⁸⁰ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 1r.

⁸¹ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 2v.

Temporalidades, pues admiten que no hay “peritos” que reconozcan el valor de las pinturas de origen europeo. Consideran que en Lima se encontraban los “mas hábiles Maestros” pintores.

En efecto, los pintores cuzqueños experimentaban un contexto de crisis de los talleres y su gradual decaimiento a consecuencia de la rebelión de 1780. Dirigida por el curaca José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II), bien pudieran haber participado varios pintores e incluso escultores. En 1788, para reforzar la descalificación del artífice local cuzqueño con motivo de la fundación de la Real Audiencia en Cuzco, el rector del Colegio Real de San Bernardo, Ignacio de Castro, realizó una breve descripción de la ciudad y comenta con respecto a los pintores:

No se puede negar que estos Pintores tienen algún fuego, imaginativa, y tal qual gusto; pero ignoran enteramente todo lo que es instrucción relativa á este Arte, no saben ennoblecer á la naturaleza, ni hacen la esfera de sus pinceles, sino las Imágenes sagradas en que reluce mas la imitación que la invención. (Castro, 1795, p. 76).

El 15 de septiembre se expide otro documento que resuelve el pedido del comisionado Andrés Graz, encargándose que se remita a Lima el lienzo de San Gregorio “cuidando de hacerlo con la seguridad y precaución convenientes”, para que no padezca daño alguno en el transporte de esta “especial pintura”. Asimismo, el administrador de la Junta nombraría a un “sugeto inteligente” que tasaría dicho lienzo⁸². De esta manera, el 19 de octubre, desde el Cuzco, el comisionado expide una resolución para remitir la pintura⁸³, y en noviembre se ocupa de buscar un “Harriero que salga para esa capital [de Lima]”⁸⁴. Tendremos que esperar hasta 1787 para volver a tener datos de la pintura, cuando la comisión de Temporalidades del Cuzco importa los gastos del envío de la

⁸² El oficio está firmado el 28 de septiembre y se envió a Cuzco, además, incluye el testimonio del auto del juez Andrés Graz. AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 3r.

⁸³ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 268, expediente 7, folio 2r.

⁸⁴ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 4r.

obra. En primer lugar, el 20 de enero, se le pagaron 25 pesos al Maestro pintor Antonio Villegas “por su trabajo de haver retocado dicho Lienzo de San Gregorio”. En segundo lugar, tendrá que esperarse hasta el 17 de julio para saber que se pagan seis pesos al arriero Felipe Villacorta “por la conducción de dicho Lienzo a la Ciudad de Lima”. Por último, se gastaron cuatro reales en jerga (tela de lana gruesa y basta), dos cueros a cinco reales y maguey a dos reales en acondicionar dicho lienzo⁸⁵. El costo total del envío fue de 33 pesos y cuatro reales. Durante el transcurso del viaje, que debió iniciarse a principios del año de 1788, se indica lo “extremadamente pesado” que fue el traslado de la pintura hasta Lima. No obstante, el arriero Felipe Villacorta llega con el lienzo en buenas condiciones a inicios del mes de abril.

4.2. “Pintado en Roma”: convenciones estéticas italianas en la tasación de la pintura de *San Gregorio Nacianceno*.

En el mismo mes en que llega el lienzo a Lima, el administrador de Temporalidades hace llamar al pintor Manuel Paz, “sujeto de toda inteligencia en materia de Pinturas”, para que acepte y jure el cargo de tasador, y proceda a evaluar la pintura de San Gregorio. El día 12 del citado mes de abril, el escribano hizo saber en la solicitud al propio pintor que éste declaró aceptar “el nombramiento de Perito, que por él se le hace, y juró por Dios Ntro. S^f. y a una señal de la cruz”⁸⁶. A continuación del expediente del nombramiento de tasador y de la firma del pintor, se pasó a realizar el peritaje el día 14

⁸⁵ El folio donde se da la cuenta de los gastos de la pintura se titula “Gastos en la remisión del Lienzo de San Gregorio”. AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), legajo 268, expediente 08, folio 5r. Estas cuentas también se notifican a la Junta de Temporalidades de Lima. AGN, Superior Gobierno, legajo 19, documento 519, folios 5v-5,1r.

⁸⁶ AGN, Superior Gobierno, legajo19, expediente 519, folio 6r.

de abril, en presencia del escribano y el “Maestro en el Arte de la Pintura”⁸⁷ Don Manuel Paz, quien recibe 10 reales por la labor.

El escribano señala en el expediente que Manuel Paz:

Ha visto y reconocido un Lienzo de siete varas de largo, y quatro/ de ancho de la advocación de Sn. Gregorio con la Santa/ Trinidad, y varios bultos confundiendo a los Ereges,/ de pintura Ytaliana mui fina, el que apreciaba, y/ aprecio en la cantidad de ciento veinte y cinco pesos que/ a no tener la desproporcion de tamaño, p^a. poder servir en ninguna de las casas de esta ciudad, por su/ deformidad, y que solo tiene destino p^a. un Combeno,/ o templo, no le da mayor valor cuya tasación deajo/ haver hecho bien y fielmente⁸⁸.

A partir del peritaje se describe la iconografía y las medidas del lienzo. Unos 584,5 x 334 cm, dificultando, una vez más, el destino que pueda tener esta obra al momento de venderla, pues su tamaño requiere de un espacio amplio para su correcta exhibición, lo que sería muy difícil si no es en un templo o en un convento. Asimismo, Manuel Paz la tasa en 125 pesos, un precio que la Junta de Temporalidades, en distintos informes, desestima, pidiendo que se vuelva a tasar la obra por otro pintor con la finalidad de que se proporcione un precio “mas ventajoso”⁸⁹. Así pues, el 21 de junio, la Junta convoca a Pedro Díaz para tasar el cuadro, pero éste se encontraba ausente de la ciudad, según refiere el escribano de la institución: “se me notició por un vecino platero frente de la casa donde vivió el dicho Don Pedro, que este se halla en el pueblo de Chíncha cerca de

⁸⁷ El autodenominarse o ser reconocido con este título significaba la dignidad de su oficio, inclusive en las tasaciones que los pintores realizan a colecciones pictóricas en la primera mitad del siglo XVIII podemos encontrar otros títulos como el de “Maestros Inteligentes del Arte de la Pintura”, sin duda, una manera como el artífice declaraba dicha dignidad ante la autoridad, en este caso, el coleccionista aristocrático. Ejemplos de estas presentaciones lo encontramos en la tasación que realiza Cristóbal Lozano y Lorenzo Ferrer en la pinacoteca de María de los Olivos, en 1738. AGN, escribano Pedro de Espino Alvarado, protocolo 296, 1738, folios 54-58v.

⁸⁸ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 6v.

⁸⁹ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 9v.

dos años hace, los que se cumplirá el mes de noviembre del presente”⁹⁰. Tras esta fallida convocatoria, el 26 del presente mes, se nombra al “Maestro en el Arte de Pintura Don Felipe Caseres”, quien acepta el cargo de tasar la pintura. El peritaje lo resuelve el 16 de julio:

Don Felipe Caseres, profesor del Arte del Dibujo y Pintura en/ esta capital, y dijo que por quanto [...] habiendo visto [el lienzo] reconocio ser de ocho varas de alto, y quatro de ancho, de la Advoación/ de la Santisima Trinidad, y San Gregorio Pontifice/ pintado en Roma de Excelente mano; y confiesa con ingenuidad/ que si dicho lienzo mantuviera su primer dibuxo/ y estilo le pareciera hacer agravio tazarlo en doscientos pesos,/ pero que según el Deplorable estado en que hoy se/ halla, pues en mas de lo muy maltratado, está en la mayor/ parte compuesto, y retocado, de Pulso ordinario que le hace/ perder toda su estimación, por lo que ha venido a formar/ tan vaxo concepto de él que escrupulosamente haviendose/ cargo de su gran tamaño (aunque este en parte le perjudica/ por no poderle dar destino) la tazó en sesenta pesos⁹¹.

El peritaje de Felipe Cáceres se diferencia al realizado por Paz en un principal aspecto: el análisis a partir del dibujo para luego pasar al campo pictórico, demostrando que el estilo alterado de la pintura “romana” ha recibido una mala manipulación o “retacado de Pulso ordinario” del pintor cuzqueño Antonio Villegas, hecho que motivó que Cáceres considere reducir el precio de la tasación a la mitad de lo establecido con anterioridad, quedando en una total de 60 pesos. Por supuesto la Junta no aceptaría este segundo peritaje con lo que se nombró un tercer tasador.

El 1 de septiembre es contratado José de Mendoza, y tres días después inicia el peritaje. Llama la atención el título con el que figura su oficio “Subteniente de Ynfateria y Maestro Mayor del Rey de sus Reales Militares Obras en esta Capital, y Plaza Real del Callao”, dando por sentado la categoría de estatus laboral con respecto a sus pares

⁹⁰ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, exp. 519, folios. 9v-10r.

⁹¹ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, exp. 519, folio 10v.

de oficio de la pintura, por lo general, asentados en talleres. En la evaluación hecha por Mendoza se explica que:

El lienzo [...] de seis varas de largo, y tres de ancho/ poco mas, o menos que representa San Gregorio, triunfando de/ los Hereges, con dos Figuras que lo acompañan el que por la/ injuria de los tipos se halla en estado de media vida, incapaz/ de compostura por estar dado de Aseite de Linasa por detrás,/ y haver calado por delante, el qual era necesario retocarlo de/ buen pulso, por ser lienzo Romano, el que avaluo en el precio/ de sesenta pesos según su conciencia por estar maltratada/ y no poderse acomodar en ningun lugar, que no sea en una iglesia, u otro lugar equivalente⁹².

Coincidiendo con lo ya antedicho por Cáceres, y continuar con la tasación en 60 pesos la pintura, pues estaba “maltratada” y no podría instalarse en ninguna residencia civil.

Como se ha observado en las tasaciones de los maestros pintores de Lima, se encuentra los términos de “Pintura Ytaliana”, “pintado en Roma” y “Lienzo Romano”, en efecto, estas apreciaciones estéticas responden efectivamente a los valores artísticos del oficio pictórico de la segunda mitad del siglo XVIII, donde la tradición italiana contaba con el apoyo y los escritos de algunos de los más reconocidos figuras intelectuales de Lima, además, se “equiparaba a pintores locales con las acreditadas figuras de Rafael o Miguel Angel” (Kusunoki, 2011, p. 246). Por lo tanto, las categorizaciones con el término “romano” o “italiano” estuvo asociado a las pinturas de lenguaje formal clásico, afirmando incluso de su factura europea. Estas sugieren otros prejuicios y el conocimiento superficial en torno a la producción regional, pues se constata en los inventarios y tasaciones de época se marca una diferenciación clara en torno a la producción de ciudades como Cuzco, Quito y México. Así lejos de repetir un modelo de

⁹² AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folios 14v-15r.

soluciones estéticas en las tasaciones, los pintores virreinales limeños demuestran indicios de su apertura plástica ligada con los cánones académicos.

4.3. Un nuevo espacio de consagración

La Junta de Temporalidades terminaría aceptando el precio establecido por los dos últimos tasadores, y un mes después del último peritaje se produce el anuncio de la venta del lienzo con la fijación de cuatro carteles en las esquinas de la Plaza Mayor de la ciudad. Además, el 26 de noviembre de 1788, se contrató por nueve días un pregonero, Joaquín Cubillas, quien debía anunciar lo siguiente tres veces por día:

quien quisiera hacer postura, y comprar un lienzo de ocho varas de alto, y quatro de ancho, Pintura Romana de la Advocación de Santísima Trinidad, y de San Gregorio Pontifice, el qual se halla tasado en la cantidad de sesenta pesos, y como perteneciente a los Regulares extinguidos⁹³.

Todo parece indicar que la venta del lienzo en la Plaza Mayor no dio resultado alguno, pues en los expedientes no se consideró alguna propuesta de compra. Así lo demuestra el propio director de la Junta, José Sánchez, que expresa “aunque se han repartido Carteles, y Pregones, no se ha comparecido licitados alguno”, considerando el problema de la gran dimensión del lienzo y lo maltratado que se encontraba a consecuencia de haber sido “retacado de Pinzel ordinario”⁹⁴.

El lienzo permaneció almacenado en la dirección de la Junta desde 1788 hasta 1790, de manera que los comisionados consideraron que la pintura sólo “podrá servir para un Templo, o Claustro de convento”, reconociendo para ello el precio que se gastó de su envío desde Cuzco, unos 33 pesos y cuatro reales. Así pues, en el mes de abril de 1791,

⁹³ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, (26-11-1788), folio 17v.

⁹⁴ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, (22- 11- 1790), folio 19r.

la administración de la Junta de Temporalidades hizo circular un oficio entre los párrocos y preladados de los conventos de la ciudad con motivo de la venta del enorme lienzo. Finalmente, la compra se efectúa con los curas rectores de Lima, los señores Don José de Herrera, Don Antonio Cubero Díaz y Don Cristóbal Fernández de Cotera, y el lienzo será trasladado el 6 de abril a la parroquia del Sagrario de Lima. La carta firmada por los curas rectores concluye la odisea de esta pintura, que fuera propiedad de los jesuitas:

Recibimos del Señor Administrador General de Temporalidades/ don José Sánchez un lienzo de San Gregorio Pontifice/ de pintura Ytaliana con 6 ¹/₂ varas de largo, y/ 4 de ancho, que se dice fue remitido desde/ el Cuzco, y va a colocarse en esta Yglesia parroquia/ Matriz de Nuestro cargo; y para que/ conste lo firmaron en Lima, y abril 6 de 1791⁹⁵.

El ingreso del cuadro de Quellinus II a la parroquia del Sagrario debió significar un interés inusitado entre los miembros del clero limeño, puesto que las intenciones del arzobispo a fines de la centuria proyectaron una renovación estética del interior del interior de la Catedral para “procurar el mayor arreglo”. Esta inquietud recayó, en principio, por el nuevo retablo mayor e intervenciones del coro⁹⁶. En efecto, la renovación artística del templo estuvo ejecutada por Matías Maestro (Vitoria, 1766 – Lima, 1835) y tuvo como punto de partida el retablo de la cofradía de San Crispín y San Crispiano en 1798 (Kusunoki, 2012, p. 256), incorporando un círculo de artífices que estuvieron bajo su supervisión, como los alarifes, ensambladores, escultores, pintores,

⁹⁵ AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folios 21v y 22r.

⁹⁶ El impreso Fama postuma, dedicado al arzobispo González de la Reguera se narra que el altar mayor no fue el único en ser renovado, sino también de la Antigua. En cuanto al coro, los dos órganos se refaccionaron generalmente, aumentándose el enflautado mayor y otros registros armoniosos. (Bermúdez, 1805, p. 92).

sastres, bordadores y plateros⁹⁷. En este momento se incorporó el lienzo de *San Gregorio Nacianceno* junto a las pinturas del “Apocalipsis, Nacimiento, Santo Toribio, (...)” y se empezó a construir el espacio donde se incorporaría, se trata de la capilla de “todos los santos, que en la actualidad se halla en obra y su diseño prometen no será inferior maravilla a las demás de que se ha hablado” (Bermúdez, 1805, p. 92).

⁹⁷ El polifacético Matías Maestro junto a sus artífices habían concluido para la fecha del deceso del arzobispo, esto en 1805, los nuevos retablos de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia y de los Reyes (h. 1801), además del renovado púlpito. En 1801 interviene Juan Pablo Mesías en la carpintería del retablo de la capilla de la Purísima y el escultor José Boto realiza unas efigies del Nacimiento colocadas en la urna. Véase: AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, legajo 15, expediente 403, folio 4r. El proyecto emprendido en la Catedral por Maestro se puede fechar hasta 1822, cuando escribe una carta al racionero medio Jorge Benavente con el motivo de “aprovechar el tiempo con la fábrica del Retablo de Animas” y cuyo dibujo diseñado y costo equivalía en seiscientos pesos en madera y hechura. Véase: Archivo Arzobispal de Lima, Serie de Fábrica, legajo VII, expediente 11, fol. 1r.

CONCLUSIONES

1. Durante la segunda mitad del siglo XVII el virreinato del Perú recibió de los puertos comerciales de Sevilla y Cádiz una importante cantidad de obras de arte y objetos de lujo. Estos productos comerciales, muchos de ellos, de carácter cotidiano, además de uso devocional como es el caso de las pinturas y esculturas religiosas provenientes de las regiones con mayor producción como es el caso de Andalucía y Flandes, aportaron al patrimonio artístico de la Compañía de Jesús.
2. Los marchantes de arte y agentes comerciales en los puertos españoles tenían sociedades implicados en la venta de obras de arte individuales, así como de series. Para el caso peruano y, en particular el de la Compañía de Jesús, fueron adquiridas obras de arte de la casa comercial de Guillaume Forchondt “el joven” como, por ejemplo, los conocidos doce cobres pintados sobre la Serie de la Pasión de Cristo, ubicados actualmente en el templo de San Pedro Mártir de Juli.
3. Con respecto a los agentes comerciales se ha visto que el andaluz Antonio Rodríguez Cortés mantuvo vínculos comerciales con la citada casa comercial Forchondt. Razón por la cual, Rodríguez participó como intermendiario mercantil de arte con la Compañía de Jesús del Perú, mientras esta realizaba compras para sus colegios y misiones en América.
4. Erasmus Quellinus II, pintor de Amberes, de formación clásica en letras, proviene de una familia de artistas. Su producción artística se enriquece y despierta interés en el público cuando ingresa al taller de Peter Paul Rubens. A partir de entonces se conocen sus comunicaciones con Guillaume Forchondt, por lo menos hasta 1678, cuando mantiene continuas conexiones comerciales.

5. Los encargos de la Compañía de Jesús al pintor Erasmus Quellinus II se constatan desde sus colaboraciones con el pintor jesuita Daniel Seghers. En 1656, elabora una pintura de altar con el tema de Francisco Javier y el Niño para la iglesia jesuita de Ámsterdam; años más tarde, en 1665, entregó una impresionante Inmaculada Concepción, para la iglesia jesuita de Lovaina.
6. El jesuita Juan de Ribadeneira, procurador de la Provincia de la Compañía de Jesús en Sevilla, hacia 1660 comisionó el encargo de la pintura de *San Gregorio Nacianceno*. El intermediario fue el agente Antonio Rodríguez Cortés quien encargó la obra al marchante Guillaume Forchondt. Así, la pintura debió realizarse en el lapso de 1660 y 1664, momento en el que Ribadeneira viaja a Roma.
7. El cuadro de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II permaneció durante mucho tiempo ignorado dentro de su producción. Ahora, se integra al extenso catálogo del pintor flamenco.
8. La adquisición del lienzo a través del marchante de arte en Sevilla hizo que el procurador jesuita en Roma se interesase por esta obra como parte del programa iconográfico y pictórico de la iglesia de la Compañía de la ciudad del Cuzco. En efecto, las dimensiones del lienzo demuestran la intencionalidad de una pintura de altar.
9. La Compañía de Jesús del Cusco promocionó un programa iconográfico en el que se representaron las escenas Ignacio de Loyola y Francisco Javier en defensa de la fe católica. En ese sentido, el cuadro de san Gregorio Nacianceno se relaciona con la narración impuesta por los jesuitas.
10. Estilísticamente la pintura de *San Gregorio Nacianceno* se puede datar entre 1660 y 1664. La construcción compositiva responde a los cánones implantados

por Rubens en la pintura monumental y de altar; así, la distribución de las figuras corresponde a una *sacra conversazione* italiana que formalmente responde al clasicismo del barroco. La iconografía del santo se asocia simbólicamente con la defensa del dogma trinitario y la derrota de los herejes; en ese sentido, el parentesco con la hagiografía de san Ignacio de Loyola es evidente.

11. La propuesta compositiva de la pintura de *San Gregorio Nacianceno* esta organizada con figuras monumentales de ligero movimiento, reposo y perfecta anatomía ubicados en los dos primeros planos. La idea de perspectiva se complementa con el escorzo de los herejes y el fondo de arquitectura clásica. Los matices de ocre italiano claro y rojo cadmio de la pintura ha sufrido alteraciones debido a las diversas intervenciones, así como al proceso de conservación y restauración; sin embargo, la paleta del artista es factible percibirla y cobra intensidad al vislumbrarse el azul lapislázuli. En efecto, la armonía lograda entre todos estos elementos permite justificar su calidad artística.
12. La expulsión de los jesuitas de los territorios españoles y por ende del Perú, en 1767, significó la expropiación y dispersión de sus bienes. Para poner un control sobre este descalabro se creó la Real Junta de Temporalidades, institución virreinal dedicada a administrar y vender las propiedades de la orden religiosa. A raíz de esto, muchos de los bienes artísticos salieron en almoneda pública. Este fue el caso del lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, que tras su retirada de la iglesia de la Compañía del Cuzco, sin éxito se colocó a la venta en la ciudad imperial.

13. Al no existir comprador, el lienzo se trasladó a la ciudad de Lima, en 1788, donde nuevamente fue tasado por tres maestros pintores. Todos concluyeron con la calidad de la obra, calificándola “de Excelente mano” y “pintura Ytaliana mui fina”, sin dejar de comprobar que hubo retoques de “Pulso ordinario”, refiriéndose a las integraciones pictóricas elaboradas por el cuzqueño Antonio Villegas.
14. Las dificultades que experimentó la comisión de la Real Junta de Temporalidades para vender el cuadro en Lima debido a su tamaño llevaron a resolver el asunto en 1790, cuando determinaron que sólo “podrá servir para un templo, o claustro de convento”. Finalmente, la venta se efectuó un 6 de abril de 1791, a los curas rectores de Lima, quienes la trasladan a la iglesia del Sagrario, parroquia anexa a la catedral de Lima.
15. El cuadro de *San Gregorio Nacienceno*, además de ser objeto de devoción, posee carácter de obra de arte pues en él se enfatiza las normas académicas de composición que Erasmus Quellinus II le entregó (proporción, dibujo y texturas). Asimismo, contiene “retoques” –como lo señala el contrato– del pintor Antonio Villegas que dan testimonio del característico plano esquematizado de la pintura cuzqueña. Ambas modalidades y técnicas de representación plástica: la europea y la andina, convergen los modos de ver e identidades compartidas en la historia de este lienzo flamenco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes manuscritas

Archivo Arzobispal de Lima (AAL)

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Nacional Histórico de Chile (ANHC)

Archivo Regional del Cuzco (ARC)

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI)

Fuentes primarias

Bermúdez, J. (1805). *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de La Reguera*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos.

Castro, I. (1795). *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor*. Imprenta de la viuda de Ibarra.

Bie, C. (1662). *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const.* Jan Meysens.

Latre, M. (1847 [1564]). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Imprenta de D. Ramón Martín Indar.

Veillot, E. (1891). *Las vidas de los padres de los desiertos de oriente. Su doctrina espiritual y su disciplina monástica*. París: Luis Vives, Librero-Editor.

Fuentes secundarias

Aljovín, C. (1990). Los compradores de temporalidades a fines de la colonia. *Histórica*, 2 (14), pp. 183-233.

Alpers, S. (1971). *The Decorations of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part IX*. Arcade Press.

Alcalá-Zamora, J. (2001). *España, Flandes y el Marte del Norte (1618-1639)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Anchi, L. (2019). *La serie de la Pasión de Cristo en el Convento de San Francisco de Lima: nuevas propuestas de lectura*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Arrupe, P. (1981). *La identidad del jesuita en nuestros tiempos*. Santander: Sal Terrae.

Anónimo (s.f.). *Frescoes in the Capella dei Santi Fondatori, Abbazia di Santa Maria, Grottaferrata (1609-1612)*. Recuperado de https://www.wga.hu/html_m/d/domenich/2/index.html

Artemi, E. (2013). Gregory Nazianzen's trinitarian teaching based on his Twentieth Theological Oration. *De Medio Aeovo*, 2, pp. 127- 146.

Bailey, G. (1999). *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press.

Bailey, G. (2003). *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. Toronto: Univerity of Toronto Press.

Bargellini, C. y Komanecky, M. (2009). *El arte de las Misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*. Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Barriga, M. (2004). *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII (Antecedentes y aplicación)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Barriga, M. (ed.) (2014). *Luces en el arte del siglo XVIII. Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral, Instaurada (en gran parte) de la ruina, que padeció con el terremoto de el año 1746*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Bernabéu, Albert y Martínez, Carlos (eds.) (2016). *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bernabéu, S. (coord.) (2016). *Filipinas y el Pacífico, nuevas miradas y reflexiones*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bora, G. (ed.) (2009). *I luoghi dell'arte: storia opere percorsi. dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*. Milán: Electa Scuola Editore.
- Brown, J. (2008). Introducción. En Juana Gutiérrez de Haces (coord.), *Pintura de los Reinos: Identidades Compartidas. Tomo I*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Caballero, S. (2010). Reseña: *Peinture lamande et goût ibérique aux XV et XVIème siècles*. *Cuaderno de Arte*, 41, pp. 350- 352.
- Cuadros, M. (1951, 25 de marzo). Un interesante documento sobre remate de lienzos del Colegio Grande de la Compañía de Jesús que fue Colegio de los Jesuitas en el Cuzco. *El Comercio*, p. 11.
- Cummins, T. (2004). *Brindis con el Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Embajada de los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Andrés.
- Ewing, D. (1990). Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand. *The Art Bulletin*, 72 (4), pp. 558-560.
- De Bruyn, J. (1988). *Erasmus II Quellinus (1607- 1678). De schilderijen met catalogue raisonné*, Luca Verlag.
- De Bruyn, J. (2014). Pictor doctus, pictor Antverpiae. En J. De Bruyn & S. Vézilier-Dussart (Eds.), *Érasme Quellin. Dans le sillage de Rubens* (pp. 15-25). Musée de Flandre.

De Bruyn, J. (2019, 18 de julio). Discovered in Peru: an altarpiece by Erasmus II Quellinus. *CODART*. <https://www.codart.nl/art-works/altarpiece-by-erasmus-quellinus-discovered-in-peru/>

Del Busto, J. (2004). *Conquista y Virreinato. Enciclopedia temática del Perú. Tomo II*. Lima: Editorial El Comercio.

Denucé, J. (1931). *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de firma Forchoudt*. Amberes: De Sikkel.

Denucé, J. (1932). *Inventare von kunstsammlungen zu antwerpen im 16. u. 17. Jahrhundert*. Amberes: De Sikkel.

Denucé, J. (1949). *V na Peter Pauwel Rubens documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVII' eeuw van Matthijs Musson*. Amberes: De Sikkel.

Díaz Padrón, M. (1976). *La pintura flamenca del siglo XVII en España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Diels, A. (2009). *The shadow of Rubens. Print Publishing in 17th-century Antwerp. Prints by the history painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II*. London: Harvey Miller Publishers.

Diéguez, A. (2019). The artistic relations between Flanders and Spain in the 16th Century: an approach to the Flemish painting trade. *Journal for Art Market Studies*, 3 (2), pp. 1-17.

Echevarría, Miguel (1998). *Flandes y la monarquía hispánica (1500-1713)*. Madrid: Sílex.

Elliott, John (2010). *España, Europa y el mundo de Ultramar (1500-1800)*. Madrid: Editorial Taurus.

Esparza, D. (2016). *¿Qué significan los gestos de las manos en los iconos?* (2022, 13 de mayo). Recuperado de <https://es.aleteia.org/2016/06/08/que-significan-los-gestos-de-las-manos-en-los-iconos/>

Estenssoro, J. (2003). *Del paganismo a la santidad: La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Institut français d'études andines.

Fernández (Eds.) *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis* (pp. 149-173). Sevilla: Andavira Editora S.L.

Franco, D. (2010). *La Memoria del triunfo: los milagros en el sitio del Cuzco y la construcción del discurso religioso sobre la conquista de los incas (1536-1664)*. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

García, F. (2011). Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del Renacimiento italiano trasplantado a Japón. *Temas de Estética y Arte*, 25, pp. 99-123.

García, L. (1980). *El comercio español con América 1650-1700*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

García, L. (1997). *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gramatke, C. (2020). "Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga". La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas. En F. Quiles, P. Amador y M.

Gjurinovic, P. (2000). Apuntes para una iconografía Virreinal de Quito y Perú. En Ada Olaya (ed.), *Homenaje al R.P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián* (pp.153-174). Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

Gruzinski, S. (1992). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica.

Holguín, A. (2020). De Amberes a Cuzco, la odisea de una obra de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Perú. *Philostrato*, 8, 35-59. <https://doi.org/10.25293/philostrato.2020.07>

Kinthead, D. (1984). Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*, 66 (2), pp. 303-310.

Knaap, A. (2016). Marvels and Marbles in the Antwerp Jesuit church: Hendrick van Balen's Stone Paintings of the *Life of the Virgin* (1621). En Wietse de Boer, Karl Enekel y Walter Melion (eds.), *Jesuit Image Theory* (pp. 352-393). Boston: Brill.

Kügelgen, H. (2009). La pintura de los reinos y Rubens. En Juana Gutiérrez de Haces (coord.), *Pintura de los Reinos: Identidades Compartidas. Tomo IV*. México: Fomento Cultural Banamex.

Kusunoki, R. (2011). Imaginarios cosmopolitas y «progreso» artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868). En Mario Sartor (coord.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana* (pp. 221-243). Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura.

Kusunoki, R. (2012). Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815). *Semata*, 24, 253-268.

Kusunoki, R. (2016). Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1860). En Luis Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), *Pintura cuzqueña* (pp. 41-57). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Lymberopoulou, A. (2014). El Greco ¿pintor cretense? En Ana Moreno y Leticia de Cos (coord.) *Simposio Internacional El Greco* (pp. 21-35). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

Mateos, F. (1944). *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú, tomo II*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.

Mancho, M. (1993). Cultismos metodológicos en los *Ejercicios* ignaciones: “La composición de lugar”. En Manuel García (Coord.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, volumen 2* (pp. 603-610). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mansi, J. (1961). *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio. Volumen 33*. Graz: Akad Druck.

Martin, J. (1968). *The ceiling paintings for the jesuit church in Antwerp*. Bruselas: Phaidon.

Martin, J. (1972). *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part XVI*. Bruselas: Arcade Press.

Mejías, M. (1995). El nacimiento de la última Audiencia Indiana, Sede, artistas y costes de la Audiencia del Cuzco. *Laboratorio de Arte*, 8, 193-206.

Melion, W. (2016). Introduction: The Jesuit Engagement with the Status and Functions of the Visual Image. En Wietse de Boer, Karl Enenkel y Walter Melion (eds.), *Jesuit Image Theory* (pp. 1-49). Boston: Brill.

Mesa, J. & Gisbert, T. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña., tomo I*. Imprenta Santiago Valverde S.A.

Mesa, J. (1978). Diego de la Puente: pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile. *Arte y Arqueología*, 5-6, pp.185-223.

Mesa, J. (1994). La influencia de Flandes en la pintura del área andina. *Revista de Historia de América*, 117, pp. 61-82.

Mujica, R. (2009). De centros y periferias: Del grabado europeo al lienzo virreinal peruano. En Cécile Michaud (ed.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (pp. 71-83). Lima: Colección Barbosa-Stern.

Mujica, R. (2016). *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Murray, P. y L. (1978). *Diccionario de arte y artistas*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.

O'Brien, P. (2001). *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Age Antwerp, Amsterdam and London*. Cambridge: Cambridge University Press.

Panofsky, E. (1998). *Primitivos flamencos*. Madrid: Alianza Editorial.

Parker, Geoffrey (1989). *España y la rebelión de Flandes*. Madrid: Nerea.

Pazo-López, Á. (2016). Báculo episcopal. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra-episcopal

Pazo-López, Á. (2017). Mitra episcopal. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.ucm.es/bdiconografiamedieval/mitra-episcopal

Penhos, M. (2016). Una constelación de imágenes. Pinturas andinas en la Argentina. En Luis Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), *Pintura cuzqueña* (pp. 136-153). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Pittiglio, G. (2012). La traslaciones di S. Gregorio di Nazianzo tra urbanística e opera di misericordia. En Claudia Cieri, Ingrid Rowland y Marco Ruffini (eds.), *Unita e*

frammenti di modernita: Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) (pp. 89-110). Pisa: F. Serra.

Prieto, E. (2017). Comercio artístico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante la primera mitad del Seiscientos. En A. Holguera, E. Prieto y M. Uriondo (Coord.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (pp. 611-626). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Quiles, F. (2009). *Sevilla y América en el Barroco: comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de Palabras, D.L.

Rodríguez, A. (1974). Las “Imágenes de la Historia Evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma. *Traza y Baza cuadernos hispanos de simbología*, 5, pp. 77-95.

Rodríguez de la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2015). En las fronteras del “planeta católico”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, XXXVII (106), pp. 9-51.

Sánchez, J. (2011). Sobre una serie de cobres flamencos de pintores en la estela de Rubens. *Anales de Historia del Arte*, 21, pp. 483-505.

Sanzsalazar, J. (2020). Quellinus, ‘el primer oficial’ de Rubens. *Tendencias del mercado de arte*, 128, 72-75.

Schenone, H. (1992a). *Iconografía del arte colonial. Los santos, volumen I*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Schenone, H. (1992b). *Iconografía del arte colonial. Los santos, volumen II*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e ideológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Soria, M. (1956). *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Stastny, F. (1982). Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal. *Cielo abierto*, 21, pp. 42- 55.
- Stastny, F. (2013). *Estudios de arte colonial. Volumen I*. Edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.
- Stols, E. (2001). Amberes, multiculturalismo y mestizaje en un imperio europeo del comercio colonial (siglos XVI-XVII). En Clara García y Manuel Ramos (eds.), *Ciudades mestizas: intercambios culturales y continuidades en la expansión occidental: Siglos XVI al XIX* (pp. 241-269). México: Centro de Estudios de Historia de México, Condumex.
- Tejada, A. (2021). Del Cuzco a Rondocan: La serie de *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre de Bernardo Bitti S.J.* Tesis maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Trisoglio, F. (2015). *Gregorio di Nazianzo. Cinque discorsi teologici sulla trinita*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano.
- Vargas Ugarte, R. (1934). *Jesuitas peruanos desterrados a Italia*. Lima: La Prensa.
- Vargas Ugarte, R. (1968). *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional. Segunda edición*. Imprenta de Aldecoa.
- Van Ginhoven, S. (2017). *Connecting Art Markets*. Boston: Brill.
- Villegas, F. y Torres, J. (2003). The influence and uses of Flemish painting in colonial Peru. *CODART*, 7, pp. 12-14.
- Vlieghe, H. (1973). *Saints II. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part XVIII*. Bruselas: Arcade Press.

Vorágine, S. (1997). *La leyenda dorada*, 2. Madrid: Alianza Editorial.

Woods, K. (2007). Netherlandish networks. En C. Richardson (Ed.) *Locating Renaissance Art* (pp. 65-102). New Haven: Yale University Press.

Wuffarden, L. (2002). La iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú. En Luisa Elena Alcalá (ed.), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (pp. 117-129). Madrid: Fundación Iberdrola & Ediciones El Viso.

Wuffarden, L. (2002). La iglesia y Colegio de Santiago, Arequipa, Perú. En Luisa Elena Alcalá (ed.), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (pp. 148-161). Madrid: Fundación Iberdrola & Ediciones El Viso.

Wuffarden, L. (2004). La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura. En G. Lohmann (Ed.) *La basílica catedral de Lima* (pp. 241-317). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Wuffarden, L. (2005). La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato”. En Tom Cummis (ed.), *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-251). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Wuffarden, L. (2018). La pintura y los programas iconográficos. En Ramón Mujica, Luis Wuffarden y Juan Dejo (coords.), *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (pp. 205-267). Lima: Banco de Crédito del Perú.

ANEXO DE FIGURAS



Figura 1. Petrus de Iode. *Retrato de Erasmus Quellinus II*. ca 1650, grabado al buril. Rijksmuseum, Países Bajos. Fuente: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2001-7-1193-87>



Figura 2. Erasmus Quellinus II. *Artemisia de Quellin bebe las cenizas de Mausoleo*. 1652, óleo sobre tela, 124,4 x 139,7 cm. Hunterian Art Gallery, Escocia. Fuente: De Bruyn, 2014, p. 91.



Figura 3. Anónimo. *Urna funeraria de Acilia Hygia*°. Siglo I d.C. Proveniente de la Colección de Rubens. Fuente: De Bruyn, 2014, p. 91.



Figura 4. Erasmus Quellinus II. *El rapto de Europa*. ca. 1636-1638, óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/cc92801e-c267-43c3-be5d-a6c9f4e32fec>



Figura 5. Erasmus Quellinus II. *San Francisco Javier en oración ante la Virgen y el Niño*. 1656, óleo sobre tela. Indianapolis Museum of Arts, Estados Unidos. Fuente: <http://collection.imamuseum.org/artwork/80147/>



Figura 5 y 6. Erasmus Quellinus II. *Inmaculada Concepción*. 1665, óleo sobre tela. San Miguel en Lovaina, Bélgica.



Figura 7. Theodoor Galle. *Misterio de la Santísima Trinidad es revelado a Ignacio de Loyola.* 1610, grabado al buril.



Figura 8. Anónimo. *Gestualidad del monograma griego de Jesús.* S.f.

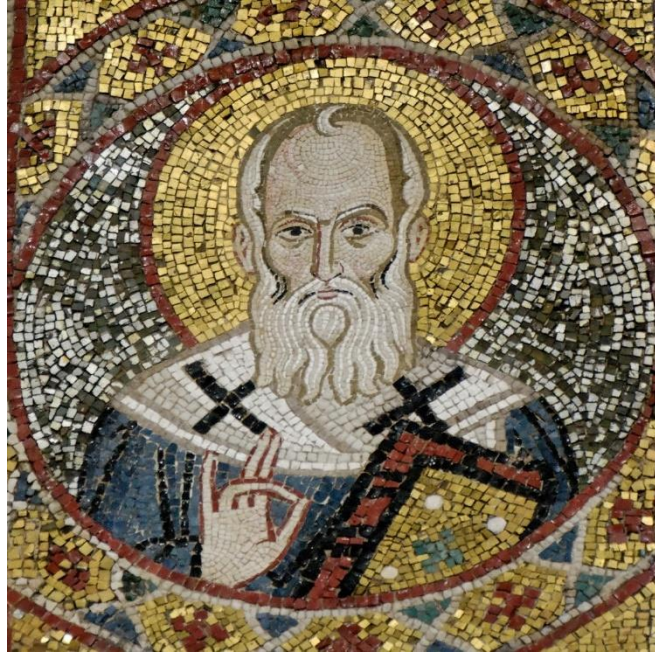


Figura 9. Anónimo. *San Gregorio Nacianceno*. Siglo XII, mosaico. Iglesia de La Martorana, Palermo (Italia).



Figura 10. Andréi Rubliov. *San Gregorio Nacianceno*. 1408, temple sobre tabla. Galería Estatal Tretyakov, Moscú, Rusia. Fuente: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1291



Figura 11. Domenico Zampieri. *San Gregorio Nacianceno*. 1609-1612, Pintura al fresco. Capilla de los Santos Fundadores, Abadía de Santa María, Grottaferrata, Italia.



Figura 12. Antonio Tempesta y Matthijs Brill. *Traslación de las reliquias de San Gregorio Nacianceno por la Piazza San Pietro*. ca. 1580, pintura al fresco. Logia Norte, Palacio Apostólico, Vaticano.



Figura 13. Peter Paul Rubens. *Boceto de San Gregorio Nacianceno sometiendo a la herejia.* ca. 1620, óleo sobre tabla, 50,2 x 65,4 cm. Albright-Knox Art Gallery, Estados Unidos.



Figura 14. José de Alcívar. *San Gregorio Nacianceno.* Siglo XVIII, óleo sobre tela, 53.50 x 72.00 cm. Museo Nacional del Virreinato, México.

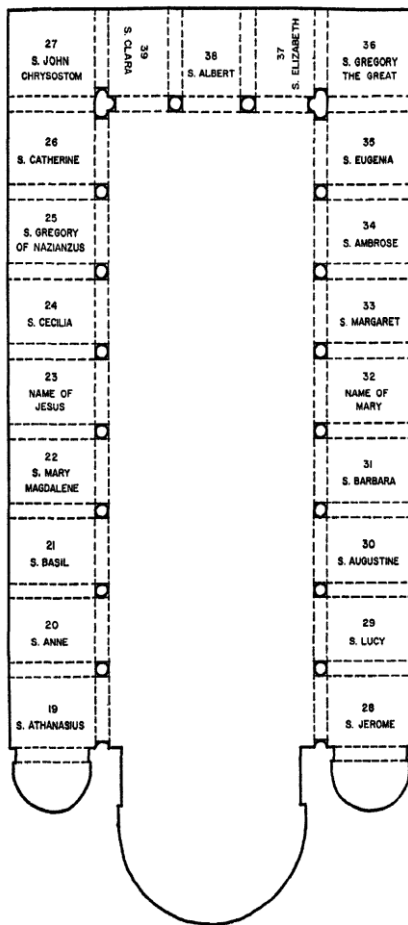


Figura 15. Diagrama que muestra los celajes del segundo nivel de la iglesia San Carlos Borromeo de Amberes.



Figura 16. Marcos de Rivera (atribuido). *San Francisco Javier en el acto de resucitar a un difunto*. ca. 1694, óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Cuzco.



Figura 17. Marinus van der Goes. *San Francisco Javier en el acto de resucitar a un difunto*. Siglo XVII.



Figura 18. Marcos de Rivera (atribuido). *San Ignacio de Loyola sanando a poseídos endemoniados*. ca. 1694, óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Cuzco.

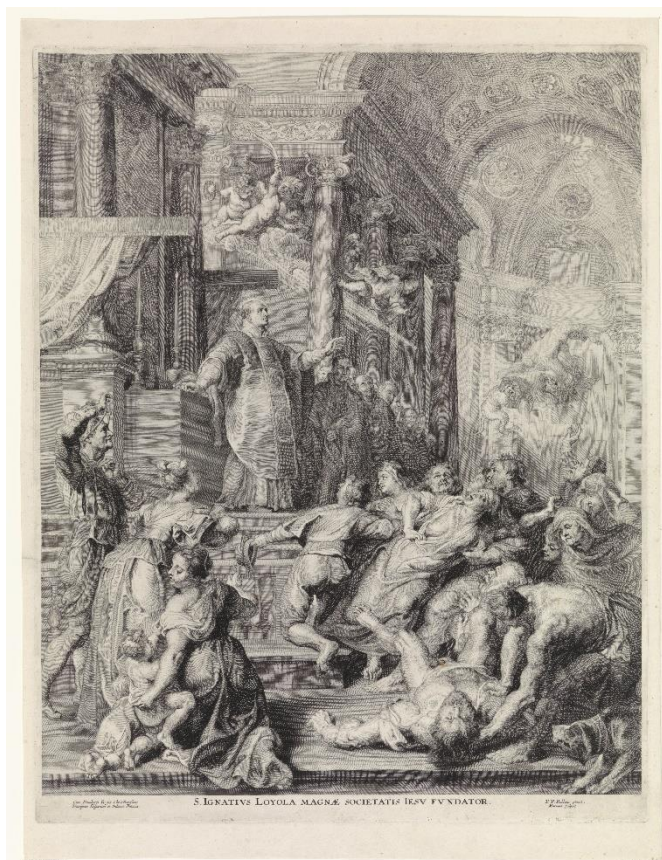


Figura 19. Marinus van der Goes. *San Ignacio de Loyola sanando a poseídos endemoniados*. Siglo XVII.



Figura 20. Marcos Zapata y Cipriano Gutiérrez. *La Virgen entre santos jesuitas*. 1762, óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Cuzco.



Figura 21. Marcos Zapata y Cipriano Gutiérrez. *San Ignacio predicando a la multitud*. 1762, óleo sobre tela. Iglesia de la Compañía, Cuzco.



Figura 22. Anónimo cusqueño. *Descensión de la Virgen en el Sunturhuasi*. ca. 1700, óleo sobre tela. Museo Provincial Enrique Udaondo, Luján, Argentina. Fuente: <https://archi.pe/>



Figura 23. Anónimo cusqueño. *Santiago mata indios*. ca. 1700, óleo sobre tela. Iglesia de Puquiura, Cusco.

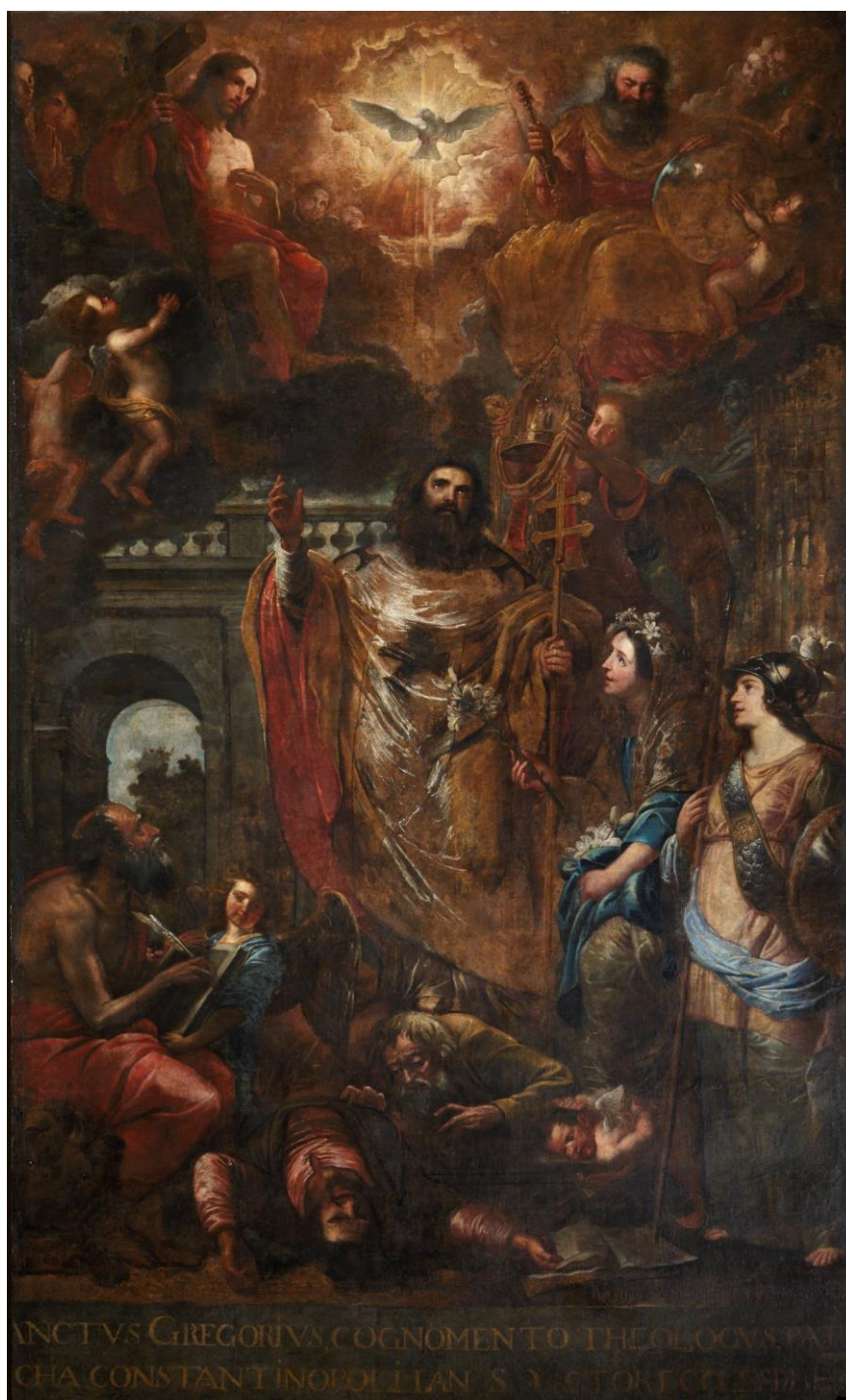


Figura 24. Erasmus Quellinus II. *San Gregorio Nacianceno*. ca. 1660-1664, óleo sobre tela. Museo Catedral de Lima, Perú.



Fig.25. Erasmus Quellinus II. *Labore et Constatia*. 1640, óleo sobre tela. Amberes, Museo Plantin Moretus.



Figura 26. Schelte Adams Bolswert. *Retrato de San Ignacio de Loyola*. Siglo XVII.

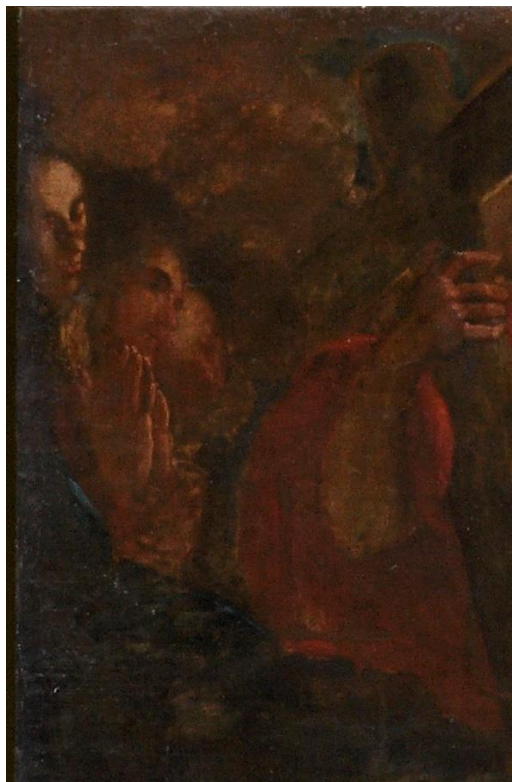


Figura 27. Erasmus Quellinus II. *San Gregorio Nacianceno* (detalle). ca. 1660-1664, óleo sobre tela. Museo Catedral de Lima, Perú.



Figura 28. Schelte Adams Bolswert. *Retrato de San Estanislao de Kostka*. Siglo XVII.



Figura 29. Erasmus Quellinus II. *San Gregorio Nacianceno* (detalle de la firma). Museo Catedral de Lima, Perú. Foto: Anthony Holguín.



Figura 30. Erasmus Quellinus II. *San Gregorio Nacianceno* (detalle de la firma). Museo Catedral de Lima, Perú. Foto: Anthony Holguín.



Figura 31. Peter Paul Rubens. *San Gregorio Magno rodeado de santos*. ca. 1600-1608, óleo sobre tela. Museo de Grenoble, Francia.



Figura 32. Erasmus Quellinus II. *Cuatro Doctores de la Iglesia*. 1646, óleo sobre lienzo; 277 x 205 cm; Catedral de San Pablo de Lieja, Bélgica.



Figura 33. Erasmus Quellinus II. *San Agustín de Hipona*. 1666, óleo sobre lienzo; 201 x 145 cm; iglesia de Santa Margarita de Knokke, Bélgica.

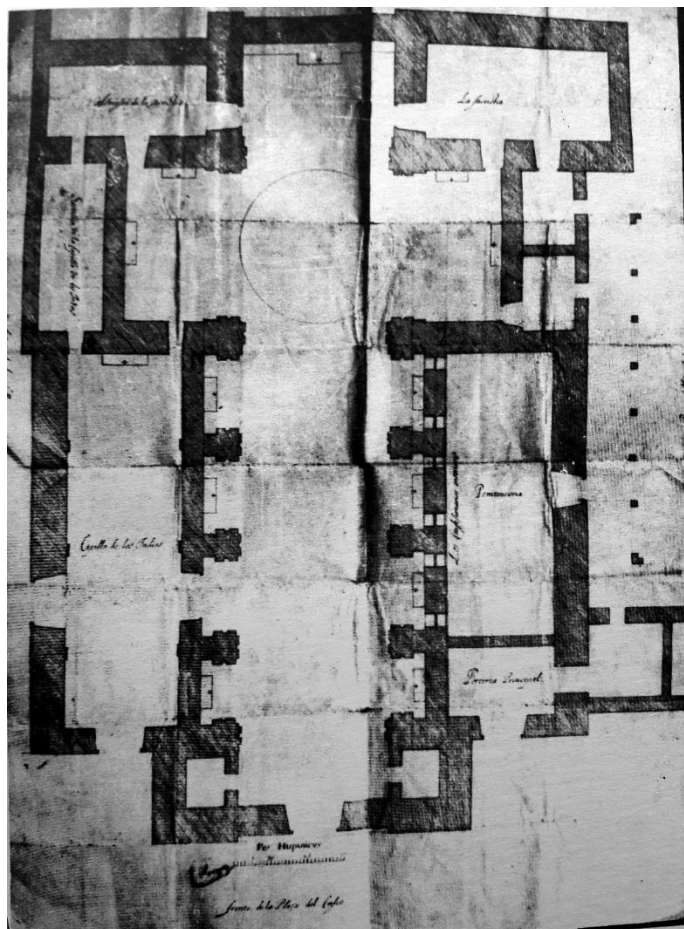


Figura 34. Plano de la iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco. Fuente: Vargas Ugarte, 1963, lám. 37.

ANEXO DOCUMENTAL

Archivum Romanum Societatis IESU, Roma, Italia.

Anexo I

ARSI, carta anua Perú 17, 1690, folio 129 y 129v.

Los misterios ordinarios del año [de 1690], son de indios y españoles. Estos/ tienen en Nuestra Iglesia la Congregación de Nuestra Señora de la O, en que están asentados/ los caballeros vecinos, y los del comercio, que son muchos los de esta ciudad/ en uno, y otro gremio. Tienen los domingos sus platicas, que les hace el Padre/ su Prefecto. Tienen sus comuniones mensales, su elección de Prefecto se/cular, que siempre es persona de toda autoridad, sus oficiales inferiores/ y su Protector, que de ordinario es alguno de los señores Prebendados de el/ cabildo Eclesiástico. Empleanse en servir con fervor a la Santísima Virgen, y / celebranle con todo lucimiento su fiesta de la Expectación. También hay/ otra Congregación de Nuestra Señora cuya advocación es su Concepción Purísima. Y/ están en ella todos los estudiantes de Nuestra Real Universidad. Y así acuden/ a ella todos los domingos en su capilla, que juntamente el general de/ Theologia, con otros muchos nuestros colegiales de San Bernardo que son en número/ de noventa a ciento. Y después de haber contado agustos sus vísperas oyen/ la plática, que les hace su Padre Prefecto de dicha Congregación tienen de mas de/ las comuniones de su colegio, todos los meses en nuestra casa sus comuniones/ generales, y después de ellas sus platicas. Y así comulgan de regla dichos colegiales de 15 en 15 días.

Los indios tienen una muy capaz, y no menos hermosa capilla/ de cal y canto, y bóveda por techumbre, adornada de primorosos retablos/ de cedro sobredorados. Y en ella fundadas sus cofradías. Aquí celebrar sus [folio 129v] sus fiestas con toda devoción, y singulares adornos de luces, ramilletes de/ flores, naturales, y artificiales esmeranse mucho en celebrar la octava/ del Santísimo Sacramento en que platica de tanto misterio cada día de los del/ octavario en la lengua indica algunos de los Padres mas graves, siendo uno/ de ellos el Rector. Tienen sus misas que llaman de Aguinaldo los nueve/ días, que preceden al del sacratísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo. Cantanse/ con tanta solemnidad, que muchas de las señoras españolas asisten/ a ellas, atraídas de la devoción de los indios, que ni perdonan a gastos/ ni a de suelos en el mas costoso, y lucido adorno de su Capilla, y altares an/helando con sagrada, y piadosa emulación cada cual de las cofradías, que/ concurren a la celebridad de este novenario, a que el día, que corre por/ su cuenta, se aventaja a los demás en el religioso culto, que conspiran/ a dar todas a Nuestra Señora de Loreto, cuya milagrosa imagen ocupa el altar/ mayor de aquella gran capilla, por estar dedicada singularmente a su nombre/. No se debe pasar en silencio, que al cantarse la ultima misa de/ Aguinaldo la víspera del sacratísimo Nacimiento del Señor se hace en el Pres/biterio, digamoslo así, de dicha capilla una muy devota, aunque muda repre/sentación de aquel dulcísimo misterio, rodeando la curiosa cuna en que/ se reclina el soberano Niño Jesús, asistido de María y de José, muchos Niños/ de los mas pequeños de nuestra escuela de San Francisco de Borja, vestidos al modo, que se suele pintar los Ángeles, con alas sobre los hombros, y guir/naldas en las cabezas. Luego entran por una puerta, y salen por otra otros/ niños en

forma de Pastores, y pasajes, habiendo antes adorado al Niño/ Dios, y ofrecidole, este un corderillo de leche, aquel unas mantilla de/ tela rica, el otro unos muy aseados pañales que dejan al pie del bufete/ donde esta el Niño Jesús y por último salen los tres Reyes Magos costo/samente vestidos que en la misma forma, aunque conducidos de una estre/lla adoran al infante Divino, dejando sobre el bufete las arquitas de/ plata en que llevan sus preciosos dones. Todos ellos salen acompañados/ de criados, y pasecitos, y es un acto a que este tan tierno, y tan devoto, que/ ninguno de los circunstantes puede mirarle, sin que se le derrita el co/razón en lagrimas por los ojos. En esta capilla todos los viernes del año/ cantan su misa muy solemne al Santo Christo, y se sigue la platica, que/se les hace. Predicaseles todos los domingos del año mañana y tarde/ de (ya se entiende, que en su idioma indico) y después de el sermon de por la mañana, tienen otra capilla aparte su platica espiritual.

Anexo II

ARSI, carta anua Perú 18b, 1703, folio 279v.

El Colegio del Cuzco estreno este año [de 1703] un monu/mento o aparatoso sepulcro de Xpto (Cristo) sacramentando el día/ de jueves santo, que sirva este día para el depósito, y vene/ración de los que visita las santas estaciones. Es elevado/ en su altura, garboso en su primorosa escultura, y grave en el/ color que imitan los mas preciosos jaspes.

Archivo General de la Nación (AGN), Perú

Anexo III

AGN, Compañía de Jesús, JE-PR 1, caja 8, documento 504 folio 3 y 3v.

Dos escritorios ricos de los de hechura moderna y amponer de los que ahora se pratican__

Dos lienzos de Pintura grandes y de la planta de Jerusalén con todos los lugares de la pasión que se ha de 36 y medio de largo y de 26 y medio de ancho a lo que le correspondere al largo ____

(...) en Lima 25 de julio de 1660/ Felipe Espinoza y Mieses.

Anexo IV

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 1r.

Cuzco

Muy señor mío de mi estimación: teniendo orden de esa Superior/ Junta [de Temporalidades], para que se vendan los Lienzos que estaban en claustros/ y demas partes del colegio [de la Compañía de Jesús], he encontrado entre ellos algunos/ de buen Pincel, y particularmente uno de San Gregorio, que se trajo/ de Ytalia a mucho costo; el es de un tamaño que no habrá quien/ la compre por pedir un gran lugar donde colocarlo: esta pintura/ es maravillosa, aquí [en Cuzco] no habrá quien le de aprecio, y si se vende/ será por un valor ínfimo, por lo que siendo un servido/ podrá consultar a la Superior, si sacando sus marcos/ podre remitirlo con Harriero seguro, o aquello que le parezca/ mas conveniente; que los que son de pinturas ordinarias/ se venderán aquí con la estimación que se pueda; a lo que/ no he procedido hasta ahora por esperar la razón de Aplicaciones/ que aún no se me a pasado.

Nuestro Señor que a vuestra merced Cuzco/
y Agosto 1 de 1786.

su mas segundo servidor/
Andres Graz [rúbrica]

Anexo V

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 2r.

Excelentísimo Señor

Paso a manos de vuestra excelencia el oficio que acabo de reci/bir del comisionado de Temporalidades del Cuzco su fecha/ 1º del corriente en que trata de si rematará en aque/lla ciudad, o no un lienzo de San Gregorio que por/ su buen Pinsel y costo de conducirlo desde Ytalia,/ no es posible haya quien lo pague, ni tampoco/ tenga lugar donde colocarse por su tamaño, y/ así consulta si verificará el envío a esta capi/tal separando sus marcos con Arriero seguido/ para que pueda enajenarse con la estimación/ que corresponde, y siendo necesario prevenirle/ al referido comisionado lo que en este punto deba prac/ticar, podrá vuestra excelencia deliberar lo que estime por/ mas conveniente. Administrador General de Temporalidades Agosto 14 de 1786 [en Lima].

José Sanchez [rúbrica]

Anexo VI

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 6v.

En la ciudad de los Reyes del Perú, en catorce de Abril de mil se/tecientos ochenta y ocho años: Ante mi el presente Escribano pareció el/ Maestro en el Arte de Pintura Don Manuel Paz, y dijo, que/ por cuanto a consecuencia de la aceptación y juramento que hecho/ tiene, en virtud del nombramiento de tasador que por esta Administracion/ general, se le ha hecho: ha visto y reconocido un lienzo de siete/ varas de largo, y cuatro de ancho, de la advocación de San Grego/rio con la Santísima Trinidad, y varios bultos confundiendo a los/ Ereges, de pintura Ytaliana muy fina, el que apreciaba, y/ aprecio en la cantidad de ciento veinte y cinco pesos que a no/ tener la desproporción de tamaño, para poder servir en ninguna/ de las casas de esta ciudad, por su deformidad, y que solo tiene/ el destino para un convento, o templo, no le da mayor valor./ Cuya tasación dijo haber hecho bien y fielmente a su leal saber y/ entender, sin agravio alguno, y lo firmo de que doy fee=

Manuel Paz [rúbrica]

Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de Su Magestad y Temporalidades.

Anexo VII

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 10v.

En la ciudad de los Reyes del Perú en diez y seis de julio de mil/ setecientos ochenta y ocho años. Ante mi el presente Escribano pareció/ Don Felipe Caseres, profesor del Arte del Dibujo, y Pintura en/ esta capital, y dijo que por cuanto a consecuencia de decreto/ de este Superior Gobierno por el que se le ha nombrado por tasador de un/ lienzo que se halla en la comision de Temporalidades pertenece/ciente a los Regulares [jesuitas] Extintos, en cuya virtud tiene aceptado y jurado el/ cargo, y en su cumplimiento paso a dicha comisión en donde se le/ puso de manifiesto el citado lienzo, el que habiendo visto, re/conió ser de ocho varas de alto, y quatro de ancho, de la Advo/cacion de la Santísima Trinidad, y San Gregorio Pontifice/ pintado en Roma de Excelente mano; y confiesa con inge/nuidad que si dicho lienzo mantuviera su primer dibujo/ y estilo le pareciera hacer agravio tazarlo en doscien/tos pesos, pero que según el deplorable estado en que hoy se/ halla, pues a mas de lo muy maltratado, esta en la mayor/ parte compuesto, y retocado, de Pulso tan ordinario que le ha/ce perder toda su estimación, por lo que ha

venido a formar/ tan bajo concepto de el que escrupulosamente, y haciendo re/cargo de su gran tamaño (aunque este en parte le perju/dica por no poderle dar destino) lo tazo en sesenta pesos siendo/ este su sentir según su leal saber, y entender, y/ lo firmo de que doy fee.

Phelipe Caseres [rúbrica] / Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de Su Magestad y Temporalidades.

Anexo VIII

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 14v-15r.

En la ciudad de los Reyes del Perú en cuatro de septiembre/ de mil setecientos ochenta y ocho años. Ante mi el presente/ Escribano pareció Don José de Mendoza subteniente de Infantería/ y Maestro mayor del Rey de sus Reales militares obras en esta/capital, y plaza Real del Callao, y dijo que por cuanto a consecuencia/ del nombramiento de arriba, y aceptación, y juramento que en su/ virtud tiene hecha ha visto y reconocido un lienzo perteneciente/ a la comisión de Temporalidades de seis varas de largo, y tres de ancho/poco mas, o menos que representa a San Gregorio, triunfando de los Herejes, con dos Figuras que le acompañan el que por la/ injuria de los tipos se halla en estado de media vida, incapaz/ de compostura por estar dado de Aceite de linaza por detrás/ y haber calado por delante, el cual era necesario retocarlo de/ buen pulso, por ser lienzo romano, el que avaluó en el precio/ de sesenta pesos según su conciencia por estar tan maltratada/ y no poderse acomodar en ningun lugar, que no sea en una/ iglesia, u otro lugar equivalente. La cual dicha tasación/ dijo haber hecho bien, y fielmente a su leal saber, y entender/ sin agravio alguno, y lo firmo que doy fe.

Joseph de Mendoza [rúbrica]/ Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de

Su Magestad y Temporalidades.