UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

Los Árboles de la vida y de la muerte y la escala mística en la pintura virreinal

TESIS

para optar el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano

AUTOR

Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo

ASESORA

Martha Barriga Tello

Lima-Perú

2010

A Elvira Diana

y Adriana Micaela

"Por tres gradas se sube al amor divino.

Descuido con cuidado de las cosas temporales,

no poniendo en ellas la afición. Descuido sin cuidado de sí mismo

y de las comodidades del cuerpo. Cuidado con cuidado de solo Dios

y de tenerlo en todo contento".

Antonio Ruiz de Montoya

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5
Marco teórico 7
Antecedentes 7
Conceptos básicos 11
Metodología 18
Universo de estudio 24
Planteamiento del problema de investigación 25
Fundamentación del problema 25
Formulación del problema 25
Delimitación del problema 26
Hipótesis y objetivos 26

CAPÍTULO I
DESCRIPCIÓN 28
1. 1 *Árbol de la vida y sus frutos* 28
1. 2 *Árbol de la muerte y sus frutos* 36
1. 3 *Ascenso del alma hacia Cristo* 42

CAPÍTULO II
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO 50
2.1 Simbolismo del árbol y de la escala mística 50
2.2 La espiritualidad jesuita 69
2.3 Iconotextos 81
2.3.1 Árbol de la vida 81
2.3.2 Árbol de la muerte 94

CAPÍTULO III
INTERPRETACIÓN 105

CONCLUSIONES 113

BIBLIOGRAFÍA 117

INTRODUCCIÓN

Durante el período virreinal de la historia peruana, el arte estuvo principalmente al servicio de la difusión de la fe cristiana. Los templos y conventos de ciudades como Lima, Cusco, Puno, Ayacucho, Arequipa, Cajamarca, Trujillo y Juli, fueron repositorios de multitud de obras en diversos géneros plásticos: escultura, pintura, platería, etc. La producción artística de ese período conforma uno de los conjuntos más ricos del patrimonio cultural del Perú.

La investigación que se presenta para obtener el título de magíster en Arte Peruano y Latinoamericano versa sobre un tema específico del arte virreinal: tres cuadros de la Compañía de Jesús, obras de gran complejidad formal e iconográfica, cuyo contenido es de vital importancia para entender varios aspectos de la vida espiritual de los jesuitas de la Lima colonial.

Dos de las pinturas conforman un programa, y se encuentran en la antesacristía de la iglesia de San Pedro de Lima. Se titulan Á*rbol de la vida y sus frutos* y Á*rbol de la muerte y sus frutos.*

La otra obra estudiada puede denominarse *Ascenso del alma hacia Cristo;* tanto en sus aspectos formales como en su contenido, tiene una profunda relación con las primeras y se conserva en la capilla de la Penitenciaría del convento jesuita.

Considero que el estudio de estas pinturas -como obras de arte e instrumentos funcionales para la meditación- está plenamente justificado. Una vez analizados sus aspectos formales y confirmada su validez como expresiones artísticas, es necesario comprender su complejo programa iconográfico. Éste permitirá conocer los mecanismos de transmisión de contenidos místicos en el constante ejercicio espiritual de los miembros de una comunidad religiosa: la Compañía de Jesús.

La tesis tiene tres capítulos. En el primero se hace la descripción de las tres pinturas, dentro de los lineamientos de un análisis formal. En el segundo se realiza el análisis iconográfico y se identifica las imágenes para vincularlas a sus referentes teológicos, especialmente en el campo de la espiritualidad jesuita. El tercer capítulo trata de la interpretación del contenido de las pinturas, entendiendo que las mismas son complejas estructuras en las que interactúan aspectos plásticos y connotativos.

Cabe anotar que el problema de investigación y los aspectos teóricos y metodológicos correspondientes, están tratados en esta introducción. En lo que respecta a las citas y notas, se ha empleado las normas del *MLA Style Manual.*

La investigación se relaciona con el *Primer Congreso Imagen de la Muerte*, que organizamos con la Dra. Nanda Leonardini y el Mag. David Rodríguez en la UNMSM el año 2004. En esa ocasión participé con la ponencia **"**Entre árboles y almas. Lecturas iconográficas en la iglesia de San Pedro de Lima", avance de la presente tesis. De dicho congreso ha quedado un libro que incluye mi artículo.

Otro preliminar de la tesis es el artículo titulado "El ascenso del alma y la escala espiritual", publicado en la revista *Perfiles de Ingeniería*, de la Universidad Ricardo Palma (2007).

Debo mencionar la importancia de las visitas a la biblioteca del Museo de Arte de Lima, la biblioteca de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, la biblioteca franciscana del Instituto de Estudios Superiores Juan Landázuri Ricketts y el Archivo General de la Nación.

También han sido de gran ayuda los libros facilitados por las doctoras Martha Barriga -asesora de esta investigación- y Nanda Leonardini, profesoras de la Facultad de Letras de la UNMSM. Igualmente, el Dr. Ricardo Estabridis nos permitió consultar un texto

inédito de su producción. Los tres hicieron importantes sugerencias y correcciones a la tesis.

Mi agradecimiento a las profesoras y profesores de la maestría y a mis compañeros de estudio que nunca dejaron de animarme en este proceso. Particularmente quiero recordar las largas horas de discusión e intercambio de ideas con Patricia Mondoñedo, Carlos Cosme y Hugo Robles. Gracias también para Agustín Rebaza por su ayuda en el convento de San Pedro.

Finalmente, mi reconocimiento a mi familia, mis amigos y mi esposa Elvira Diana. Y por supuesto a la pequeña Adriana Micaela, mi mayor estímulo en la parte final de este trabajo.

MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES

Empezaremos mencionando los textos que nos han servido de orientación para el análisis formal de las pinturas: *Cómo ver un cuadro* de Córdova Iturburu, *La vida oculta del cuadro* de Herbert Gemz Claire, la *Introducción a la pintura* de Mário Dionisio, el infaltable trabajo de Donis Dondis *La sintaxis de la imagen*, la primera parte de un clásico de Otto Pacht, *Historia del arte y metodología* y un libro de Charles Bouleau, de gran utilidad para conocer la estructura interna de los cuadros: *Tramas. La geometría secreta de los pintores.*

Para conocer la aplicación concreta del método iconográfico-iconológico, hay que destacar el libro de Santiago Sebastián *Contrarreforma y Barroco* (1981). El trabajo trae muchos ejemplos del arte español y americano. Aquí interesa especialmente el capítulo denominado “El triunfo de la muerte”.

Un aporte fundamental al estudio de la relación entre religiosidad virreinal y arte es el texto de Ramón Mujica: Á*ngeles apócrifos en la América Virreinal,* publicado en 1992. El autor recurre a una multiplicidad de fuentes para explicar el significado de una iconografía particular americana: los arcángeles arcabuceros cusqueños y altoperuanos. Mujica emplea documentos coloniales, pero también libros de teología, exégesis, patrística, angelología, demonología, magia, hermética, antropología, etc., marcando una ruta a los interesados en estudiar la relación entre la mentalidad religiosa virreinal y el arte. Del mismo autor hay que destacar una importante compilación de estudios publicada por el Banco de Crédito los años 2002 (vol. I) y 2003 (vol. II) en *El Barroco peruano,* obra que reúne trabajos de Mujica, Pierre Duviols, Teresa Gisbert, Thomas Cummins, entre otros, además de un amplio repertorio fotográfico.

Respecto a las investigaciones de Francisco Stastny, en un texto publicado en 1993: *Síntomas medievales en el barroco americano*, el autor detecta un conjunto iconográfico que desaparece en el arte europeo del siglo XVII, pero perdura en América hasta el siglo XIX como consecuencia de las circunstancias sociales específicas de las colonias: alegorías de la muerte, *Ars moriendi*, temas del *Apocalipsis*, Juicio Final, etc. Stastny es fundamental en los estudios de arte virreinal peruano por lo que sus aportes serán abordados más adelante al tratar el aspecto metodológico.

Las investigaciones en torno a los temas de vanitas y postrimerías en pintura han ejercido una enorme influencia en este trabajo. Para conocer las implicancias generales de la temática de la muerte en Occidente, se tuvo en cuenta obras como *El arte religioso del s. XII al s. XVIII* de Émile Mâle, publicada por primera vez en 1945. El citado autor dedica varias páginas al tema de la muerte, especialmente a la *Danza macabra*. Otros clásicos son *La muerte en Occidente* (1982) y *El hombre ante la muerte* (1999) de Philippe Ariès, así como *La calavera* (1953) de Paul Westheim.

Otra publicación fundamental apareció en 1996: *Al final del camino*; una compilación de Luis Millones y Moisés Lemlij que reúne varios artículos sobre el tema de la muerte. Entre los autores que contribuyeron con dicha obra tenemos a Valerie Fraser, Ricardo Morales, Teresa Gisbert y Clara López Beltrán.

Por nuestra parte, hemos abordado la temática de la muerte en los artículos: "Un *ars moriendi* en San Marcos" (UKUPACHA N. 3-4, 2001) y "La muerte del avaro. Un ars moriendi en la iglesia de San Pedro de Lima" (*Segundo Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades Imagen de la Muerte*. Lima: UNMSM, 2007).

La mística, como un tipo especial de espiritualidad en la historia del cristianismo, ha sido objeto de muchas investigaciones. Se ha tenido un acercamiento general a través del texto de Stephen Clissold: *La sabiduría de los místicos españoles* (1980). Sin duda una magnífica síntesis que incluye una rica selección de "relatos y sentencias".

Mucho más complejo es el libro *La fábula mística. Siglos XVI y XVII* (2004) de Michel de Certeau, un auténtico sabio jesuita: historiador, antropólogo, lingüista y psicoanalista. Son notables las páginas dedicadas a las experiencias místicas al interior de la Compañía de Jesús, los excesos de tales experiencias, los casos más sonados y, por supuesto, los debates librados en la Compañía en torno a un fenómeno que alcanzó gran difusión en la Cristiandad de los siglos XVI y XVII.

Para conocer a los místicos del virreinato peruano resultan indispensables la introducción de José Luis Rouillon Arróspide a la edición del *Sílex del divino amor*, de Antonio Ruiz de Montoya (1991) y la selección de Ventura García Calderón para la clásica Biblioteca Peruana de Cultura: *Los místicos. De Hojeda a Valdés* (1938).

El tema también es tratado por Ramón Mujica en su importante estudio sobre la Patrona de América y Filipinas: *Rosa limensis* (2001). Esta obra tiene importantes datos y reflexiones sobre los jesuitas y la mística en la Lima del siglo XVII.

Sobre la historia de la Compañía de Jesús se ha escrito abundantemente: *Los jesuitas*, de Alain Woodrow (1986), sintetiza los tópicos principales en torno a la trayectoria de la Compañía. Además hemos tenido siempre a la vista las *Obras* de San Ignacio de Loyola, publicadas por la Biblioteca de Autores Cristianos en 1997.[1]

Para las relaciones entre los jesuitas y la muerte está el artículo de Irma Barriga titulado "Sobre el discurso jesuita en torno a la muerte presente en la Lima del siglo XVII", publicado en la revista *Histórica* en 1995.

En "Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas", trabajo presentado al Simposio Iberoamericano en homenaje a la maestra Juana Gutiérrez (México, 2008), el Dr. Ricardo Estabridis estudia el programa iconográfico de la Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón. En dicha institución las damas limeñas realizaban los ejercicios espirituales con el apoyo didáctico de un centenar de pinturas. Ahí se encontraban dos cuadros con el tema de los árboles, similares a los que estudiamos en esta tesis. El autor mencionado establece relaciones entre religión, didáctica, pintura y emblemática, que estaban en boga en la sociedad virreinal.

En cuanto a historia de las mentalidades, debemos destacar los textos de Michel Vovelle: *Ideologías y mentalidades* (1985), *Aproximación a la historia de las mentalidades colectivas* (1991), y su discurso pronunciado en la Casona de San Marcos en junio de 2003: *La Revolución y la muerte: de la historia social a la historia de las mentalidades.*

[1] Esta edición incluye textos capitales como la *Autobiografía*, los *Ejercicios espirituales*, el *Diario espiritual*, las *Constituciones de la Compañía de Jesús*, etc.

CONCEPTOS BÁSICOS

En este trabajo se ha seguido los planteamientos teóricos de Erwin Panofsky (1892-1968), cuya obra conocimos gracias a la orientación de Manuel Burga, profesor nuestro en la UNMSM.

Para empezar debemos explicar el sentido de la Historia del Arte como disciplina humanística. Panofsky constata que la palabra *humanitas* tiene un doble significado: la confrontación del hombre con su inferior (*humanitas* como valor) y la confrontación del hombre con lo que le trasciende (*humanitas* como limitación).

La trayectoria del término es interesante. En la Antigüedad para el pensador romano Cicerón *humanitas* es cultura, es decir la diferencia del hombre con los animales, los bárbaros y los hombres vulgares. En el Medioevo el pensamiento cristiano derivó la idea de *humanitas* hacia la condición frágil y transitoria del hombre. Por su parte, el Renacimiento tuvo en cuenta ese doble aspecto.

De esta concepción ambivalente surgió el HUMANISMO. Actitud que consiste en la fe en la dignidad del hombre, fundada en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad), y en la aceptación de nuestros límites (falibilidad y fragilidad). En consecuencia, el humanista debe tener una conducta basada en la responsabilidad y la tolerancia (Panofsky, *El significado* 17-19).

Es necesario distinguir las humanidades de las ciencias naturales. Éstas últimas intentan transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un "cosmos de la naturaleza". Por su parte, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un "cosmos de la cultura" (Panofsky, *El significado* 21).

Dentro de las humanidades interesa particularmente la Historia del Arte. Panofsky define a sus investigadores de la siguiente manera: "Un historiador del arte es un

humanista cuyo "material primario" lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte". Para el historiador del arte el monumento es su "material primario", es decir su objeto de investigación y el documento su "material secundario", es decir su instrumento de investigación (*El significado* 26).

Según Panofsky, es necesario profundizar en la diferencia entre las humanidades (en este caso la Historia del Arte) y la ciencia natural:

> El científico, ocupándose como es su misión de los fenómenos naturales, puede proceder inmediatamente a analizarlos. El humanista, en cambio, ocupándose como se ocupa de las acciones y creaciones humanas, debe empeñarse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo: debe mentalmente realizar de nuevo las acciones y recrear las creaciones […] Así pues el historiador del arte somete su "material" a un análisis arqueológico racional, a veces tan meticulosamente exacto, exhaustivo y elaborado como cualquier investigación física y astronómica. No obstante, constituye él mismo su propio "material" mediante una recreación estética intuitiva, que comprende la percepción y la estimación de la "calidad", lo mismo que hace un individuo cualquiera cuando contempla un pintura o escucha una sinfonía […] la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí, que de nuevo constituyen lo que hemos llamado una "situación orgánica". No es verdad que el historiador del arte primero constituya su objeto mediante una síntesis recreadora y después inicie su indagación arqueológica, como se adquiere primero el billete y luego se sube al tren. En realidad, estos dos procesos no son sucesivos, sino interactuantes; no sólo sirve de base la síntesis recreadora a la investigación arqueológica, también la investigación arqueológica cumple idéntica función respecto al proceso recreador, y los dos trámites se cualifican y rectifican recíprocamente (Panofsky, *El significado* 29-31).

Hay que agregar que Panofsky define la obra de arte como un "objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado" (*El significado* 29). La obra de arte tiene tres partes: forma materializada, idea (el tema) y contenido (*El significado* 31). Estos conceptos pueden enriquecerse con un aporte de George Kubler que es pertinente: "La historia del arte trata de los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos" (Kubler 10).

En el Perú, el doctor Francisco Stastny difundió los conceptos vitales que emplea la historia del arte.[2] En 1965, en un ensayo titulado *Estilo y motivos en el estudio iconográfico,* definió el objetivo de la historia del arte: "[…] en su calidad de disciplina histórica, se ocupa de trazar cronológicamente la génesis de las obras de arte y los acontecimientos que han rodeado su origen" (5). También:

> […] se propone descubrir y trazar con claridad las relaciones sutiles, las diferencias cualitativas, los contactos y los vínculos de causa y efecto entre la obra genial y la tradición, entre el creador de excepción y los otros artistas, para obtener así una comprensión mejor de aquello que en la obra maestra parece desafiar toda comprensión (6).

Además su objetivo es: "[…] otorgar una imagen clara de la evolución artística de un período, poniendo énfasis especial en las relaciones que unen a los artistas con su tradición estética" (17).

En ese mismo trabajo, Stastny explica conceptos como "motivo":

> […] elemento formal que sobrevive a través de los cambios de estilo y que representa en cierta manera la "unidad decimal", la molécula, el ladrillo en la construcción de una obra de arte […] existen motivos gráficos cuyos orígenes remontan a tiempos casi tan lejanos y que han viajado a través de la historia y de los continentes y que aún persisten entre nosotros manteniendo lo esencial de su aspecto original (8-9).

También el concepto de "tipo iconográfico": se llama así a los patrones de agrupación determinados por las variantes que se manifiestan en la envoltura formal de un tema. "Cuando un artista debe representar un asunto determinado sigue inconscientemente esos patrones" (12).

Por otra parte, es importante tener en cuenta la periodificación de la pintura virreinal andina. Sobre la base de los trabajos de Stastny (2001), Wuffarden (2004), Macera (1993) y Mesa-Gisbert (1982), se puede establecer las siguientes etapas o momentos:

[2] Como profesor de la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano de la UNMSM, el Dr. Stastny desarrolló el curso *Confluencia de culturas en el arte virreinal*, que fue de vital importancia para todos los asistentes a su asignatura.

I) Inicios hispano-flamencos: 1532-1575 (Stastny, "Arte colonial").

II) Influencia de los maestros italianos (1575-1620): Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro.

III) El Barroco.

A) Barroco inicial: 1650-1680 (Stastny, "Arte colonial").

B) La Plenitud Barroca (Wuffarden, "Arte y arquitectura"), Alto Barroco Nacional o Barroco Mestizo: 1680-1740 (Stastny, "Arte colonial").

- Influencia naturalista-tenebrista española: Zurbarán, en la primera mitad del siglo XVII (Stastny, "Arte colonial").

- Influencia de los grabados con composiciones de Rubens (primera mitad del siglo XVII).

- Apogeo de la pintura limeña (Wuffarden, "Arte y arquitectura"). Maestros limeños del siglo XVII: Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega, Diego de Aguilera, Andrés de Liévana y el Maestro de la capilla de la Penitenciaría.

- La Era Mollinedo en el Cusco: 1673-1699 (Wuffarden, "Arte y arquitectura"). Diego Quispe Tito, Basilio de Santa Cruz, Francisco Chihuantito y el Maestro de la serie del Corpus Christi de Santa Ana.

- Apogeo de los pintores indígenas y mestizos (fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII). Origen: en 1688 los pintores indígenas se apartan del gremio dominado por españoles y criollos (Mesa y Gisbert, *Historia de la pintura cusqueña*).

En el siglo XVIII Destacan: Basilio Pacheco, Marcos Zapata, Isidoro de Moncada y muchos anónimos. Es la época del apogeo de los talleres cusqueños, las invenciones iconográficas y la difusión de los queros policromados.

IV) Fraccionamiento regional y Renacimiento Inca: 1740-1780 (Stastny, "Arte colonial").

- En Lima: resurgimiento de la pintura limeña (segunda mitad del siglo XVIII, tras el terremoto de 1746). Destacan Cristóbal Lozano y Cristóbal de Aguilar.

- En el Cusco: se intensifica la función política de la pintura en torno a la Gran Rebelión de 1780.

V) El Rococó en Lima (1761-1810): José Joaquín Bermejo y Julián Jayo.

VI) El Neoclásico (primeras décadas del siglo XIX): El presbítero Matías Maestro en Lima.

VII) El muralismo del Sur-andino:

La pintura mural tiene su propia periodificación (Macera, *La pintura mural*).

-Antes de 1600: decoración mudéjar e influencia renacentista.

-Fines del siglo XVI, principios del XVII: Manierismo.

-Siglo XVII: Barroco y "decoración textil".

Luis de Riaño.

-Siglo XVIII: Estilo Mestizo y Rococó.

-Fines del siglo XVIII, inicios del siglo XIX: Tadeo Escalante.

También es importante un esquema que permita distinguir los temas iconográficos de mayor presencia en el arte virreinal peruano. Podemos establecer la siguiente clasificación:

A) TEMAS SACROS

I) **La Santísima Trinidad:**

-Trinidad trifacial.

-Trinidad de tres personas iguales.

- Trinidad de dos personas iguales y el Espíritu Santo en forma de paloma.

-Trinidad típica: Padre Eterno (hombre de edad, barbado), Jesucristo (con la imagen tradicional de hombre joven) y Espíritu Santo (en forma de paloma).

II) **El Antiguo Testamento:**

-Escenas del Génesis.

-Los hijos de Jacob.

-Los reyes de Israel.

-David.

III) **Seres angélicos:**

-Arcángeles bíblicos: Miguel, Gabriel y Rafael.

-Arcángeles y ángeles de nombres apócrifos.

-Arcángeles arcabuceros.

IV) **Jesucristo:**

- Escenas de su vida (niñez, vida pública, pasión y resurrección).

- Advocaciones.

V) **La Virgen María:**

- Escenas de su vida.

- Advocaciones.

VI) **Hagiografía:**

-San José.

-Apóstoles.

-Evangelistas.

-Mártires.

-Santos Padres del Desierto.

-Doctores de la Iglesia.

-Fundadores de órdenes religiosas.

-Santos representativos de las diversas órdenes religiosas.

-Santos legendarios.

VII) **Composiciones alegóricas:**

-Defensa de la Eucaristía.

-La Barca de la Iglesia.

-Árboles genealógicos de las órdenes religiosas.

VIII) **Temas de vanitas** (desengaño del mundo), **postrimerías o novísimos** (muerte, juicio, gloria e infierno) y ***ars moriendi*** (el arte de bien morir).

B) TEMAS PROFANOS:

I) **Retratos de autoridades y personalidades:**

-Virreyes.

-Funcionarios.

-Eclesiásticos.

-Catedráticos sanmarquinos.

-Señores y damas de la aristocracia.

II) **Las castas.**

III) **Los incas y sus descendientes.**

IV) **Alegorías universitarias** (Jardinería espiritual de la Universidad San Antonio Abad del Cusco).

V) **Iconografía de los queros policromados.**

Otros conceptos que debemos precisar son *alegoría* y *emblema*. El primero es definido por Cirlot:

> "[…] representaciones gráficas o artísticas, imágenes poéticas y literarias, simbolización generalmente consciente de ideas hechas, basada en la personificación […] Siendo las figuras humanas impotentes para representar tantas abstracciones como se deseara alegorizar, hubo que recurrir al *atributo* (objeto característico, ser, incluso ambiente, que se asocia a la personificación de modo constante)" (61).

En cuanto a los emblemas, Antonio Palomino (tratadista del siglo XVIII) en *El museo pictórico, y escala óptica* define,

> "Es, pues, el emblema, una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales, fabulosas, o de otra ingeniosa, y erudita representación, con mote, o poema, claro, ingenioso, y agudo" (Calvo Serraller 639).[3]

El emblema está compuesto por un componente gráfico: la imagen o "cuerpo" del emblema y un componente literario: el mote o título y el epigrama en forma de soneto, octava real o prosa, considerados "alma" del emblema (Pascual Buxó 30-32).

Tanto lo alegórico como lo emblemático están presentes en las pinturas que se tratarán en este trabajo, ya que los jesuitas tuvieron especial interés en el uso de estos recursos.

METODOLOGÍA

Esta tesis tiene como objeto de estudio tres cuadros del convento de San Pedro: *El Árbol de la vida y sus frutos*, *El Árbol de la muerte y sus frutos* y *Ascenso del alma hacia Cristo*. Para su análisis se emplea el método iconográfico-iconológico iniciado por Aby Warburg y sistematizado por Erwin Panofsky.

En los trabajos de Warburg se vislumbra un recorrido por tres niveles de significado en las obras de arte: aspectos formales, aspectos temáticos y aspectos históricos. Para el historiador del arte el objeto de conocimiento es el acontecimiento histórico-artístico, es decir, el objeto artístico y su contexto. Objeto artístico que es monumento y documento a la vez (Jara 27, 57, 75).

[3] La obra de Palomino es de 1724 y está incluida en la antología *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, preparada por Francisco Calvo Serraller (1981).

El método iconográfico-iconológico está dirigido especialmente a develar el contenido de la obra de arte. Según Panofsky, el contenido es:

> […] aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra (*El significado* 29).

Se puede distinguir tres niveles en el significado de una obra de arte:

a. Contenido temático natural o primario: formas puras.
b. Contenido secundario o convencional: imágenes, historias y alegorías.
c. Significado intrínseco o contenido: valores simbólicos (Panofsky, *Estudios sobre iconología* 15-18).

De ahí se desprende las tres fases del método de Panofsky. Las imágenes son analizadas siguiendo esta secuencia:

1) Descripción pre-iconográfica: captación del fenómeno. Es un nivel primario, identificación inicial de los elementos de la obra de arte.
2) Análisis iconográfico: es un nivel secundario, en el cual los símbolos, motivos, alegorías y tipos iconográficos son asociados a conceptos y temas, buscando identificar su fuente ideológica y/o literaria.
3) Interpretación iconológica: es el nivel en el que se capta el significado intrínseco de la obra de arte, es decir su contenido histórico y cultural. Las imágenes se convierten en "valores simbólicos", síntomas de "algo" que hay que descubrir. De esta manera la obra artística ayuda a conocer las creencias, valores, actitudes y preocupaciones de una sociedad o una época (Panofsky, *Estudios sobre iconología* 18-25, *El significado* 51-58).

El quehacer del investigador de la Historia del Arte es descrito por Panofsky:

> No sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible en cuanto al medio, el estado de conservación, la época, la

> autoría, la destinación, etc. Sino que también cotejará la obra con otras que pertenezcan al mismo género, y analizará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época, todo ello con objeto de conseguir una valoración más "objetiva" de su calidad. Deberá asimismo consultar viejos textos de teología o de mitología para poder identificar el tema de que se trate, e intentará, además, fijar su "lugar" histórico, y aislar la aportación individual de su creador de las de sus antecesores y contemporáneos. Estudiará igualmente los principios formales que rigen la representación del mundo visible, o tratándose de arquitectura, la utilización de lo que pueden llamarse rasgos estructurales, con objeto de edificar así una historia de los "motivos". También observará la interacción entre las influencias de las fuentes literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas, o "tipos". Y de igual manera hará todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto al objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido. Sin embargo, conforme haga todo esto, se modificará correlativamente su percepción estética en cuanto tal, adaptándose progresivamente a la "intención" original de las obras […] desarrollar sus experiencias recreadoras de manera que se ajusten a los resultados de su investigación arqueológica, confrontando al mismo tiempo con continuidad los resultados de su investigación arqueológica con los datos de sus experiencias recreadoras (*El significado* 31-32).

El método iconográfico-iconológico ha sido aplicado por una serie de investigadores. En este trabajo es importante el destacado iconólogo español Santiago Sebastián (1931-1995),[4] quien afirmaba lo siguiente:

> Por lo que respecta a la Historia del Arte cada vez interesa menos la "historia de los estilos" según la manera tradicional, lo que importa es una visión de esta materia desde la perspectiva de la historia del espíritu, ya que lo más válido de una obra no es su clasificación sino su significación ("La clave del *Guernica*" 14).

Respecto al método que aplicaba, Sebastián afirmaba: "Este análisis está orientado hacia la comprensión de la comunicación de las ideas por medio de las imágenes ya que éstas constituyen un lenguaje universal y directo" ("La clave del *Guernica*" 13).

[4] "[…] el estudioso español, lo sabemos a través de su amplísima obra escrita, vivía en un universo profusamente habitado; compartía espacio e historia con cosas animadas, símbolos, alegorías y verbalizaciones. Formas en edificios, esculturas, pinturas, nombres, atributos y funciones atestaban el cosmos del doctor Sebastián; el suyo era un mundo habitado por seres y representaciones. Todo era portador de signos, y no sin humildad el doctor Sebastián aceptaba traducirlos y compartir sus encuentros diarios, invisibles para almas menos sensitivas. La suya fue siempre voluntad de reconocer que el mundo está amueblado" (Rueda 23-24).

El objetivo es "[…] tratar de reconstituir la unidad estructural que forman las ideas políticas, sociales, religiosas, etc., con las representaciones visuales" ("La clave del *Guernica*" 14).

En el Perú, los mejores trabajos de aplicación del método iconográfico-iconológico han sido publicados por Francisco Stastny. En 1982 sale a la luz "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal", dedicado a la aplicación del método de Panofsky en el Perú. En dicho texto, el autor afirma que la iconología es una disciplina con mérito propio, tan válida como cualquier otra "historia especial".

Resalta también su llegada tardía al ámbito de los estudios de arte latinoamericano, y recomienda tener en cuenta dos cosas:

a) Tener cuidado con hacer "asociaciones de ideas gratuitas", y que

b) Este método no abarca a la totalidad de la obra de arte.

En esta investigación Stastny analiza un conjunto de iconografías originales desarrolladas en el Cuzco a fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII. Estas invenciones fueron empleadas en la "guerra iconográfica" desatada a favor, y en contra, del "movimiento nacional inca" estudiado por Rowe en los años cincuenta. El tema iconográfico más interesante por su complejidad es la alegoría de la educación universitaria. En este trabajo las obras de arte son estudiadas en relación con el contexto político, social y cultural en el que fueron creadas.

En 1983 las páginas de la revista *Oiga* fueron el escenario de una polémica entre Francisco Stastny y la Arq. Teresa Gisbert en torno a la interpretación de los murales del convento de San Francisco de Lima. Stastny hizo una detallada explicación del uso del método iconológico usando como ejemplo los mencionados murales, advirtiendo los peligros que había si no se cumplía acertadamente con los tres niveles definidos por Panofsky. Además, llamó la atención sobre la necesidad del uso serio de las fuentes. Por

otro lado, se apreciaba también un manejo del análisis formal-estilístico para ensayar posibles autorías y desechar otras.

En 1984 apareció el artículo "La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco", sin duda uno de los mejores logros del método iconográfico-iconológico en nuestro país. El autor aplicó el método de Panofsky al estudio de una pintura del Museo Arzobispal del Cuzco: *El huerto de San Antonio* (fechada entre 1770 y 1776 aprox.). Logró un acercamiento a los problemas políticos, sociales, ideológicos y culturales del Cuzco virreinal, mediante el análisis de las obras de arte representativas. Explicó además, que las pinturas de mayor complejidad iconográfica no son necesariamente las de mayor calidad estética.

Otros trabajos en los que Stastny empleó esta metodología -en combinación con otras- son los siguientes:

"Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano" (1999). Aquí se explora el simbolismo de unos azulejos de la catedral de Lima que conforman un complejo programa iconográfico de lectura erudita. El autor recurre a la mitología clásica para explicar el sentido alegórico de estas imágenes, que en su contenido son cristianas pero en su forma son clásicas.

"La Virgen de Rocamador, una tabla de la conquista" (2000). Una pintura de iconografía inusual obliga al autor a hacer una exploración en la que se emplean tres métodos: análisis iconográfico, análisis formal e intervención técnica (restauración). Esto permite al autor dar a conocer el programa iconográfico del cuadro, su función original, la probable procedencia y la época correspondiente.

"Naturaleza, arte y poder en una fuente barroca" (2000). Stastny devela el sentido de las fieras representadas en la fuente de la Plaza Mayor de Lima (1651). Los leones de Castilla atacan a los amarus andinos -éstos últimos con evidentes rasgos femeninos-

abrazándolos y sometiéndolos desde atrás. Un símbolo de la expansión española y la caída del imperio indígena.

El método iconográfico-iconológico ha sido objeto de reflexión por el historiador Peter Burke. Una primera constatación es que "[…] para los iconógrafos los cuadros no están sólo para ser contemplados: hay que leerlos" (44). Señala además los límites del método: "A menudo se ha achacado al método iconográfico un exceso de intuición y de especulación, y se ha dicho que por tanto no es digno de confianza" (50), también que:

> […] es excesivamente literario o logocéntrico, en el sentido de que da por supuesto que las imágenes son una ilustración de la idea, y de que otorga una preeminencia al contenido sobre la forma, al consejero humanista sobre el propio pintor o escultor (52).

Señala que se le presta poca importancia al aspecto social:

> También puede achacarse al método iconográfico que carece de dimensión social, y que muestra una gran indiferencia por el contexto social. El objetivo de Panofsky, que se mostró siempre notoriamente indiferente, cuando no hostil, a la historia social del arte, era descubrir "el" significado de la imagen, sin plantearse para quien. Pero es posible que el artista que realizaba la obra, el patrono que la encargaba, y otros observadores de la época no vieran una determinada imagen de la misma manera (51).

Finalmente:

> En cuanto a la iconología, los peligros de suponer que las imágenes expresan el "espíritu de la época" ya han sido señalados muchas veces, sobre todo por Ernst Gombrich en su crítica a Arnold Hauser, Johan Huizinga o Erwin Panofsky. Sería absurdo suponer que una época posee una homogeneidad cultural (52).

A pesar de las observaciones planteadas por Burke, el método de Panofsky ha dado resultados importantes en su aplicación a las imágenes virreinales andinas, permitiendo una mejor comprensión de su contenido. En esa perspectiva comenta Ramón Mujica:

> Después de todo, la historia del arte no se limita exclusivamente a rastrear biografías de artífices, a trazar nuevos planteamientos o técnicas estilísticas ni a reconstruir sus centros de producción artística y rutas comerciales. También puede y debe sondear la dimensión simbólica, no siempre evidente, de las obras que escudriña (*El barroco peruano* II 251).

Los métodos son valederos en la medida en que sirven para resolver problemas de investigación concretos. En el caso que ocupa esta investigación, el contenido de tres pinturas cuyo mensaje estaba dirigido a un público específico, y cuyos referentes escritos existen, puede ser abordado con éxito por el método iconográfico-iconológico. Por supuesto, debe ser matizado con los instrumentos que brindan el análisis formal y la historia de las mentalidades.

Precisamente, este trabajo recurrirá también a esa parcela de la Historia que se conoce con el sugestivo nombre de Historia de la Mentalidades. Esta es una manera de hacer historia que incorpora una amplia gama de fuentes, rompiendo con el esquema tradicional de utilizar prioritariamente documentos escritos.[5] Michel Vovelle -uno de los más notables representantes de esta tendencia- ha señalado en varias ocasiones la profunda relación entre el método de Panofsky y la Historia de las Mentalidades (*Ideologías y mentalidades* 53, *Aproximación a la historia* 95-96).

UNIVERSO DE ESTUDIO

La tesis se centra en dos pinturas de gran formato que se encuentran en la antesacristía de la iglesia de San Pedro de Lima. Se titulan Á*rbol de la vida y sus frutos* y Á*rbol de la muerte y sus frutos*, que son parte de un mismo programa iconográfico. En relación con estos cuadros se ha analizado también otro que puede titularse *Ascenso del alma hacia*

[5] "¿Modificación de la fuente escrita? ¿Recurso a otras fuentes? Entre las cuales hallaríamos la iconografía, más ampliamente, la arqueología histórica que va desde el modesto "exvoto", hasta las mansiones y los cuadros de las iglesias de los pueblos. Finalmente, todo tipo de soporte que puede servir para obtener o arrancar alguna confesión, cualquiera que ésta sea. Esta valorización de otras fuentes es una de las características del procedimiento.
La historia de las mentalidades, ha tomado prestado, en corto tiempo, de disciplinas como la iconografía o la antropología, los métodos de interrogación de la memoria colectiva, para tratar de encontrar la evolución de las consideraciones. Visión donde se hace y se deshace, en este abordaje, la memoria colectiva" (Vovelle, *Aproximación a la historia* 19).

Cristo,[6] que por su formato, elementos compositivos y contenido, guarda relación con los primeros. Está ubicado en la capilla de la Penitenciaría.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA

El estudio del arte virreinal ha brindado grandes aportes para el conocimiento de la sociedad peruana. Tan importante como la economía, la política o los aspectos sociales, el arte es parte de la compleja realidad humana. Particularmente en este trabajo interesa la pintura en sus diversas dimensiones, si bien se pone énfasis en lo iconográfico-iconológico.

El Á*rbol de la vida y sus frutos,* el Á*rbol de la muerte y sus frutos y el Ascenso del alma hacia Cristo,* son tres pinturas que hasta ahora han tenido poco protagonismo en las investigaciones publicadas sobre pintura virreinal. Sus programas iconográficos son sumamente complejos, y es necesario estudiarlos con detalle para tener aproximaciones a los mecanismos de transmisión de contenidos místicos en los procesos de formación y reflexión espiritual de los miembros de una comunidad religiosa: la Compañía de Jesús.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El problema de la investigación está compuesto por las siguientes preguntas:

¿Cuál es la importancia de las pinturas seleccionadas, como obras de arte? ¿Qué recursos formales emplean para ser expresivas?

¿Cuál es la trascendencia de los motivos *árbol con frutos* y *escalera espiritual* en la pintura virreinal peruana?

¿Cómo se representa y organiza el programa iconográfico contenido en ambas pinturas?

---

[6] En el libro de Ramón Mujica el cuadro es titulado *Alegoría del crucificado* (*El barroco peruano* I 42).

¿Cómo es que estos cuadros se corresponden con los temas de vanitas, postrimerías y mística?

¿Con qué fuentes teológicas se relacionan las imágenes e inscripciones que aparecen en las pinturas?

¿De qué manera estas pinturas sintetizan aspectos importantes de la espiritualidad de la Compañía de Jesús en el virreinato peruano?

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La investigación estudia la validez estética de las pinturas seleccionadas y analiza el simbolismo de los motivos "árbol con frutos" y "escala espiritual". En relación con eso se ha trabajado temas de mística, vanitas y postrimerías, enmarcados en la vida religiosa de la Compañía de Jesús ejemplificada en los cuadros seleccionados.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Árbol de la vida y sus frutos, Árbol de la muerte y sus frutos y el Ascenso del alma hacia Cristo, son tres pinturas de notable capacidad expresiva, cuyo contenido místico fue trascendente para la vida espiritual y formativa de la comunidad jesuita del Colegio de San Pablo (hoy convento de San Pedro) en la Lima del siglo XVIII. La hipótesis considera que estas pinturas configuran un programa iconográfico complejo; texto gráfico y texto escrito al mismo tiempo, cuya riqueza simbólica sintetiza conceptos fundamentales de la sociedad virreinal en torno a la inquietud más importante del hombre: la vida eterna, así como el proceso de preparación para llegar a ella. Su mensaje buscaba internalizar en los miembros de la comunidad religiosa una idea mística de gran trascendencia: la escala espiritual del cristiano, a través de la cual asciende o desciende deleitándose -o envenenándose- con los frutos respectivos.

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

Objetivo general: Comprender el significado del programa iconográfico de los cuadros *Árbol de la vida y sus frutos, Árbol de la muerte y sus frutos* y *El ascenso del alma hacia Cristo.*

Objetivos específicos:

1. Analizar la validez estética de las pinturas seleccionadas.
2. Analizar la presencia de temas de la mística en la pintura virreinal peruana.
3. Estudiar la importancia de las obras de arte en la vida espiritual de la comunidad religiosa jesuita.
4. Estudiar las relaciones entre la representación artística y las necesidades de la formación y avivamiento espiritual, particularmente la enseñanza de los temas místicos, así como vanitas y postrimerías en la Compañía de Jesús.

CAPÍTULO I. DESCRIPCIÓN

Los tres cuadros son óleos sobre lienzo y miden aproximadamente 1.80 m. de ancho por 2.80 m. de alto.[7] Son, por lo tanto, de gran formato y predomina lo alto sobre lo ancho.[8] El *Árbol de la vida*, el *Árbol de la muerte* y el *Ascenso del alma hacia Cristo* se encuentran en el convento de la Compañía, los dos primeros en la antesacristía y el tercero en la capilla de la Penitenciaría.

1. 1 *ÁRBOL DE LA VIDA Y SUS FRUTOS*

La trama geométrica sobre la que se ha construido la composición, comprende un rectángulo en posición vertical, sobre el que puede trazarse dos líneas en forma de cruz, que dividan la pintura en cuatro rectángulos.[9] La línea vertical configura una composición de simetría lateral con ligeras alteraciones.

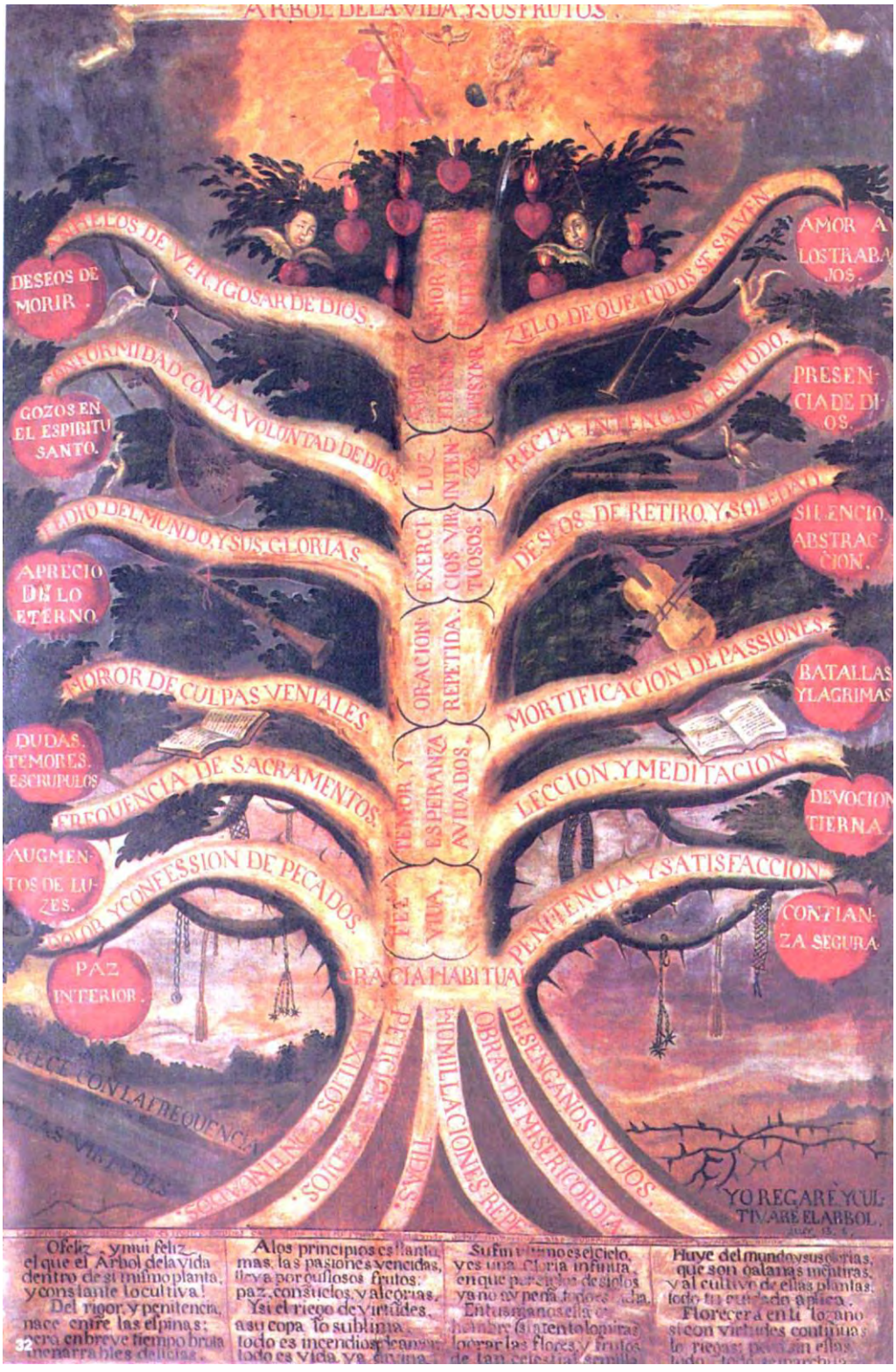
En la composición se aprecia tres planos. En el primero emerge un árbol de generoso follaje, con espinas en su parte inferior. Su eje central es el tronco -coincide con la línea vertical de la cruz- apoyado en seis raíces; de él se desprenden ramas -seis en cada lado- de formas sinuosas. En cada rectángulo de la trama geométrica se ubican tres ramas. De cada una de ellas cuelga un fruto semejante a una manzana, son doce en total.

---

[7] Las medidas son aproximadas porque la ubicación de los cuadros no nos ha permitido medirlos con exactitud.

[8] Este formato es el más conveniente para el tema representado. Como dice Herbert Gemz: "El asunto es el que dicta las proporciones del cuadro: largo y horizontal, vertical y estrecho, rectangular, cuadrado, etc. La forma de una figura grande, estrechamente cerrada por los lados del marco y con poco espacio en su torno para respirar, aumenta la impresión de una energía contenida que intenta liberarse de los límites que la oprimen" (19).

[9] Hay un recuadro inferior que contiene un texto. Excluimos a este elemento del trazado de la trama.



Anónimo limeño. *Árbol de la vida y sus frutos.* Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Antesacristía de la iglesia de San Pedro de Lima (Mujica *et al*., *El barroco peruano I* 256).

Se emplearon los siguientes colores: matices sienas y ocres en el tronco, las raíces y las ramas; los frutos de un rojo intenso y el follaje verde. Rojo y verde son complementarios y realizan un interesante "diálogo" en este cuadro. Destaca el rojo de las frutas a ambos lados del árbol. Al haberse utilizado un color cálido -una de cuyas propiedades es "adelantarse" al plano- se percibe la cercanía del alimento. Es una invitación a tomarlo. Esto no es casual, estos frutos contienen un importante simbolismo que se verá más adelante.

En cuanto al color de las letras, se ha utilizado el rojo en las raíces, el tronco y las ramas. Las de los frutos son blancas.

Cada raíz, rama lateral y fruto, contiene una inscripción. En la base del tronco -desde donde parten las raíces- se aprecia una frase -la principal- y a partir de ahí el tronco se divide en siete segmentos conteniendo cada uno una inscripción.

El árbol está coronado por las siguientes escenas: un rompimiento de gloria con la Santísima Trinidad en medio de un intenso resplandor dorado y anaranjado, que contrasta con el cielo de matices azules y violáceos: Dios Padre, representado como un anciano con vestidura marrón y el globo del mundo a sus pies; Cristo con manto rojo, porta la cruz y el Espíritu Santo simbolizado por una paloma.

La iluminación general proviene de una luz diurna, aunque el cielo que se aprecia detrás del árbol parece oscurecerse. Esto permite resaltar más el rompimiento de gloria ya descrito.

Finalmente, en el extremo superior de la composición hay una cinta parlante en la cual se lee: Á*rbol de la vida y sus frutos*.

Las inscripciones son las siguientes:

Frase principal: “GRACIA HABITUAL”.

Raíces (de izquierda a derecha):

1. Auxilios continuados.
2. Peticiones a Dios.
3-4. Humillaciones repetidas.
5. Obras de misericordia.
6. Desengaños vivos.

Secciones del tronco:

1. Fe viva.
2. Temor y esperanza avivados.
3. Oración repetida.
4. Ejercicios virtuosos.
5. Luz intensa.
6. Amor tierno a Jesús y María.
7. Amor ardiente de Dios.

Ramas y frutos:

Lado izquierdo		**Lado derecho**	
Fruto	Rama	Rama	Fruto
Paz interior.	Dolor y confesión de pecados.	Penitencia y satisfacción.	Confianza segura.
Aumento de luces.	Frecuencia de sacramentos.	Lección y meditación.	Devoción tierna.
Dudas. Temores. Escrúpulos.	Horror de culpas veniales.	Mortificación de pasiones.	Batallas y lágrimas.
Aprecio de lo eterno.	Tedio del mundo y sus glorias.	Deseos de retiro y soledad.	Silencio. Abstracción.
Gozos en el Espíritu Santo.	Conformidad con la voluntad de Dios.	Recta intención en todo.	Presencia de Dios.
Deseos de morir.	Anhelos de ver y gozar de Dios.	Celo de que todos se salven.	Amor a los trabajos.

Se trata de un programa bien planificado, como puede verse en la coherencia entre las ramas y frutos de cada lado. Al llevar a la práctica lo planteado en el cuadro, la persona interesada -practicante de los ejercicios espirituales- podía leer los textos y saber el momento de la experiencia que estaba viviendo, y cuál era el fruto que debía producir.

Entre las ramas del árbol se distinguen, de abajo hacia arriba diversos elementos:

- Instrumentos penitenciales: cilicios y disciplinas (primer y segundo par de ramas).
- Dos libros de meditación abiertos, entre el segundo y tercer par de ramas.
- Seis instrumentos musicales: oboe (entre la tercera y cuarta rama de la izquierda), laúd (entre la cuarta y quinta rama de la izquierda), chirimía (entre la quinta y sexta rama de

la izquierda), viola (entre la tercera y cuarta rama de la derecha), flauta (entre la cuarta y quinta rama de la derecha) y trompeta (entre la quinta y sexta rama de la derecha).

- Cinco aves: tres zancudas de plumaje blanco y rojo, otra zancuda blanquinegra y un pájaro, también blanquinegro. Están situadas entre el cuarto y sexto par de ramas.[10]

En la parte superior del follaje encontramos otros elementos:

- Ocho corazones flameantes.
- Dos querubines.
- Arcos y flechas.

Hay que anotar que el intenso rojo de los corazones -ubicados en la parte superior del árbol- se complementa con los frutos -dispuestos a ambos lados de éste- para formar una especie de marco cálido a su alrededor.

En el plano medio se aprecia un terreno campestre. En la parte inferior, a la izquierda, se distingue las aguas de un torrente que riega las raíces. El curso de agua está acompañado por esta frase: "Crece con la frecuencia de las virtudes".

El lugar que ocupa este motivo no es casual. Se sabe que hay una preferencia de la mirada por el ángulo inferior izquierdo de una composición, principio que aquí se cumple a la perfección.[11]

La dirección de las aguas conduce la mirada hacia las raíces. Éstas son visibles, a pesar de que se hunden en el suelo, recurso necesario para leer las inscripciones que contienen.

---

[10] Tanto los instrumentos musicales como las aves, son símbolos de la armonía interior de la experiencia mística. Los instrumentos son principalmente de viento -con dos de cuerda para acompañamiento- y por eso se asocian a los sonidos que emiten los pájaros.

Las aves no parecen representar especies definidas, pues en realidad sólo hay un pájaro, las otras son zancudas, grupo de aves que no destaca por el canto. Más allá de la precisión taxonómica, aquí las aves son simbólicas.

[11] Donis Dondis lo explica así: "Este favoritismo para con la parte izquierda del campo visual puede estar influido por lo hábitos occidentales de impresión y por el hecho de que aprendemos a leer de izquierda a derecha" (43). Como lo dice el mismo Dondis, esto funciona bien en la cultura occidental.

Además, estas raíces en posición inusual, dirigen el interés hacia el tronco, ahí donde está la inscripción principal: "Gracia habitual".

A la derecha de las raíces se distingue unas ramas espinosas, acompañadas de la frase bíblica: "Yo regaré y cultivaré el árbol. Lc. 13, 6". Cabe anotar que las líneas sinuosas que conforman las ramas, también conducen hacia el conjunto de raíces, complementando el papel que cumple el curso de agua por el lado izquierdo.

Una línea de árboles marca el límite entre el plano medio y el tercer plano. A la distancia, los matices azulados crean una atmósfera de lejanía. El tercer término brinda un sentido de profundidad, aunque no se llega a distinguir lo que hay en ese paisaje.

Los textos también se organizan en planos, dos para ser precisos. En el primero están las inscripciones de las raíces, el tronco, las ramas, los frutos y la cinta parlante de la parte superior. Estos textos están bastante cerca del espectador. En segundo término están los textos laterales de la parte inferior. Interesa destacar la inscripción del arroyo. Ha sido ubicada en los bordes del curso de agua, y lo acompaña en su movimiento rumbo a las raíces del árbol.

En la parte inferior del cuadro -debajo del árbol- hay un rectángulo dividido en cuatro recuadros conteniendo un texto explicativo. Se trata de versos octosílabos, que le otorgan a la pintura un valor poético adicional. De ahí su carácter emblemático.

El rectángulo cumple la función de lo que Dondis llama "referente secundario horizontal", que al relacionarse con el eje vertical (el tronco del árbol), permite configurar una "composición nivelada y de tensión mínima". En este caso el equilibrio se logra gracias a la presencia del "eje sentido"[12] con "base estabilizadora" (Dondis 36-37, 40, 43).

[12] "En la expresión o interpretación visual este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un "eje" *vertical* con un referente secundario *horizontal*; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio. Este eje visual se denomina también *eje sentido* […]" (Dondis 37).

A continuación los textos:

Oh feliz y muy feliz
el que el árbol de la vida
dentro de sí mismo planta,
y constante lo cultiva!
Del rigor, y penitencia,
nace entre las espinas;
pero en breve tiempo brota
inenarrable delicias.

A los principios es llanto,
mas, las pasiones vencidas,
lleva por gustosos frutos:
paz, consuelos y alegrías.
Y si el riego de virtudes
a su copa lo sublima,
todo es incendios de amor,
todo es vida, ya divina.

Su fin último es el cielo,
y es una gloria infinita,
en que por siglos de siglos
ya no hay pena, todo es dicha.
En tus manos está [...]
hombre (si atento lo miras)
lograr las flores y frutos
de tan celestial semilla.

Huye del mundo y sus glorias
que son galanas mentiras,
y al cultivo de esas plantas
todo tu cuidado aplica.
Florecerá en ti lozano
si con virtudes continuas
lo riegas, pero sin ellas
todo, todo se marchita.

A pedido nuestro, el doctor Gonzalo Espino Relucé ha revisado los versos y nos ha comunicado algunas ideas. [13]

Finalmente, en el borde superior del rectángulo hay una inscripción en letras pequeñas, que indica el sentido de la lectura de la composición: "Leer primero las raíces, luego el tronco, después cada rama con sus frutos comenzando de las inferiores a las superiores".

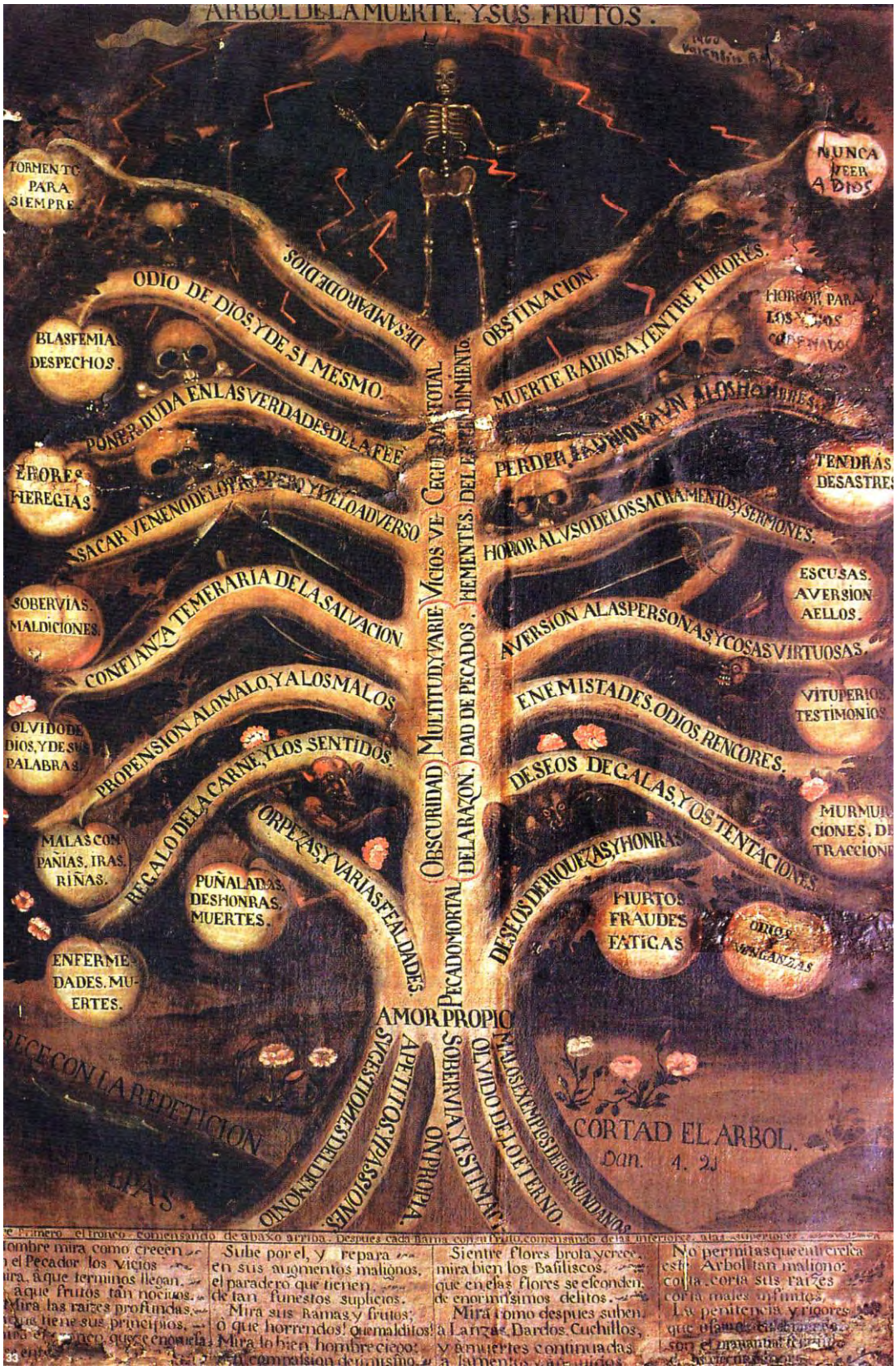
1. 2 *ÁRBOL DE LA MUERTE Y SUS FRUTOS*

Si bien la composición es similar al *Árbol de la vida*, lo interesante es el contraste. Estructurado en tres planos, del primero emerge el árbol cuyo eje central es el tronco apoyado en seis raíces; de él se desprenden ramas -ocho en cada lado- de formas sinuosas con un total de dieciséis frutos.

Es importante reparar en los colores: matices sienas y ocres en el tronco, las raíces y las ramas; los frutos son amarillentos. En algunos se ha aplicado ligeras pinceladas rojas, indicando que han palidecido.

[13] Se trata de versos octosílabos, ciertamente no son primorosos, son textos de ocasión, en los que se trata de expresar, comunicar una situación, como parte de la alegoría que sugiere la pintura. La rima es asonante. Si bien da la apariencia de octava, está organizada por cuartetas cuyas rimas son como corresponde 1, 2-4, 3; 5-6-8, 3. No parece tener un patrón regular, pues no se mantiene, pese a que entre el verso 4 y 5 existe la misma rima asonante. Creo que más interesante es examinarlo en relación a la habilidad -virtuosismo- que el artista propone en el texto. Es decir, no solo pinta, sino pinta con la palabra.

Oh. fe.liz. y. muy. fe.liz. e-i
el. que-el. ár.bol. de. la. vi.da i-a
den.tro. de. sí. mis.mo. plan.ta, a-a
y. cons.tan.te. lo. cul.ti.va! i-a
Del rigor, y penitencia, i-a
nace entre las espinas; i-a
pero en breve tiempo brota o-a
inenarrable delicias. i-a
(Gonzalo Espino, comunicación personal).



Anónimo limeño. *Árbol de la muerte y sus frutos.* Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Antesacristía de la iglesia de San Pedro de Lima (Mujica *et al*., *El barroco peruano I* 257).

El disminuido follaje apenas se distingue, ya que en este caso hay una atmósfera nocturna. El artista ha empleado un intenso claroscuro, lo que asienta su carácter tétrico y dramático, con apariencia lúgubre y triste; seco como un cadáver.

En cada raíz, rama lateral y fruto, se lee inscripciones. La frase principal se encuentra en la base del tronco. A partir de ahí, éste se divide en cinco segmentos conteniendo cada uno una inscripción.

El árbol está coronado por la siguiente escena: la muerte representada por un esqueleto, rodeado por un resplandor rojo del que salen rayos que caen sobre las ramas superiores. Lleva la esfera del mundo en la mano.

Finalmente, en el extremo superior de la composición hay una *cinta parlante* con el título del cuadro: Á*rbol de la muerte y sus frutos*. En la cinta se distingue una firma, "Valentín", al lado del año 1960, probablemente la seña de alguna intervención con una letra tosca, diferente a las inscripciones originales. En algunos frutos y ramas hay rastros de este tipo de letra completando faltantes.

Las inscripciones -en este caso con letras negras- que aparecen en el árbol son las siguientes:

Frase principal: "AMOR PROPIO"

Raíces:

1. Sugestiones del demonio.
2. Apetitos y pasiones.
3-4. Soberbia y estimación propia.
5. Olvido de lo eterno.
6. Malos ejemplos de los mundanos.

Secciones del tronco:

1. Pecado mortal.
2. Oscuridad de la razón.
3. Multitud y variedad de pecados
4. Vicios vehementes.
5. Ceguedad total del entendimiento.

Ramas y frutos

Lado izquierdo		**Lado derecho**	
Fruto	Rama	Rama	Fruto
Puñaladas. Deshonras. Muertes.	Torpezas y varias fealdades.	Deseos de riquezas y honras.	Hurtos. Fraudes. Fatigas.
Enfermedades. Muertes.	Regalos de la carne y los sentidos.	Deseos de galas y ostentaciones.	Odios y venganzas.
Malas compañías. Iras. Riñas.	Propensión a lo malo y a los malos.	Enemistades. Odios. Rencores.	Murmuraciones. Detracciones.
Olvido de Dios y de sus palabras.	Confianza temeraria de la salvación.	Aversión a las personas y cosas virtuosas	Vituperios. Testimonios.

Soberbias. Maldiciones.	Sacar veneno de lo próspero y de lo adverso.	Horror al uso de los sacramentos y sermones.	Excusas. Aversión a ellos.
Errores. Herejías.	Poner duda en las verdades de la fe.	Perder la unión aun a los hombres.	Tendrás desastres.
Blasfemias. Despechos.	Odio de Dios y de sí mismo.	Muerte rabiosa y entre furores.	Horror para los vivos condenados [?].
Tormento para siempre.	Desamparo de Dios.	Obstinación.	Nunca ver a Dios.

Aquí también es evidente la coherencia entre las ramas y frutos de cada lado. En el cuadro uno puede ver las diversas secciones del árbol y compararlos con su circunstancia personal. De esta confrontación debe resultar un impacto emocional que lleve a la conversión.

Entre las ramas se aprecia estos elementos:

- Rodeados de flores cuatro pequeños demonios alados, agazapados entre el follaje en medio de las ramas: primera y segunda del lado izquierdo, primera y cuarta del lado derecho.
- Armas blancas: lanzas y espadas, entre las ramas tercera y quinta del lado izquierdo, y cuarta y quinta del lado derecho.
- A partir del quinto par de ramas, siete calaveras.

En el plano medio se aprecia un terreno campestre. En la parte inferior -a la izquierda del árbol- se distingue las aguas de un riachuelo que riega las raíces. En él se lee esta frase: “Crece con la repetición de las culpas”. La dirección de las aguas conduce la

mirada hacia las raíces, visibles, a pesar de que se hunden en el suelo; así puede leerse las inscripciones que contienen. Dichas raíces direccionan el interés hacia el tronco, al sitio en el que está la frase principal: “Amor propio”.

En una inscripción del ángulo inferior derecho, se lee: “Cortad el árbol. Dan. 4, 21”. En este caso, un montículo de tierra complementa la función del torrente, orientando la mirada hacia las raíces. A los pies de este árbol hay pequeñas flores, dos a la izquierda y tres a la derecha.

La diferencia de color entre matices terrosos claros (plano medio), y oscuros (plano alejado), marca el límite entre estos planos. Las tinieblas dominan el fondo, por eso es indistinguible el paisaje del tercer término.

En un rectángulo inferior organizado en cuatro recuadros se lee los siguientes versos octosílabos:

Hombre mira como crecen
en el pecador los vicios
mira, a que términos llegan,
y a que frutos tan nocivos.
Mira las raíces profundas,
en que tiene sus principios,
mira el tronco que se engruesa,
y se [...].

Sube por él, y repara
en sus aumentos malignos,
el paradero que tienen,
de tan funestos suplicios.
Mira sus ramas y frutos;
oh, que horrendos! que malditos!
míralo bien hombre ciego:
ten compasión de ti mismo.

Si entre flores brota y crece,
mira bien los basiliscos
que en esas flores se esconden,
de enormísimos delitos.
Mira como después suben

a lanzas, dardos, cuchillos
y a muertes continuadas
a lamentos y a gemidos.

No permitas que en ti crezca
este árbol tan maligno:
corta, corta sus raíces,
corta males infinitos.
La penitencia y rigores
que usamos en el mundo
son el manantial fecundo
[...].

Aquí pintura y poesía van de la mano, reafirmándose mutuamente en los contenidos que el autor busca transmitir. Los cuadros son iconotextos, emblemas, literatura pintada.

1. 3 *ASCENSO DEL ALMA HACIA CRISTO*

En *Ascenso del alma hacia Cristo*, formato, símbolos e inscripciones, tienen grandes similitudes con los cuadros ya descritos.

La trama geométrica sobre la que se ha construido la composición consiste en un rectángulo vertical. En su interior puede trazarse dos líneas en forma de cruz.[14] La línea vertical configura una composición de simetría lateral con alteración. El centro está sobre la rodilla derecha de Cristo y está remarcado por el escorzo.

La cruz imaginaria configura cuatro rectángulos. Uno de ellos -inferior izquierdo- está reservado a una joven que asciende. En los dos de la derecha se ubica la Virgen María. El equilibrio se restablece gracias al monte que se aprecia en el rectángulo superior izquierdo. La figura de Cristo se distribuye en los cuatro rectángulos. Sus manos clavadas en la cruz coinciden con las diagonales del cuadro.

[14] Para el trazado de la trama se ha postergado el recuadro inferior que contiene un texto.

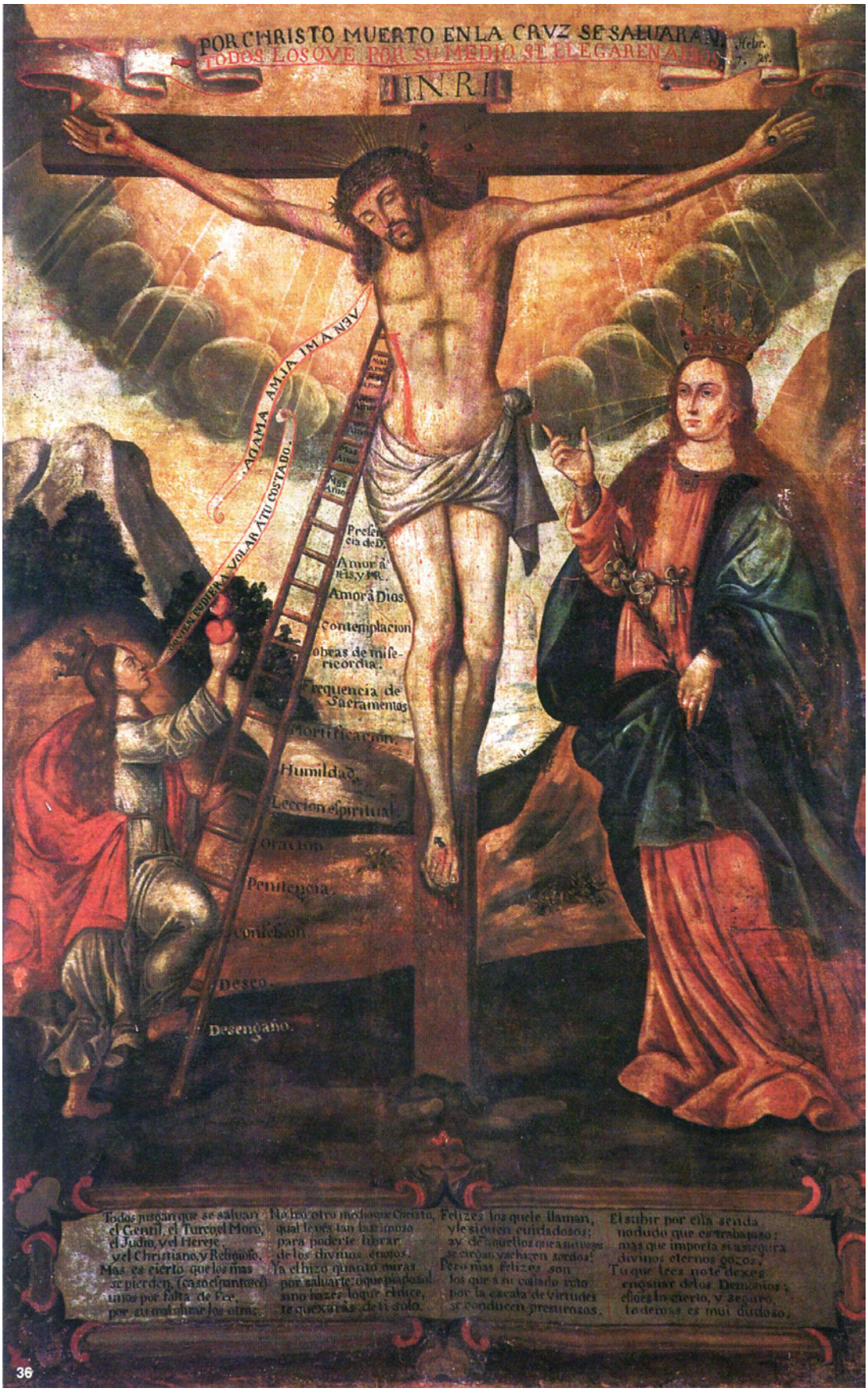
También se ha considerado un triángulo isósceles para distribuir las tres figuras humanas, así como para establecer sus relaciones y enfatizar sus acciones.

En esta pintura se distingue tres planos. El primero definido por un montículo de tierra de color marrón oscuro: el Calvario. Aquí destaca la imagen de Cristo crucificado que acaba de expirar, por eso su cabeza está inclinada. Rayos emanan de su cabeza coronada con espinas. Sus brazos son delgados y bastante largos. Las líneas que separan los músculos del tórax dibujan una cruz sobre el pecho de este crucificado de tres clavos. De su costado derecho mana un chorro de sangre, que llega hasta el blanco paño de pureza. Numerosas gotas de sangre se aprecian en el cuerpo del ajusticiado.

La cruz es el eje central de la composición. Lleva la inscripción INRI en su extremo superior. A ambos lados del crucificado aparecen dos figuras humanas. A la izquierda, una joven coronada[15] lleva en la mano un corazón llameante y asciende por una escalera de 22 peldaños. Su cabellera es castaña y viste una túnica blanca, ceñida con cíngulo y sobre esto un manto rojo. Sus pies están descalzos.

La escalera se apoya en la cruz, llegando su extremo superior al costado de la herida de Cristo. La disposición en diagonal de la escalera es importante. Se sabe que "Cada línea o grupo de éstas tiene una expresión cualitativa; la recta es rapidez y dirección, sobre todo cuando es diagonal"; implica "[…] dinamismo, acción y velocidad" (Gemz 8). Precisamente, la joven pone todo su esfuerzo en ascender. Por su expresión y gestos, aparenta estar ansiosa por llegar pronto a la meta.

[15] La corona parece ser una versión libre de la corona ducal española.



Anónimo limeño. *Ascenso del alma hacia Cristo*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Capilla de la Penitenciaría (Mujica *et al.*, *El barroco peruano I* 42).

Cada escalón simboliza una acción y/o logro de la experiencia mística, por eso tienen inscripciones, indicando el orden en que deben realizarse hasta alcanzar la cima:

1. Desengaño
2. Deseo
3. Confesión
4. Penitencia
5. Oración
6. Lección espiritual
7. Humildad
8. Mortificación
9. Frecuencia de sacramentos
10. Obras de misericordia
11. Contemplación
12. Amor a Dios
13. Amor a Jesús y María
14. Preferencia de Dios

15 al 21. Más amor

22. No tiene inscripción.

Cabe anotar que todas las palabras están dibujadas en negro, menos la primera ("desengaño") que es blanca; así resalta sobre la tierra oscura y se diferencia de las demás inscripciones, afirmando la importancia que tiene dar el primer paso en el ascenso. En ese sentido, es importante destacar que la acción de la joven -subir por la escala- se inicia en el sector inferior izquierdo de la composición, por el que debe empezar la lectura de esta pintura.[16]

[16] Ya sabemos que la mirada tiene una predilección por ese sector del campo visual. Ver nota 11.

El diálogo entre el crucificado y el alma se lee en dos filacterias: "Ven a mí alma amada", a lo que ella responde: "Quién pudiera volar a tu costado". El primer texto se aprecia al revés, para ser visto desde el lado del crucificado, lo que contribuye a afirmar la tridimensionalidad de la composición. La respuesta -en cambio- está dispuesta para ser leída por el espectador. Cristo está "muerto" en la cruz, pero no ha perdido su capacidad de comunicarse; no es una contradicción, por tratarse de alegoría.

Al lado derecho se aprecia la imagen de la madre de Jesús, que señala a su hijo con el índice. La Virgen luce corona real y porta un ramo de cinco azucenas (tres de ellas en capullo); viste túnica roja y manto azul. Su cabellera es larga y castaña, la cabeza destella luces blancas.

Aquí puede señalarse una jerarquía de personajes según su tamaño. La joven es más pequeña que Cristo y María. Si bien, en esta composición su acción es la más importante, no lo es su rango.

Es interesante ver como el color rojo ha sido usado para enmarcar la figura de Jesús: a la izquierda en el manto de la alegoría del alma, y a la derecha en la túnica de la Virgen. Cierto que en la vestidura de María ocupa mayor superficie, pero está contrapesado por el manto azul que lo secciona en dos partes.

La escalera y la línea formada por el tallo de la azucena y el brazo de la Virgen forman un esquema triangular.[17] Se trata de un triángulo isósceles, en cuyo vértice superior se encuentra el punto focal de la composición: el INRI con la cabeza del crucificado. Todos los elementos compositivos conducen a Cristo.

[17] En su ensayo sobre la definición y lectura de las formas, Luc Joly explica el sentido del triángulo: "*Término de trascendencia y de superación, el triángulo orientado hacia arriba* -hacia el cielo, la luz, el sol y la vida- asegura nuestros deseos de felicidad; simboliza el *bien*. Ha sido el modelo de los templos de todas las épocas, de las piedras convertidas en agujas de catedral, pasando por las colinas, los cerros y esas montañas artificiales que son las pirámides" (75).

Es de día, y detrás de la crucifixión se aprecia la apertura del mundo celestial. Un conjunto de nubes grises dan paso a otras amarillas y anaranjadas, mientras numerosos rayos de luz blanca caen sobre el paisaje. Estas luces parecen tocar incluso al espectador. Esta sensación puede ser explicada con un comentario de Ramón Mujica, a propósito de la pintura barroca:

> […] la diferencia entre la estética renacentista europea y la teología barroca del ícono hispanoamericano. La primera, obsesionada con la perspectiva o la extensión infinita dentro del espacio figurado del cuadro, pretende que el observador ingrese a la pintura. La segunda, como en los antiguos íconos bizantinos o en el arte sacro europeo, asegura que las figuras irradian la luz celeste de un mundo transfigurado, que éstas literalmente se salen del cuadro o cobran vida sobrenatural al irrumpir en el espacio empírico humano (*Rosa limensis* 218).

Las nubes grises forman una semi-circunferencia que destaca aún más la figura del crucificado. Este efecto es reforzado por las montañas del plano medio, que se disponen conformando otra curvatura.

En la parte superior una cinta parlante contiene el tema del cuadro: “Por Cristo muerto en la cruz se salvarán / todos los que por su medio se llegaren a Dios”. La primera parte en letras negras, la segunda en rojo. A la izquierda del texto, una pequeña mano roja señala el lema como para recordarnos su importancia. A la derecha, una referencia bíblica trae a colación el capítulo 7 de los Hebreos: “Hebr. 7. 29”.

El plano medio se define con montes y bosques, y el tercer plano bastante alejado, con elementos arquitectónicos y el cielo que se avizora más allá de las montañas. Hay sentido de profundidad, a pesar de que la arquitectura del fondo apenas se distingue. Sin duda se trata de Jerusalén, la ciudad a la que Cristo entró como rey, y de la que partió con la cruz hasta el lugar del suplicio.

Finalmente, en la parte inferior hay un gran rectángulo con un texto explicativo encerrado en cuatro recuadros. Se trata de versos octosílabos enmarcados con roleos y

motivos fitomorfos. Es un “referente horizontal”, que al dialogar con el eje vertical -en este caso el brazo más largo de la cruz- configuran una composición equilibrada.

El texto poético es el siguiente:

Todos juzgan que se salvan
el gentil, el turco, el moro,
el judío y el hereje,
el cristiano y religioso.
Mas es cierto que los más
se pierden (caso espantoso)
unos por falta de fe
por su mal obrar los otros.

No hay otro medio que Cristo
cual le ves tan lastimoso
para poderte librar
de los divinos enojos.
Ya él hizo cuanto miras
para salvarte, oh piadoso
si no haces lo que dice
te quejarás de ti solo.

Felices lo que le llaman
y le siguen cuidadosos,
ay de aquellos que a sus voces
se ciegan y se hacen sordos.
Pero más felices son
los que a su costado roto
por la escala de virtudes
se conducen presurosos.

El subir por esta senda
no dudo que es trabajoso
mas que importa si asegura
eternos gozos.
Tú que lees no te dejes
engañar de los demonios
esto es lo cierto y seguro
lo demás es muy dudoso.

El mensaje de la poesía es claramente una apologética de la mística como un camino de vida para el cristiano. Un refuerzo legible para entender plenamente la alegoría pintada.

Sin duda, *El ascenso del alma hacia Cristo* es una composición compleja que combina líneas verticales, horizontales, diagonales y curvas. El esquema triangular, el ritmo ascendente, remarcado por la acción de la joven y el movimiento del brazo de la Virgen, sumados a la generosa paleta de colores empleada, y a los contrastes entre cálidos y fríos, enriquece las posibilidades de significación de sus imágenes y textos.

CAPÍTULO II. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

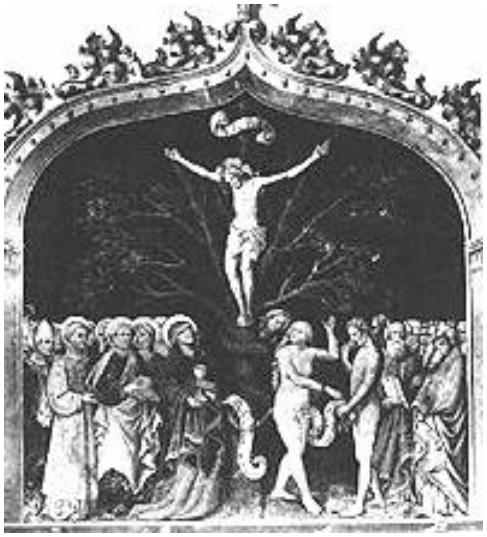
2. 1 SIMBOLISMO DEL ÁRBOL Y DE LA ESCALA MÍSTICA

El simbolismo del árbol tiene una riqueza semántica que ha sido percibida -y utilizada- por muchas sociedades. Su figura vertical ha sido entendida como eje entre los mundos y vía ascendente, asociándose así a otro popular símbolo: la escalera (Cirlot 78). Elemento que "[…] une la tierra con el cielo, nuestra existencia con la de la divinidad, con la luz, con la pureza, con el bien. El árbol es un mensajero" (Joly 124). Es también imagen del hombre, porque produce buenos y malos frutos (Cooper 24).

En el arte occidental el árbol ha servido para la elaboración de diversas imágenes alegóricas, como por ejemplo el *Árbol de Jessé*, el *Árbol genealógico de la Virgen* o el *Árbol de Santa Emerenciana* (abuela de María), que se usaron para explicar la Santa Parentela de Cristo. De similar inspiración son los árboles genealógicos de las órdenes religiosas.

De gran alcance teológico es la imagen pintada por Giovanni de Módena, en la que Jesús es crucificado en el mismo árbol cuyo fruto hizo caer a Adán y Eva. Antiguas leyendas relataban que la madera de la que se hizo la cruz de Cristo fue obtenida de árboles descendientes del árbol de la ciencia, del bien y del mal (Sebastián, *Contrarreforma y Barroco* 197 y 199; De la Vorágine 288-289).

Otras tradiciones contaban que la cruz fue confeccionada con la madera de cuatro árboles distintos: palmera, cedro, ciprés y olivo (De la Vorágine 288). Los cuatro árboles -bellos, altos y fuertes- fueron utilizados en la Biblia como símbolos de las personas virtuosas.

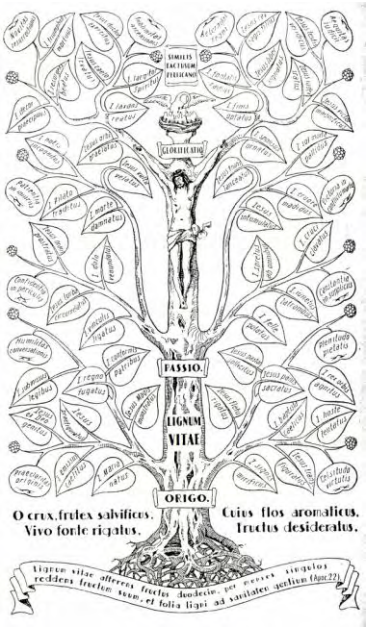


Giovanni da Modena. ***Misterio de la caída y redención del hombre*****. Siglo XV (Cooper 25).**

Por su parte, el místico limeño Antonio Ruiz de Montoya, en su *Sílex del Divino Amor*, habla de la cruz como "[…] el vivífico madero y árbol que produjo la mejor fruta" (27). A la obra de este importante jesuita del siglo XVII se recurrirá constantemente en este trabajo.

El árbol asimilado a la cruz es el centro de composiciones famosas, como la que aparece en el *Lignum vitae* de San Buenaventura, o la cruz florida del *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega. Precisamente, en el texto de San Buenaventura se incluye un verso que resume la idea:

> Oh Cruz, arbusto salutífero,
> Por la fuente viva regado,
> Tu flor es aromática,
> Tu fruto, suspirado (293).



Árbol de la vida**. Lámina elaborada para una edición de las obras de San Buenaventura. Biblioteca de Autores Cristianos.**



***Crucifixión sobre árbol florido*. Xilografía del *Flos sanctorum* de Pedro de Vega. 1521. (Stastny, *Síntomas medievales* fig. 19).**



Paredes. *Crucificado. Cajamarca*, 1799. Col. Privada (Stastny, *Síntomas medievales* fig. 20)



Emblema del libro de Pedro de Salas, 1633 (García Mahiques 105).



Rafael Pareja. *Amor divino y alma*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Convento de Santa Catalina, Arequipa. Fotografía: V. F. Cabanillas.

En el convento de Santa Catalina de Arequipa, el Amor Divino aparece en forma de ser angélico crucificado en un árbol, mientras el alma le contempla. La composición se basa en el influyente libro *Pia desideria emblematis ilustrata*, del hermano jesuita Hugo (1624). La versión española se titula *Affectos divinos con emblemas sagrados* y estuvo a cargo de Pedro de Salas (1633).

Otras variantes son el *Árbol de la jerarquía eclesiástica*, el árbol de Athanasius Kircher, que muestra la expansión de las provincias jesuitas en el mundo, y el árbol del juicio en la composición denominada *La hora de la muerte del pecador*. En esta última, Cristo toca la campana y autoriza a la muerte y al diablo el derribo del árbol de la vida. Este último tema fue conocido en el Perú, tal como se constata en el mural de Tadeo Escalante en la iglesia de Huaro, Cusco. Recientemente hemos conocido otra versión -pequeña- en una colección privada limeña.

En el mural de Huaro la campana está a punto de sonar a golpe de martillo, mientras en la copa del árbol se celebra un despreocupado banquete. Jesús se dispone a dar el campanazo decisivo; luce túnica azul y manto rojo. Su rostro expresa una serenidad conmovedora, pero su mirada no se dirige hacia el acontecimiento sino hacia el espectador, captando su atención y revelándose como personaje central de la composición. Arrodillada delante de él aparece la Virgen María que implora misericordia. Al fondo -en plano alejado- se distinguen las casas de un pueblo. A un extremo se aprecia un esqueleto, que está a punto de cortar el árbol a golpe de hacha. Al otro lado, un afanoso demonio hace fuerza para derribar el árbol con una soga.

En la versión pequeña de colección privada -un lienzo cusqueño del siglo XVIII- apreciamos un frondoso árbol que sirve de eje a la composición. En su copa hay cuatro aves de colorido plumaje, símbolos de una vida placentera. También cuelga una gran

campana. Al lado derecho se encuentra Jesús, dispuesto a dar el campanazo; luce túnica marrón-violácea y manto rojo, ambas prendas brocateadas. De rodillas, la Virgen María implora misericordia. Detrás de ella se encuentra un devoto mariano, el donante del cuadro en actitud orante. Viste camisa y medias blancas, jubón, calzón y capote de color marrón, chaleco con diseños en verde y amarillo.

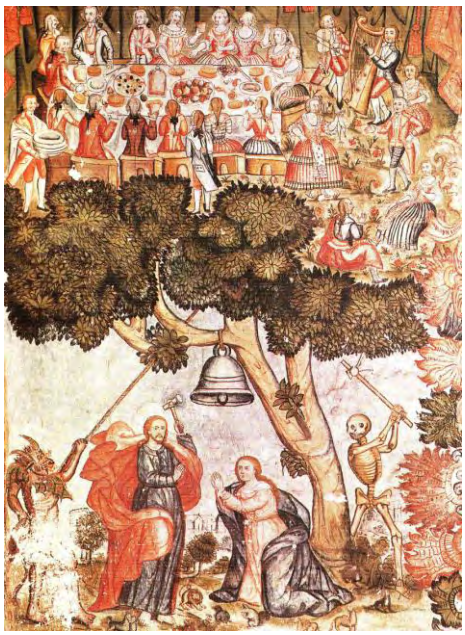
Al otro lado del árbol hay un esqueleto con sombrero de ala ancha y banda roja cruzada. Va a cortar el árbol con el hacha. Más allá un demonio quiere derribar el árbol con una soga. Al fondo apreciamos las casas y torres de un pueblo.

La vida termina en el momento menos esperado; vida despreocupada que se ve interrumpida por la muerte, resultando ganancioso el demonio. Jesús señala la hora, que se ve aplazada sólo por los ruegos de su madre: Omnipotencia Suplicante

Esta composición deriva de una célebre estampa diseñada por H. V. Balen y grabada por Jerónimo Wierix: *L´Heure de la mort du pécheur*. En pintura, una de las versiones más famosas es la de Ignacio de Ríes en la catedral de Segovia.



Jerónimo Wierix: *L´Heure de la mort du pécheur* (Marie Mauquoy – Hendrickx 200).



Escalante. *La hora de la muerte de un pecador.* Mural de la iglesia de Huaro. 1802 (Macera 145).



Anónimo. *La hora de la muerte de un pecador.* Óleo sobre lienzo. Cusco, siglo XVIII. Col. privada. Fotografía: Gabriela Arakaki.

Otra composición en la que figura el árbol como motivo importante se denomina *Árbol de la genealogía académica* de la universidad San Antonio Abad del Cusco, estudiada por Francisco Stastny ("Iconografía, pensamiento y sociedad" 53-54).

Una imagen relacionada estrechamente con las que estudiamos en esta tesis aparece en el siglo XIII, en la tumba del arzobispo de Trèves Henri de Festingen. Se trata de un árbol cuyas ramas se orientan en dos direcciones, las de la derecha (izquierda del espectador) producen querubines, de las de la izquierda (derecha del espectador) brotan calaveras. Baltrusaitis denomina a esta composición *Árbol de la vida y de la muerte* (128-129).



***Árbol de la vida y de la muerte*. Tumba de Henri de Festingen. Siglo XIII (Baltrusaitis 128).**

También hay que mencionar un cuadro cusqueño del siglo XVIII titulado *Alegoría de las edades del hombre*. En él se aprecia una estructura escalonada sobre un arco. Por la izquierda -en el sentido del espectador- se asciende en edad, y por la derecha se desciende hasta llegar a los cien años, es decir trata desde el nacimiento hasta la muerte. Es toda la historia del hombre, que finalmente afronta su paso al más allá. Estas escenas se complementan con las postrimerías, vistas a través del arco. Además, se añade dos árboles contrapuestos; el de la izquierda frondoso, y adornado con aves de colorido plumaje; contiene un medallón con la escena del matrimonio. El de la derecha, seco, casi sin vida, sobre el que se posa un siniestro búho. En este árbol también se aprecia un medallón, en este caso la escena es un *ars moriendi.* No hay que olvidar que el árbol seco es un símbolo de la muerte del alma (Sebastián, *Contrarreforma y Barroco* 81).



Anónimo. *Alegoría de las edades del hombre*. Óleo sobre lienzo. Cusco, siglo XVIII. Col. privada (Diapositiva SONOVISO).

Ahora nos detendremos en la iconografía del *Ascenso del alma hacia Cristo,* el cuadro que se conserva en la capilla de la Penitenciaría. La Crucifixión es la imagen principal. Ya se ha visto que en la tradición cristiana el árbol y la cruz son símbolos que se asimilan y complementan, en el siglo XIII la *Leyenda dorada* decía: "Dichoso y tres veces dichoso el árbol en que Dios está extendido" (De la Vorágine 587). El sacrificio

de Cristo salva a la humanidad pecadora, por eso el rompimiento de gloria permite ver los rayos que iluminan desde el Cielo, significando que la gracia divina nuevamente es posible para el mundo redimido.

La joven que inicia su ascenso por la escalera es una alegoría del alma[18] que se esfuerza en alcanzar la perfección mediante la escala de virtudes. Su túnica es blanca por la purificación de sus pecados, y el manto es rojo porque va creciendo en el amor. El manto está agitado por el viento pero está sujeto al cíngulo, símbolo de castidad. Se entiende que las dificultades tratarán de abatir el empeño del alma, pero ese amor amarrado a la pureza podrá alcanzar su meta.

La corona puede explicarse con un texto del siglo XV, la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis: "¡Oh, si vieses las perdurables coronas de los santos del cielo, y de cuánta gloria gozan ahora los que eran en este mundo despreciados y tenidos por indignos de vivir!" (257).

En el *Sílex del Divino Amor*, obra mística del jesuita limeño Antonio Ruiz de Montoya, encontramos la descripción de dos almas que recuerdan a la que se aprecia en el cuadro en cuestión:

> Vestía cada una una túnica labrada de hilo de cristal, más sutil y delicado que el pensamiento. La trama de la tela no era de oro ni de las madejas que el sol hila, porque era de otra materia tan celeste que el pensamiento no puede llegar a distinguir. Estas túnicas llegaban hasta el suelo. Los rostros, la tez, lo garboso, la perfección, la luz brillante no como la del sol, la candidez no como la de la nieve cuyo candor ofende a la vista. Eran sus rostros hermoseados de una amabilidad tan grande que formaban una semejanza de la gloria. El cabello tenían tendido por los

[18] En la iconografía cristiana la alegoría del alma es una figura humana desnuda o con túnica blanca. Una de las versiones más famosas se encuentra en el cuadro de Velázquez *Cristo y el alma cristiana* (Galería Nacional de Londres). En la pintura virreinal peruana hay ejemplos interesantes, como un cuadrito del Museo de Arte de Lima. Ahí el alma es una niña rubia vestida de blanco, que se arrodilla delante de la Sagrada Familia. También aparece en un lienzo del Banco de Crédito, donde el alma encadenada es la feliz prisionera del Santísimo Sacramento, la Virgen y San José. Y en el convento arequipeño de Santa Catalina el alma es un personaje reiterado en el complejo programa iconográfico del Claustro de los Naranjos.

> hombros, de donde no pasaban. Sus hebras eran sutiles como el viento. El color no dorado ni de oro sino de color deidad divina. (27).

Hemos visto que el alma porta un corazón llameante. El corazón ofrecido por el alma a Dios representa a la totalidad del ser que se entrega a su Creador. Ante la vista de este cuadro volvemos a recordar a Tomás de Kempis:

> No hay cosa que más agradable le pueda yo dar, que es mi corazón todo entero, para que sea a Él ayuntado entrañablemente.
> Entonces se alegrarán todas mis entrañas, cuando mi ánima fuere unida perfectamente a Dios.
> Entonces me dirá Él: "Si tú quieres estar conmigo, Yo quiero estar contigo". Y yo le responderé: "Señor, ten por bien de quedarte conmigo, que yo de buena voluntad quiero estar contigo".
> Ese es todo mi deseo; que mi corazón esté unido contigo (351-352).

También hay que tener en cuenta el antecedente bíblico: "Dame, hijo mío, tu corazón, y que tus ojos hallen deleite en mis caminos" (Pr. 23, 26).

La escalera de esta composición es un motivo fundamental. Cada peldaño corresponde a un logro alcanzado en ese lento ascenso espiritual, que permite el encuentro del creyente con el Ser fontanal y trascendente. El proceso se inicia con el "desengaño" de los placeres y glorias que brinda el mundo, siempre marcados por su carácter pasajero y peligroso para la vida espiritual. Se ha visto que la palabra desengaño resalta entre todas las de la escalera.

Luego viene el crecimiento en la práctica de los sacramentos, vida de oración y lecturas piadosas. También la adquisición de virtudes, como la humildad, el ejercicio de la mortificación del cuerpo, y las obras de misericordia. Al llegar a un estado de contemplación de las cosas divinas, el alma comienza a ascender en la virtud más importante de la vida cristiana: el amor. Ya en la plenitud de su experiencia se produce el abrazo total con Cristo.

Debe destacarse la estrecha relación entre los escalones 7 y 8, *humildad* y *mortificación* respectivamente. El padre Garavito de León, autor de la *Vida del extático*

y fervoroso Padre Juan de Alloza,[19] señala la vital importancia de la humildad: "[…] sin la qual todo el edificio y fabrica de las virtudes dara al travez" (Cit. en Coello 22). Añade además: "De la humildad se haze facil passo a la mortificasion, y assi no se hallare hombre verdaderamente humilde que no sea mui mortificado" (Cit. en Coello 48).

En ese sentido, una experiencia mística del jesuita limeño Francisco del Castillo puede ilustrar más aún:

> Parecióme un día, estando en la celda, que está en esta capilla santa de la Virgen de los Desamparados Santíssima que veía en vissión intelectual a Christo Redemptor nuestro crucificado, y levantado en el ayre; y que sintiendo en el alma y el coraçón, que querían bolar y entrarse en su Sacrosanto Costado, y unirse con su majestad, me dezía, que el modo para bolar y entrar por el costado a su corazón era el abatir y humillarme; y que cuanto más me humillasse, tanto más veloz subiría el alma, y entraría en su coraçón. A primero de Agosto de 1667 estando dando gracias después de Missa, me pareció que Christo Nuestro Salvador crucificado se llegava a mí, y me abraçava, sintiendo maravillosos efectos mi alma (Cit. en Vargas Ugarte 124-125).

No hay que olvidar la presencia de María en el cuadro. Luce corona (Reina del Cielo, XV misterio del Rosario) y porta azucenas (pureza inmaculada). Su túnica roja y manto azul representan al amor y a la sabiduría, respectivamente. La Virgen orienta al devoto señalando a Jesús como único objetivo que debe alcanzar el creyente. La intención es clara: el culto mariano (veneración) no desvía del culto a Dios (adoración); María siempre lleva a Cristo.

Ya vimos cuál es el tema del cuadro: "Por Cristo muerto en la cruz se salvarán todos los que por su medio se llegaren a Dios". En un extremo, una referencia señala que la inscripción se inspira en el capítulo 7 del libro de los Hebreos. En el texto paulino se defiende la superioridad del sacerdocio de Cristo sobre los sacerdotes levíticos. Cristo

[19] Juan de Alloza fue un místico limeño del siglo XVII, miembro de la Compañía de Jesús. Su biografía escrita por el Padre Garavito de León (1666) ha sido publicada por el Instituto de Estudios Peruanos con un estudio de Alexandre Coello (2002).

es sacerdote perpetuo porque tiene vida eterna, por eso su intercesión a favor de la humanidad es permanente.

Sin duda, la pintura servía para despertar en el devoto deseos de encontrarse de manera íntima y plena con el crucificado. Fray Luis de Granada lo diría así:

> […] alza los ojos a lo alto y no mires a las aguas del mundo que desvanecen, sino mira a aquel Señor que está en la cruz muriendo y satisfaciendo por tus pecados. Allí está en figura que vees (sic), clavados los pies para esperarte, y abiertos los brazos para recibirte, y inclinada la cabeza para darte, cuando vinieres, como al hijo pródigo besos de paz (65).

Francisco del Castillo relata una experiencia mística que le compartió otro venerable jesuita limeño, Antonio Ruiz de Montoya. Esta visión coincide en varios aspectos con el cuadro que se analiza: la idea del ascenso al encuentro con Dios, la presencia de la Virgen, las dificultades del proceso y la unión íntima con Jesucristo al contemplar la llaga del costado. Pero en este caso hay un detalle adicional: el místico bebe de la sangre del crucificado, en una clara alusión al misterio eucarístico:

> […] notó de repente que los sentidos exteriores se le iban entorpeciendo y retirando, y que al misma (sic) paso se le avivaban las potencias del alma; con ellas vió un camino cuesta arriba, áspero enriscado y fragoso por donde le parecía había de subir con mucha dificultad, y en lo más alto de él vió a la Santíssima Virgen toda coronada de bellísimos resplandores, cual la pinta en su Apocalipsis el amado Discípulo, y que estaba como de guarda a una hermosísima puerta, que él subía por aquella cuesta con fatiga grande por su extremada aspereza, y que llegando a donde la Reina del Cielo estaba lo recibía con mucho agrado, y franqueándole la puerta, le hacía señas con la mano para que entrase por ella; que habiendo entrado largó la vista y descubrió un muy ameno y dilatado jardín, llenas todas sus eras de flores maravillosas y nunca vistas, cuyo olor embriagaba el alma con inexplicable suavidad. Partíalo por medio una larga y curiosa calle, y encaminándose por ella sintió que le retardaban el paso, quiso hacer alto, entre reverente y temeroso pero la Virgen Santíssima lo volvió a animar para que pasase adelante y registrase lo interior de aquel jardín, o más propiamente celestial paraíso, obedeció a su gran Señora, y vió al fin de aquel andador a Cristo Señor Nuestro muy resplandeciente y glorioso, y advirtió que el lugar que este Señor ocupaba era el medio y como centro del jardín, donde remataban como líneas sus espaciosas calles […] sintió deseos de llegar más cerca, al puesto donde Cristo estaba, para gozar más de su presencia; llegó finalmente y viólo que estaba en pié, con la mano sobre su sacratíssimo

> costado, como convidándole que llegase a él, y como ya otra vez había experimentado las dulzuras y regalos de este favor, no pudo contenerse, corrió luego a él con grande amor, humildad y confianza, y con la mayor reverencia que pudo y conocimiento de su suma indignidad, hincado de rodillas se abrazó con su Magestad; y Cristo Señor Nuestro le echó a él los brazos al cuello, como al pródigo su buen padre, aplicándole el rostro a la llaga del costado, que halló abierta, por la cual salía un suavíssimo vapor, al modo que la alquitara cuando la destapan exhala la fragancia de sus flores, comenzó a beber de aquel licor celestial, y cuanto más bebía, más deseaba beber, duró una hora este favor y le pareció no había durado sino instantes; quedó con el cuerpo muy quebrantado de los esfuerzos que el alma había hecho para gozar estos regalos del cielo, los sentidos exteriores como embotados, pero la memoria muy viva con las frescas especies de lo que había visto, el entendimiento lleno de luces, con más llano conocimiento de la alteza de Dios y de su bajeza; y la voluntad con mayores ansias de amar y servir a tal Señor y a tal Madre, toda su vida (Cit. en Vargas Ugarte 110-111).

Volviendo al cuadro, debe recordarse el texto -de clara inspiración contrarreformista- que se encuentra en la parte inferior. El mensaje es claro y severo: no hay salvación para paganos, musulmanes, judíos y protestantes. Incluso los católicos están en peligro, si no ascienden con éxito en la escala espiritual propuesta por la mística católica. En ese sentido, fray Luis de Granada amonesta a los cristianos que no entienden la diferencia entre la ley de la escritura (religión judía), y la ley de la gracia (religión cristiana):

> […] aquella ley mandaba al hombre ser bueno, y no le daba, cuanto era de su parte, fuerzas para serlo; mas ésta manda que seas bueno y date gracia para ello, y por eso se llama ley de gracia. Aquélla mandaba pelear, y no daba armas para la pelea; mandaba subir al cielo y no daba escalera para ello; mandaba a los hombres ser espirituales, y no daba el Espíritu Sancto para que lo fuesen (56).

La presencia de los versos hace recordar a los emblemas, combinación de imagen y texto de uso frecuente en el Renacimiento y en el Barroco. Sobre las relaciones entre imagen (“cuerpo”) y texto escrito (“alma”), José Pascual Buxó ha explicado:

> […] en un buen número de emblemas, el epigrama desempeña de manera explícita una doble función discursiva: una por medio de la cual se conmina al destinatario a mantenerse atento a la vinculación estructural de la imagen o “cuerpo” del emblema con el texto suscrito y otra consistente en la exposición de los contenidos filosófico-morales imbuidos en la imagen y manifiestos -así sea parcial o selectivamente- por el propio texto suscrito (35-36).

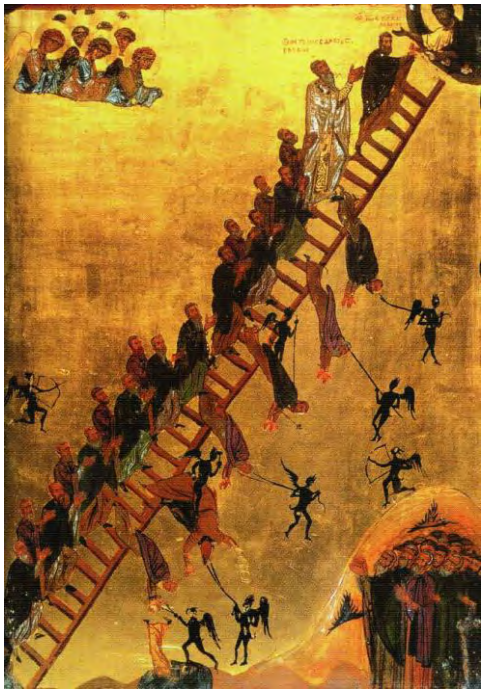
La emblemática servía para transmitir ideas de índole moral y fue ampliamente empleada por la Compañía de Jesús; sobre todo en las casas donde se hacían los ejercicios espirituales.

Ahora vamos a detenernos en la riqueza semántica del símbolo escalera. Cirlot ha explicado su importancia en la iconografía universal. La escalera engloba las siguientes ideas esenciales: "ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad" (186). En la Biblia hay una referencia temprana en el Génesis. Dios le muestra a Jacob una grandiosa visión que revela el plan divino de su encuentro con el hombre: "Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vio que Yahveh estaba sobre ella […]" (Gn. 28, 12-13).

Posteriormente, San Juan Clímaco (monje bizantino del siglo VII) escribió su *Escala al Paraíso*; obra en la que describe los pasos del alma en su trayectoria al encuentro con Dios. Su escalera está compuesta por treinta peldaños, número que corresponde a la edad de Cristo al ser bautizado. Esta guía de la vida mística explica los retos que hay que superar y las virtudes que se van adquiriendo en el proceso de ascenso hacia Dios. Podemos destacar algunos de estos escalones: el primero se denomina "De la renunciación y menosprecio del mundo", el segundo "De la mortificación y victoria de las pasiones y aficiones", el sexto "De la memoria de la muerte", el séptimo "Del llanto causador de la verdadera alegría", el vigésimo quinto "De la altísima humildad, vencedora de todas las pasiones".

Muchos autores místicos retomaron la idea de la escala espiritual, variando el número de peldaños, pero reiterando lo esencial de la obra de San Juan Clímaco. Por ejemplo, Cirlot menciona la alegoría contenida en el libro de Bettini: *Libro del monte santo di Dio* (Florencia, 1477). En este caso la escalera está sobrepuesta a una montaña, en cuya

cima se encuentra Cristo. Los peldaños de la escalera corresponden a virtudes en el siguiente orden: humildad, prudencia, temperancia, fortaleza, justicia, temor, piedad, ciencia, consejo, intelecto y sabiduría (Cirlot 187-188).



Anónimo. *La escalera celestial*. Pintura sobre tabla. Icono bizantino del Monasterio de Santa Catalina, Monte Sinaí. Egipto. San Juan Clímaco y otros monjes llegan al cielo, pero algunos son derribados por los demonios (The Marketing Room 85).

En el caso de la espiritualidad virreinal, el simbolismo de la escala aparece con bastante frecuencia. Un programa místico de este tipo está registrado en los bordados de Santa Rosa de Lima. El convento de Santa Rosa de las Madres conserva dos gráficos elaborados con papel y tela por la santa limeña, que contienen las "mercedes" y "grados del amor". En estos documentos se encuentra una escala mística compuesta por quince escalones, éstos se sostienen en la "humillación" y la "perfección".

Aquí los quince niveles que considera Santa Rosa:

Pliego 1

1. “Primera merced de eridas que recevi de Dios. Con lansa de asero me irio y se escondio”.

2. “Aqui descanso Jesus abrasandome el corazon”.

3.”Buela para Dios”. “El campo del corazon lo lleno Dios de su amor haciendo morada en el”.

Pliego 2

4. “Aquí padese el alma una impaciencia Sta. Corazón lleno del divino amor aquí escribe fuera de si”.

5. “Corazon traspasado con rayo de amor de Dios”.

6. “Corazon erido con flecha de amor divino”.

7. “Alle al que ama mi anima tendrele y no le de[j]are”.

8. “O dichoso corazon que receviste en arras [el] clabo de la passion”.

9. “Solo sana quien ia labro con amor”. “Llagado corazon con el fuego del amor de Dios en cuya fragua se labra”.

10. “Enferma estoi de amores o fiebre que muero de ella”. “Adornadme con flores, cubridme de manzanas, que adolezco de amor”.

11. “Dulce martirio que con arpon de fuego me [ha] herido”.

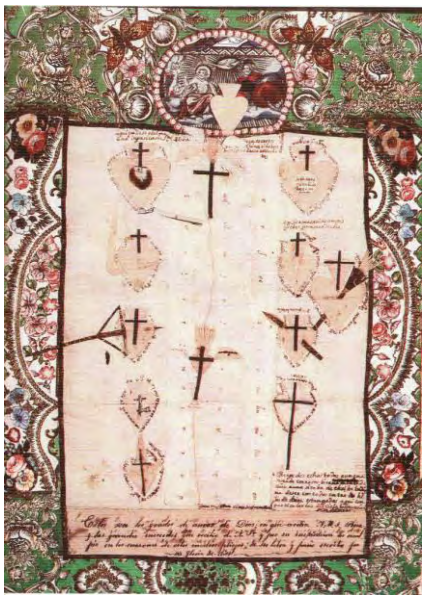
12. “Corazon erido con dardo de amor divino [que] da boses por quien la irio”.

13. “Purificate corazon recibe centella de amor para amar a su creador”.

14. “La vida es cruz”. “Temor santo” y “Amor puro”. “Desata Señor el nudo que me detiene”.

15. “Arrobo. Embriaguez en la bodega secretos del amor divino. O dichosa unión, abraso estrecho de Dios”.[20]

[20] En su detallado estudio de los pliegos de la santa limeña, Ramón Mujica señala la influencia del *Cantar de los Cantares* en los números 7, 10 y 15 (*Rosa limensis* 136-156).



Santa Rosa de Lima. *Escala espiritual*. Collage.
Convento de Santa Rosa de la Monjas, Lima
(Mujica, *Rosa limensis* 139).

El tema aparece también en la obra del padre Antonio Ruiz de Montoya *Sílex del Divino Amor*. Los trece escalones o grados son denominados "mansiones":

1. Conocimiento y vista de la verdad.
2. Fuga de lo visible.
3. Silencio.
4. Quietud.
5. Unión.
6. Oír las hablas divinas.
7. Sueño espiritual.
8. Éxtasis.
9. Rapto.
10. Aparición de Cristo Nuestro Señor, su Santísima Madre y santos.
11. Visión intelectual.
12. Visión de Dios *in calígine.*

13. Admirable manifestación de Dios.[21]



Anónimo. *Alegoría de la subida al trono divino*. Óleo sobre lienzo. Col. privada (Fotografía: V. F. Cabanillas).

Aquí debe mencionarse un complejo cuadro denominado *Alegoría de la subida al Trono Divino* (Cusco, siglo XVIII. Col. particular). Mediante una escalera de doce pasos se llega de la tierra al cielo, al encuentro de la Santísima Trinidad:

1. Desidepium.
2. Ilctio.
3. Medita.
4. Oratio.
5. Contemplo.
6. Igtio.
7. Unctio.
8. Speulo.
9. Extaso.
10. Gustus.
11. Leoulis.

[21] Sobre esta idea de las "mansiones" de Ruiz de Montoya volveremos más adelante.

12. Gloria.

Idea similar se aprecia en *Visión de las dos escalas de San Francisco* (Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo, Ayacucho). En este caso se trata de dos escaleras, una de Cristo de color rojo y llena de penitencias, la otra, de la Virgen María, blanca y florida. De esta manera se propone el camino de la devoción mariana como una alternativa para llegar a Dios.



Anónimo. *Visión de las dos escalas de San Francisco*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo, Ayacucho (Mujica *et al*., *El barroco peruano II* 330-331).

Santiago Sebastián ha explicado que la literatura y el arte de la Contrarreforma, están ligados al misticismo. Éste es entendido como un camino de "progreso espiritual" o "camino de perfección interior", que pasa por tres etapas denominadas "grados de la vía mística", o "edades de la vida interior":

a) Vía purgativa, penitente o purificativa: principiantes.

b) Vía contemplativa o iluminativa: aprovechados.

c) Vía unitiva: "matrimonio espiritual" entre el alma y Dios: perfectos (Sebastián, *Contrarreforma y Barroco* 61-75, San Juan de la Cruz 50).[22]

Fray Luis de León, en su *Triple explanación de El cantar de los cantares* explica el proceso:

> Como en el ascenso del ánima al amor de Dios haya tres grados, del último de los cuales cada uno puede llegar al superior a través del mediano, y lleguen muchos; los cuales grados distinguieron ya antes y designaron con nombres propios santos varones y expertos en estos amores; pues al que está en el lugar ínfimo llamaron principiante; cuando el mismo llega a los superiores, dijeron que tenía el grado de los aprovechados; y cuando llegó al supremo, lo colocaron en el grado de los perfectos llamándole ya perfecto (92).

José Luis Rouillon explica que la mística es un "[…] proceso que culmina en la unión íntima entre un hombre y Dios. No es una teoría sino una experiencia, que los místicos consideran incomunicable" (Ruiz de Montoya VIII).

Los "místicos", "contemplativos" o "espirituales" tienen su apogeo en los siglos XVI y XVII; su forma de vivir la fe fue diferenciándose de lo "ordinario", para identificarse con lo "extraordinario" (Certeau 114, 120-123). Stephen Clissold ha hecho la descripción del místico:

> ¿En qué diferían los místicos de sus contemporáneos, que también eran piadosos y a menudo católicos fanáticos? En la calidad tanto como en la intensidad de su vida espiritual. Los místicos viven para Dios y dirigen su vida al logro de la santidad, el estado que le place a Dios. La santidad es a la bondad lo que el genio al talento. Merced al cultivo de las virtudes básicas cristianas y a la práctica de la plegaria y la observancia religiosa, el alma puede llegar súbitamente a un estado de "despegue" espiritual; o mejor, le acaece un cambio cualitativo en cuya generación el alma misma desempeña poco o ningún papel, dado que recibe una instilación de gracia sobrenatural que la eleva al nivel de "contemplación infusa" en la cual experimenta lo que se cree es el conocimiento directo de Dios. Por ello, también se puede describir al místico como un enamorado de Dios. Porque la esencia de ese Dios con el que ha conseguido ponerse en

[22] Dentro de esta tendencia hay que resaltar la obra de la gran reformadora del Carmelo: "[…] la aportación más importante de Santa Teresa a la historia de la mística es la descripción de los grados de oración, que corresponden a los estados místicos" (Sebastián, *Contrarreforma y Barroco* 76). Concretamente se trata de la alegoría teresiana del castillo interior: las siete moradas del castillo que corresponden a siete grados de oración.

> contacto es el amor; ese roce, en respuesta, prende en el alma una llama de amor por Dios y por todas las criaturas de Dios. El místico aparece entonces como un hombre embriagado de Dios (11).

En la obra de Ruiz de Montoya se explica que la teología "[…] vístese de dos diversos trajes" (113). Uno de ellos es la escolástica: usa la razón natural para conocer la primera Causa, satisfaciendo el entendimiento (113). El otro es la mística:

> […] lo sobrenatural lo encumbra no sólo al conocimiento de la primera Causa, sino a su aprehensión y unión con Ella con un desnudo, simple y silenciario acto. Con que no sólo el entendimiento llega a alcanzar lo cognoscible, pero la voluntad queda satisfecha y llena, anhelando ensanchar sus senos para llenarlos más de afectos encendidos con las experiencias que de nuevo amor adquiere cada día a vista de la luz de la primera Causa (113).

Ahora queda clara la diferencia entre los escolásticos y los místicos, ambos grupos buscan a Dios pero con diverso procedimiento: "De donde viene que la escolástica, que se crió entre voces, extrañe en la mística el silencio. Aquélla pide razón; ésta con la fe responde" (113).

Una explosión de misticismo se vivió en los siglos XVI y XVII; por supuesto que las autoridades religiosas se pusieron en alerta ante estas experiencias, que fácilmente podían llevar a excesos de todo tipo. Y los hubo tanto en España como en sus colonias. La inquisición tuvo que investigar a muchos que se consideraban "místicos". La Compañía de Jesús vivió intensamente estos debates y preocupaciones.[23]

2.2 LA ESPIRITUALIDAD JESUITA

Sin duda, *El árbol de la vida y sus frutos*, *El árbol de la muerte y sus frutos*, así como *Ascenso del alma hacia Cristo*, son pinturas que guardan estrecha relación con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

[23] Michel de Certeau ha estudiado con particular interés esta temática. La Compañía de Jesús hizo grandes esfuerzos para encauzar a los numerosos místicos que inclinaban la balanza más hacia el lado de la vida interior que a la acción. Veáse: *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: 2004. Capítulos VIII y IX.

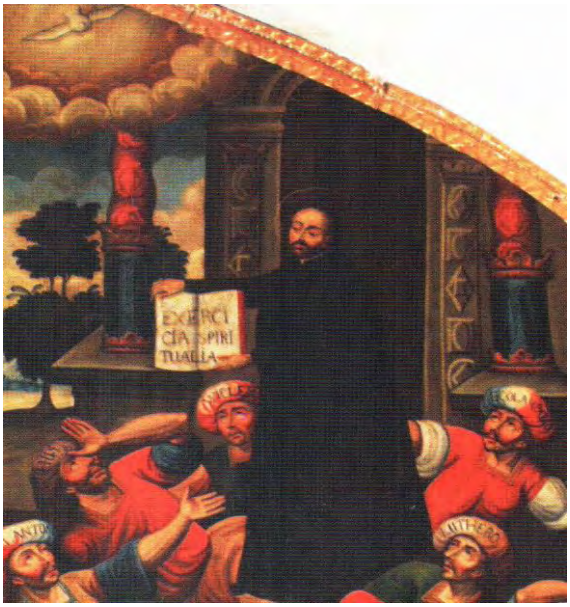
La Compañía de Jesús fue fundada por San Ignacio en 1534. Paulo III reconoció a la orden en 1540. Los jesuitas agregaron a los tradicionales votos de castidad, pobreza y obediencia, uno especial: la obediencia al papa. Pronto la Compañía alcanzó un sitial notable tanto en la iglesia como en la sociedad en general; su accionar fue amplio en los campos de la evangelización, la educación, y la cultura.

Alain Woodrow sintetiza las características esenciales de la Compañía: "[…] vida en común, apertura al mundo, obediencia a la Iglesia, disponibilidad apostólica" (26). Su papel protagónico en la Contrarreforma es ampliamente conocido.

Los jesuitas llegaron a Lima en 1568 a pedido del virrey Toledo. Su gigantesca provincia coincidió con los territorios del virreinato peruano. Hasta su expulsión en 1767, la Compañía ejerció una enorme influencia en la vida religiosa, educativa, cultural y política del Perú.[24]

En Lima los jesuitas tenían a su cargo el colegio máximo de San Pablo (actual convento de San Pedro), el noviciado de San Antonio Abad (hoy Casona de San Marcos), la reducción indígena del Cercado, el colegio real de San Martín (el predilecto de la aristocracia criolla hasta la expulsión de la Compañía cuando su local se convirtió en aduana) y la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados (demolida en el siglo XX). También tuvieron presencia en Trujillo, Arequipa, Cusco, Huamanga, Huancavelica, Ica, Juli, Pisco, Moquegua, Cochabamba, Oruro, Chuquisaca, Potosí, La Paz, Santa Cruz de la Sierra, Beni, etc.

[24] La Compañía retornó al Perú en 1871.



Anónimo. *Prédica de San Ignacio a los heréticos*. Siglo XVII.
Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco. Fotografía: Jorge Escobar.

Obra fundamental de San Ignacio de Loyola son los *Ejercicios espirituales*, el fundamento de la espiritualidad jesuita y uno de los textos más conocidos en el mundo católico:

> […] ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar, vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, [...] todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales (5).

Un elemento esencial dentro del método ignaciano es la *composición de lugar*. Sin duda, las abundantes imágenes de los conventos y templos jesuitas, conformaban un grandioso repertorio de figuras que la imaginación podía aprovechar en la meditación:

> […] composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar (16-17).

El texto ignaciano habla también del "gusto y fruto espiritual", en el sentido de aprovechar la meditación internamente (5).

Huellas de la mística y del uso de las imágenes didácticas para facilitar la meditación, se hallan en numerosas obras publicadas por la Compañía de Jesús. Una de las más importantes es el *Pia desideria emblematis ilustrata*, del hermano Hugo. Publicada en 1624, es una de las obras maestras de la mística y la emblemática jesuita. Una versión pictórica se encuentra en el Claustro de los Naranjos del Convento de Santa Catalina de Arequipa.

El tema de la escala espiritual aparece también en los *Ejercicios espirituales*. San Ignacio sugiere imaginar una gran batalla, en la que Cristo y Lucifer comandan sus respectivos ejércitos. Ambos jefes arengan a sus tropas con sendos sermones explicándoles cómo han de ganar adeptos. En el caso de Lucifer:

> […] los amonesta para echar redes y cadenas; que primero hayan de tentar de codicia de riquezas, como suele, *ut in pluribus*, para que más fácilmente vengan a vano honor del mundo, y después a crecida soberbia; de manera que el primer escalón sea de riquezas, el segundo de honor, el tercero de soberbia, y destos tres escalones induce a todos los otros vicios (35).

Por su parte, Cristo invita a sus seguidores:

> […] primero a suma pobreza espiritual y, si su divina majestad fuere servida y los quisiere elegir, no menos a la pobreza actual; segundo, a deseo de oprobios y menosprecios, porque destas dos cosas se sigue la humildad; de manera que sean tres escalones: el primero, pobreza contra riqueza; el segundo, oprobio o menosprecio contra el honor mundano; el tercero, humildad contra la soberbia; y destos tres escalones induzcan a todas las otra virtudes (35).

De esta manera, queda claro que en la vida del hombre pecador los tres escalones iniciales son el afán de riquezas, la búsqueda de honores mundanos y la soberbia. Por el contrario, el hombre que busca a Dios subirá por tres escalones principales: la pobreza, el desprecio de los honores mundanos y la humildad.

En el proceso de ascenso de los escalones, acercándose cada vez más a la corona de la salvación o a la muerte eterna -según sea el caso-, intervienen activamente ángeles y demonios:

> En las personas que van de pecado mortal en pecado mortal, acostumbra comúnmente el enemigo proponerles placeres aparentes, haciendo imaginar delectaciones y placeres sensuales, por más los conservar y aumentar en sus vicios y pecados; en las cuales personas el buen espíritu usa contrario modo, punzándoles y remordiéndoles las conciencias por el sindérese de la razón (Loyola 83).

En cambio:

> En las personas que van intensamente purgando sus pecados, y en el servicio de Dios nuestro Señor de bien en mejor subiendo, es el contrario modo que en la primera regla; porque entonces propio es del mal espíritu morder, tristar y poner impedimentos, inquietando con falsas razones para que no se pase adelante; y propio del bueno dar ánimo y fuerzas, consolaciones, lágrimas, inspiraciones y quietud, facilitando y quitando todos impedimentos, para que en el bien obrar proceda adelante (Loyola 83).

En síntesis:

> Con causa puede consolar el ánima así el buen ángel como el malo, por contrarios fines; el buen ángel por provecho del ánima, para que crezca y suba de bien en mejor; y el mal ángel para el contrario, y adelante para traerla a su dañada intención y malicia (Loyola 87).

Interesa destacar la obra de un jesuita peruano, cuya lectura es imprescindible para entender la mística en el Perú virreinal, Antonio Ruiz de Montoya (Lima, 1585-1652) y su célebre *Sílex del Divino Amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa* (texto escrito entre 1648 y 1650).[25]

Ingresó a la Compañía de Jesús a los 24 años. Estudió en Lima y en Córdoba (Argentina). Es notable su labor realizada en las reducciones del Paraguay, donde trabajó con los guaraníes. Su intensa acción misionera fue de la mano con la construcción de colegios, iglesias, centros de producción agrícola y poblados. Por sus observaciones de la cultura guaraní, puede considerársele también etnólogo y lingüista.

[25] Sílex o pedernal es una piedra útil para encender el fuego, ya que al ser golpeada produce chispas.

Su trabajo fue obstaculizado por los bandeirantes paulistas, quienes esclavizaban a los indígenas para venderlos en las haciendas.

Tras estar veinticinco años en las misiones, Ruiz de Montoya fue enviado a España en 1637. En esta etapa se dedicó especialmente a escribir. Hacia 1643 regresó al Perú, donde falleció en 1652.

Un acercamiento a su obra será valioso para entender el contenido de las pinturas en cuestión. Los escritos de este místico limeño son las siguientes:

1. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Madrid, 1639.

2. *Tesoro de la lengua guaraní*. Madrid, 1639.

3. *Catecismo de la lengua guaraní*. Madrid, 1640.

4. *Arte, y vocabulario de la lengua guaraní*. Madrid, 1640.

5. *Sílex del Divino Amor*. Hacia 1650. Inédito durante la colonia.

José Luis Rouillon ha estudiado la obra de Ruiz de Montoya y ha encontrado las siguientes influencias: Nieremberg, Diego Álvarez de Paz, el Seudo-Dionisio Areopagita (tal vez a través de Hugo de Balma), Hugo de San Víctor, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada, San Juan de Ávila, Juan de Alloza, Santa Teresa, Casiano, San Agustín, San Bernardo, los místicos renano-flamencos, etc. (Ruiz de Montoya XCVIII-CIX).

El *Sílex del Divino Amor* se organiza de la siguiente manera:

OPÚSCULO I

Capítulo I: Del conocimiento de Dios especulativo por las criaturas.

Capítulo II: Busca la primera causa en su esencia, presencia y potencia.

OPÚSCULO II

Capítulo I: De la memoria.

Capítulo II: Medios y documentos para refrenar la memoria.

Capítulo III: Del entendimiento, con una breve noticia de las partes de la oración y breves documentos para ella.

Capítulo IV: Sílex del divino amor y rapto activo de la voluntad. Como ha de obrar la voluntad corregida por un símil.

Capítulo V: Místico ejercicio de la voluntad purgada.

OPÚSCULO III

Sílex del divino amor y rapto activo del alma ya purgada en sus potencias memoria, entendimiento y voluntad.

OPÚSCULO IV

Sílex pasivo del divino amor en el entendimiento y voluntad.

Habiendo mencionado que Ruiz de Montoya consideraba trece grados (“mansiones”) en el camino de la perfección espiritual, conviene sintetizar el contenido de los trece niveles:

1. Conocimiento y vista de la verdad.

> La primera mansión de este castillo es una vista clara del entendimiento, con que se conocen las verdades claramente con una simple y despojada noticia, sin discurso. Levanta Dios al alma y la pone como en atalaya sobre todo discurso y raciocinación. Y allí enciende una luz con que ve las vanidades del siglo, los misterios de Cristo, nuestro Señor, sus perfecciones, su propia vileza y otras verdades de nuestra santa fe; con que la eleva el Señor a las cosas celestiales (209).

2. Fuga de lo visible.

> La segunda mansión es ausencia del alma de las cosas temporales, con que halla franca puerta para las espirituales y muy fácil entrada. Esta es en dos maneras: la una por medio de nuestras diligencias y trabajo, procurando por medio de ellas entrarnos a lo invisible y huir de lo visible: la otra es cuando sin *previsa* diligencia nos entran y (en) esta última consiste esta mansión (211).

3. Silencio.

El alma calla:

> […] cuando, creciendo el amor y luz, cesa de pedir, pasando a cierta suspensión del entendimiento y a un ardentísimo amor. Hácela callar la admiración de lo que ve, *experimentali quadam cognitione* (con un cierto conocimiento experimental), y no sabe qué desea. Ata aquí Dios la imaginación aturdida. Y ya no tiene licencia de callejear. El entendimiento está asido de Dios, como el acero de la piedra imán.
> […] Y aunque aquí está en silencio, callando habla con el mismo callar alabando. Porque en aquella admiración está embebida muy grande alabanza, impresa en el afecto, reconociendo ser insuficiente para alabar tal grandeza. Lo que causa este silencio es grandeza de luz que recibe el entendimiento y grandeza de amor que recibe la voluntad, con que está el alma toda ocupada (212-213).

4. Quietud.

Aquí usa una metáfora del árbol:

> […] Esta quietud es una alegría y consuelo de la voluntad, que sólo quiere y pretende perseverar así en Dios. Reconóce(se) junto a Dios y amada de El. Y en este amor descansa y dice: *Faciamus hic tria tabernacula* (Hagamos aquí tres tiendas), etc., pareciéndole que ya ha llegado a la última mansión de este místico castillo. Y no es esto más que sombra de un frondoso árbol, en cuya frescura se recrea el caluroso y cansado caminante. Así sucede aquí al alma, que descansa y se recrea, sintiendo en sí por los admirables efectos que experimenta que está unida con Dios. Aquí solicita las virtudes y, como con flores odoríferas, se recrea en ellas (213).

5. Unión.

La unión con Dios no quiere decir que el alma se haga uno con el ser de Dios, más bien se trata de la unión de "dos quereres en su amor":

> De una de tres maneras está Dios en sus criaturas: La primera es la común con que está presente en todo por esencia, presencia y potencia. La segunda es unión con todo hombre justo, mediante la gracia. *Qui manet in caritate in Deo manet et Deus in eo* (El que permanece en la caridad permanece en Dios y Dios en él). La tercera es la que aquí tratamos, para la cual no basta la gracia y caridad. Porque muchos justos, unidos en la segunda unión, no lo están en esta tercera y mística, ni tienen ese divino don. La cual está en el entendimiento y afecto en que consiste la contemplación.
> Es esta unión un don celestial con que Dios, nuestro Señor, con clara luz y tierno amor, se muestra presente al alma, a quien ella con tenacidad y eficacia se llega. De manera que, mientras dura esta unión, no puede

> apartarse del conocimiento claramente que es el sumo Bien, a quien la voluntad ama íntimamente (214-215).

6. Oír las hablas divinas.

> […] De muchas maneras habla Dios al alma: La primera, por Helí a Samuel: *Loquere, Domine, quia audit servus tuus* (Habla, Señor, que tu siervo escucha). Habla por la Escritura: *Quod autem vobis dico, omnibus dico: Vigilate* (Lo que a vosotros digo a todos lo digo). Habla por sus predicadores y prelados: *Qui vos audit, me audit.* (El que a vosotros oye, a mí me oye). Habla por beneficios: *Ducam eam in solitudinem et loquar ad cor eius.* (La llevaré a la soledad y hablaré a su corazón). Habla por inspiraciones de lo que se ha de hacer o no. Habla por sí mismo con voz exterior: *Hic est filius meus dilectus* (Lc. 9, 35). Habla sin voz humana, que se recibe no en el oído, sino con voz que (se) recibe en la imaginación, palabras de enseñanza (216).

7. Sueño espiritual.

Ahora el alma está "embriagada" con tantas delicias sobrenaturales:

> […] Este sueño suele ser principio de éxtasis. Por(que) algunas veces suelen, con la fuerza de la contemplación y luz comunicada, sentirse los sentidos algo enajenados, de suerte que ni totalmente se pierden ni totalmente atienden a sus funciones, puesta el alma en medio del dormir y velas: *Ego dormio et cor meum vigilat* (Yo duermo y mi corazón vigila). […] A la similitud del sueño, que vence las funciones de los sentidos externos, así este sueño absorbe no sólo los sentidos exteriores sino también la cogitación, la imaginación, la memoria y la inteligencia (218-219).

8. Éxtasis.

El alma fuera de sí:

> […] queda totalmente enajenada de los sentidos. Y así se llama este sueño éxtasis, en que el alma queda fuera de sí, libre ya de las funciones sensuales. Este éxtasis es propiamente *elevatio mentis in Deum*, (elevación de la mente en Dios) […] (220).
>
> Los frutos que de aquí salen son suavidad, deseos y ansias de más perfección y de enmendar la vida, desprecio de todo lo visible, que ya aquí para el alma tienen ya otras formas y muy pocos quilates de valor. Y así, con toda verdad y afecto, desprecia toda cosa visible, encendida en amor de lo invisible. A cuya luz reconoce que el que más ve y con más afecto las cosas visibles de esta vida, está más ciego; del que se compadece y lastima harto. Y, cuanto más se ve enriquecida, más claramente reconoce su pobreza, vistiéndose de una humildad profunda. Los sentidos exteriores quedan como estropeados y tan aturdidos que parece necesitan de aprender de nuevo cada uno su oficio (223).

9. Rapto.

Preciosa descripción del alma que ha llegado a este altísimo nivel de la contemplación:

> […] acto con que el alma con violencia es arrebatada de los sentidos exteriores y es elevada a la contemplación del sumo Bien, al modo que Habacuc de repente fue arrebatado y puesto en un momento en el lago. Y de la admiración que él tuvo allí se saca la que aquí tienen los que empiezan a experimentar este rapto. Porque en aquel instante la ignorancia de dónde va y la violencia con que la llevan causan temor.
> Este rapto es al modo del que, empezando a subir un alto monte y sin movimiento suyo, se halla en la cumbre de repente. Así sin duda fue el rapto de nuestro Padre San Ignacio, en que estuvo ocho días (224-225).
> En este rapto arrebata Dios el alma y sácala de todo lo terreno. Y, por visión imaginaria o intelectual o por un manifiesto ver, le muestra cosas admirables deificando la voluntad. *Et fit silentium in coelo quasi hora dimidia*. (Y se hizo silencio en el cielo casi media hora). Aquí no hay cosa que la estorbe o impida, porque ella está en la cumbre. Y las sabandijas que la podían dañar e inquietar están bien lejos, por los arrabales (225).
> El cuerpo padece aquí cosas notables. Queda como desamparado del alma, porque ésta tiene recogidas en sí todas sus fuerzas. Deja el cuerpo frío, incapaz de moverse, en la postura que le cogió el rapto, o en pie o sentado, inmóvil e intratable. Y así la experiencia enseña que para moverle un brazo o dedo no hay fuerza que lo consiga. A veces con el primer ímpetu cae en tierra. A veces levanta los brazos. Y con otras acciones muestra el afecto interno. Queda comúnmente el rostro encendido y mudado en conocida hermosura. Y a veces echa de sí el rostro visible rayos, al modo de unas puntas de oro, imitados del fuego (226).

10. Aparición de Cristo, nuestro Señor, su Santísima Madre y santos.

Ruiz de Montoya distinguía tres tipos de apariciones y revelaciones: corpóreas, imaginarias e intelectuales. Las primeras no se deben pedir, más bien evitar con reverencia. Las segundas ocurren "cuando a la imaginación se propone algo para ver":

> Es, pues, aparición imaginaria aquélla con que se propone a ver a la imaginación alguna cosa divina y celestial, no menos clara que si se propusiera a los ojos corporales. Hácese esta aparición mediante especies o figuras e imágenes de las cosas que ya tenemos y sacamos de los sentidos exteriores o por nuevas imágenes enviadas de Dios o de los ángeles, las cuales nunca antes conocimos ni percibimos, sino que son enviadas de fuera y fabricadas por mano ajena (231).

El tercer tipo pasa a ser la undécima mansión.

11. Visión intelectual.

> La más noble visión o revelación es la intelectual por ser espiritual totalmente y no tener dependencia de sentidos exteriores ni de la fantasía ni imaginación, porque en solo el entendimiento cobra su perfección. Es visión intelectual cierta manifestación de las cosas divinas, hechas en el entendimiento. La causa eficiente de esta visión o relevación es Dios, o solo o junto con algún ángel, de cuyo ministerio usa (236).

12 Visión de Dios *in caligine.*[26]

La visión intelectual en toda su intensidad; el místico ha sido iluminado pero todavía hay oscuridad:

> […] Es, pues, visión intelectual de Dios *in caligine* aquel conocimiento con que, dejada toda criatura y toda semejanza de misterios aun sobrenaturales, es llevada el alma a Dios como incomprehensible, incogitable e (in)inteligible e inmensurable, y es sumergida en El como en un piélago de infinita esencia, que la misma alma ignora (241).

13. Admirable manifestación de Dios.

Al final de la experiencia, el alma tiene una visión clara de la gloria, se produce el "desposorio espiritual":

> Según sentencia de todos los místicos, puede el alma en esta vida pasar adelante y llegar a esta mansión y grado de contemplación, que es el más alto y es una visión obscura de Dios, quitada la niebla que en el grado y mansión pasado se dijo. Para la inteligencia de esto se ha de presuponer que en la altísima contemplación de Dios hay tres grados: uno, obscuro, otro, totalmente claro, otro que es medio entre los dos. El primero se puede comparar al crepúsculo, cuando la luz es dudosa y no se reconoce si ha pasado la noche y se acerca el día. El segundo se compara a la aurora, cuando está ya la luz manifiesta y es principio del día, pero hay poca luz. El tercero se compara al mediodía, cuando la luz es clarísima. […].
>
> El grado de visión intelectual obscuro es el pasado, en que se ve a Dios *in caligine.* El grado totalmente claro es el que, no por especie criada sino por sí mismo, unido al entendimiento, se verá claro e intuíble, como es en sí; y esto será en la celestial patria. El grado medio es éste de esta última mansión, en donde se revela Dios no *in caligine* ni en su claridad sino por inefable modo, […] (244-245).
>
> Para perfeccionar esta vista de Dios, en primer lugar (da) al alma ojos para que vea, esto es, lumbre sobrenatural y divina. Esta no es la lumbre de la fe ni la lumbre de la sabiduría, que ésa es poco ojo y corta vista para alcanzar a ver tan gran *visio*. Ni tampoco es el *lumen gloriae*; porque ése

[26] *In caligine*: "en tinieblas".

> se guarda para la patria. Es, pues, a lo que parece, lo que dice Santo Tomás: una luz que fortalece y perfecciona la fe y la sabiduría. […] Así el alma, suspensa en este grado de contemplación, nada afirma, nada niega, nada quita, nada pone, sino invariablemente y quietísimamente está mirando a Dios (246).

Aquí hay una referencia al alma que sube por la escalera:

> Finalmente, por experiencia, por gusto, por tacto espiritual conoce el alma a Dios y conoce aquella infalible verdad: *Vos autem cognoscetis eum, quia apud vos manebit et in vobis erit* (Vosotros lo conoceréis, porque estará con vosotros y será en vosotros). Conoce con más certidumbre el huésped que tiene en su alma, que el hombre conoce el huésped que recibe en su casa. Tantas maravillas obra esta unión y visión en el alma que no hay palabras con que decirlas ni concepto que las alcance. Y, aunque careciera el alma de esta maravillosa visión, no pudiera ignorar su amable presencia por los maravillosos efectos que causa. Cuando el alma tiene esta visión como habitual y de ella o más o menos *intense* no se aparta o, si se aparta, es por breve tiempo, ha llegado a la última mansión de este castillo místico y al último escalón de esta divina escala, no como la de Jacob, por donde subían y bajaban ángeles, sino como escala en que está el mismo Dios recibiendo y dando la mano a su querida esposa, su paloma y amiga, enriqueciéndola con ajorcas, anillos, joyas y collares de purísimo oro de virtudes (249).

Cuando en la primera mansión se habla del "Conocimiento y vista de la verdad" y se explica que incluye reconocer las "vanidades del siglo", estamos ante lo que tanto en el *Árbol de la vida* como en la escala mística se llama "desengaños vivos" y "desengaño" respectivamente. El reconocimiento de la condición de pecador -la "propia vileza"- se encuentra en dicho árbol como "dolor y confesión de pecados". Si una de las mansiones habla de la "fuga de lo visible", es decir, el alejarse de las cosas temporales; el *Árbol de la vida* insiste en los "deseos de retiro y soledad" y el "tedio del mundo y sus glorias".

Ruiz de Montoya también utiliza la metáfora del árbol. Al subir a la mansión de la "quietud", muchos creen que ya llegaron a la meta, pero sólo están contemplando la "sombra de un frondoso árbol, en cuya frescura se recrea el caluroso y cansado caminante".

En la mansión denominada "éxtasis", el jesuita peruano enumera los "frutos" obtenidos: "suavidad", deseos "de más perfección", deseos "de enmendar la vida",

"desprecio de todo lo visible". Así, el alma "encendida en amor de lo invisible", recibe la luz que le permite reconocer la ceguera de los que gustan de las "cosas visibles de esta vida", reconoce también su propia pobreza y se viste de "una humildad profunda". Se trata de la "luz intensa" que aparece en una de las secciones del tronco del *Árbol de la vida*. En cuanto a la humildad, corresponde al séptimo escalón del cuadro *Ascenso del alma hacia Cristo*.

Como vemos, el texto de Ruiz de Montoya guarda estrecha relación con los cuadros de este estudio. El *Sílex del divino amor* es una lectura para los que dominan teología y filosofía; incluso, se puede decir, para aquellos que ya están caminando por los difíciles senderos de la mística. Por su parte, las pinturas son útiles para los que realizan los ejercicios espirituales, un acompañamiento y auxilio didáctico visual para los que se inician en la vía mística.

Mansiones, escalones, ramas y frutos, al final la intención es la misma: el encuentro con Dios es una lucha por subir de nivel en nivel, dejando a cada paso el mundo atrás y descubriendo en cada experiencia mística un aspecto de la divinidad.

2. 3 ICONOTEXTOS

2. 3 .1 *Árbol de la vida y sus frutos*

Los cuadros materia de este estudio se identifican con los rubros VII (Composiciones alegóricas) y VIII (Vanitas y postrimerías) de los temas sacros.[27] Es evidente que la inspiración fundamental está en el Evangelio:

> Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos. Un árbol bueno no puede producir frutos malos, ni un árbol malo producir frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que por sus frutos los reconoceréis (Mt 7,17-20).

[27] El esquema de clasificación de temas iconográficos frecuentes se encuentra en las páginas 15-17.

En el arranque del tronco del *Árbol de la vida y sus frutos* hay una frase fundamental: "gracia habitual". El concepto de gracia, en la palabra autorizada de Santo Tomás de Aquino se define como:

> En el lenguaje común, gracia tiene una triple acepción. Primera, el amor de alguno; y así decimos que tal soldado tiene la gracia del rey, es decir, que el rey le halló grato. Segunda, un don concedido gratuitamente; en este sentido solemos decir: "Te hago esta gracia". Tercera, agradecimiento por un beneficio concebido gratuitamente; en esta acepción decimos: dar gracias por los beneficios. De estas tres acepciones, la segunda depende de la primera, pues del amor, por el cual a uno le es grata otra persona, depende que le conceda gratuitamente alguna cosa. De la segunda depende la tercera, porque de los beneficios recibidos gratuitamente nace la acción de gracias.
> Así, pues, al decir que el hombre tiene la gracia de Dios, afirmamos que hay en él algo sobrenatural que proviene de Dios. -Sin embargo, se llama a veces gracia de Dios a su amor eterno, en cuanto que se llama también gracia de predestinación, puesto que Dios gratuitamente -y no por sus méritos- predestinó o eligió a algunos, pues dice el Apóstol: "Nos predestinó a la adopción de hijos suyos, para alabanza de la gloria de su gracia (512-513).

En la *Imitación de Cristo* aparece una reflexión -al mismo tempo oración- que aclara el sentido de la inscripción "gracia habitual":

> Suplícote, Señor, que halle gracia en tus ojos, que de verdad me basta tu gracia, aunque me falte todo lo que la natura desea.
> Si fuere tentado y atormentado de tribulaciones, no temeré los males si estuviere tu gracia conmigo.
> Ella es mi fortaleza, ella es mi consejo y mi favor; mucho más poderosa es que todos los enemigos, muy más sabia que cuantos saben, maestra es de la verdad, y enseña la disciplina, alumbra el corazón, consuela en los trabajos y destierra la tristeza, quita el temor y aumenta la devoción, y produce dulces lágrimas.
> ¿Qué soy yo sin ella sino un madero seco y un tronco sin provecho? (Kempis 289).

En los cuadros ambos árboles se acompañan de citas bíblicas. En el caso del *Árbol de la vida,* el contenido es el siguiente: "Yo regaré y cultivaré el árbol". El texto bíblico del evangelio de Lucas hace referencia a la parábola de la higuera estéril. El dueño de un viñedo decide cortar la planta que no ha rendido fruto en tres años. Sin embargo, interviene un trabajador de la viña y sugiere al patrón le otorgue un año de plazo,

comprometiéndose a cuidar de manera especial a la higuera hasta que dé el fruto esperado. El texto presenta claramente la misión de Cristo, que con su obra redentora consigue para el hombre una oportunidad frente a la justicia del Padre.

El citado árbol se afirma en seis raíces: Auxilios continuados, peticiones a Dios, humillaciones repetidas, obras de misericordia y desengaños vivos. Particularmente interesante resulta el concepto de "desengaño", bastante frecuente en la obra de los místicos. Se trata de desengañarse de las glorias y placeres de este mundo, que por su carácter inconstante y pasajero no valen la pena. La búsqueda de esta "vanidades" pone en peligro la meta de alcanzar el Cielo. Ruiz de Montoya propone la siguiente reflexión al respecto:

> Abra puerta a tu desengaño la muerte, juicio, infierno y gloria de esta vida. Los muertos de este mundo son los que por necesidad viven muriendo, arrebatados a un ansioso adquirir de bienes. Ponen su vista ciega en el puesto, en la autoridad, en la ocupación y honra que otros tienen. Y entre querer y no poder alcanzar lo que su voluntad desea viven muriendo en presa a manos de la rabiosa envidia.
> El juicio es el errado concepto que los mortales hacen de las cosas: al recogido llaman melancólico; al virtuoso y penitente, desdichado; al despreciador de lo visible, infeliz; al silenciario, tonto; al devoto, aturdido; al sufrido y mortificado, bestia, insensato.
> Tan errado va este juicio que al vicio tienen por virtud, al delito torpe por bienaventuranza, lo malo juzgan por bueno y, en cierta manera, lo transitorio por durable y eterno, pues hasta el último aliento de la vida aspira ansioso el malo por alargar la vida con total olvido de la otra.
> Son el infierno del mundo los trabajos, enfermedades, sobresaltos, desdenes de príncipes y de los mayores, llevados con voluntad de galeotes, como la viven los grandes, que un desdén de un rey y aun de un igual los atormenta. La envidia, el valimiento ajeno, su corto agasajo en la fortuna, cruel infierno es. Y apenas hallarás hombre en el mundo, sea rey, duque, conde o marqués o quien sea, religioso, noble, plebeyo, o el que quisieres, que no viva en un infierno, si su voluntad la termina a sí y a lo visible, sin reflexión a lo invisible y eterno.
> La gloria de este mundo tiene puesto su trono en el cumplido afecto de su voluntad y gusto en alcanzar la honra y deleite; y en las cortes, el valimiento con los príncipes; en la religión, la cátedra y el púlpito, el nombre de maestro, la autoridad de superior, la antigüedad nociva. ¡Tan fácil todo de desvanecerse, como la flor a los rayos del sol marchitarse! Y, si bien lo miras a la luz del desengaño, hallarás que esta gloria es más penosa mucho que el infierno por el ansia mayor con que atormenta la pena y afán de adquirirla, el cuidado y desvelo en conservarla, las

> mordeduras rabiosas que les dan los que los miran, la fuerza en reprimir el grito a estas heridas y finalmente el dolor que dejan en el alma cuando se desvanece aquesta gloria (84-85).

Entender la idea de "desengaño" es fundamental. No olvidemos que es el primer escalón de la escala mística. El jesuita limeño ha hecho uso de un ingenioso ejemplo para explicar el concepto. Usando los nombres de las cuatro postrimerías les cambia el sentido con fines didácticos:

1. Muerte: los muertos de este mundo viven para los bienes, puestos y honras.

2. Juicio: los mortales critican a los místicos y consideran bueno a lo malo.

3. Infierno: el trabajo, la enfermedad, las humillaciones, etc. son el infierno para el mundano, cuando vive para sí y para lo visible.

4. Gloria: el hombre que busca cumplir su propia voluntad y alcanzar las honras obtiene la "gloria del mundo".

Ruiz de Montoya recomienda juzgar estas cosas a la "luz del desengaño". De esta manera, el místico cambia sus criterios, considera malo lo que para el mundo es bueno, y pone su meta en lo invisible.

El tronco del *Árbol de la vida* está dividido en siete[28] secciones: Fe viva, temor y esperanza avivados, oración repetida, ejercicios virtuosos, luz intensa, amor tierno a Jesús y María, amor ardiente de Dios.

Todo comienza por la fe, virtud que Ruiz de Montoya define como: "[…] la antorcha con que se ve lo que no se puede ver. Es *argumentum non apparentium* (prueba de las

---

[28] El número siete tiene una rica carga simbólica en la Biblia:

> Indica perfección: Núm 23, 4; Mt 15, 36; gran cantidad: Is 30, 26; Prov. 24, 16; Mt 18, 21; o puede indicar una serie completa, como las series de 7 del Apocalipsis. El número 7 está muy presente en el calendario religioso del israelita: el SÁBADO es el 7° día; Pentecostés cae 7 x 7 días después de Pascua; cada 7° año es "sabático" (de descanso para los campos y de liberación para los oprimidos); después de 7 x 7 años hay el JUBILEO (Gruen 48).

Por lo tanto, el tronco del árbol se organiza en base al número siete para connotar la idea de perfección de la vía mística.

cosas que no se ven). Es una obscuridad tan permanente, tan resplandeciente y clara, con que se ve lo invisible claramente" (125).

Es evidente que el tronco sintetiza el camino de perfección espiritual del cristiano a partir de la fe; así como en la escalera del cuadro *Ascenso del alma hacia Cristo*, aquí se crece en la adquisición de las virtudes, especialmente en la más importante de todas: el amor.

El árbol de buenos frutos que se analiza tiene doce ramas y doce frutos. Esto no es casual, el número doce corresponde a las tribus de Israel, los profetas, los apóstoles, las puertas de la Jerusalén celestial y las ramas y frutos del *Lignum vitae* de San Buenaventura. Pero, además, hay que resaltar la plena correspondencia con la descripción que hace el Apocalipsis de los árboles y el río de la Jerusalén celestial: "Luego me mostró el río de agua de Vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay árboles de Vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes […]" (Ap. 22, 1-2). El autor del programa iconográfico de los árboles, usó un amplio repertorio de simbolismos de larga data en la tradición cristiana, como es evidente en el empleo del simbolismo positivo de los números siete y doce.

El aspecto de las ramas debe ser destacado. Las primeras -mirando de abajo hacia arriba- parecen más afectadas por la gravedad, como si sus frutos pesaran más. Conforme se asciende las ramas se enderezan; finalmente, las que están en la parte superior se elevan como brazos que van recibir el abrazo divino. El aspecto de las ramas es una metáfora del proceso místico.

Se puede leer los textos del árbol buscando la relación entre la sección del tronco y las ramas y frutos que están a su altura -siempre en sentido ascensional-, de esta manera el observador capta en qué momento del proceso se encuentra y que virtudes y logros

espirituales le corresponden. Por ejemplo, a la etapa de los "exercicios virtuosos" le corresponde la rama "tedio del mundo y sus glorias" y el fruto "aprecio de lo eterno", y al otro lado la rama "deseos de retiro y soledad" y el fruto "silencio".

En el lado izquierdo las ramas y sus frutos respectivos son: Dolor y confesión de pecados: Paz interior; Frecuencia de sacramentos: Aumento de luces; Horror de culpas veniales: Dudas. Temores. Escrúpulos; Tedio del mundo y sus glorias: Aprecio de lo eterno; Conformidad con la voluntad de Dios: Gozos en el Espíritu Santo; Anhelos de ver y gozar de Dios: Deseos de morir.

Resalta el primer fruto: "Paz interior", que brota de la rama denominada "Dolor y confesión de pecados". La búsqueda de las virtudes va de la mano con el control de los vicios, ese proceso puede ser muy difícil y lento. En semejante lucha el cristiano puede llegar a apenarse, e incluso a desesperarse, cuando ve que la batalla se complica. Al respecto, Ruiz de Montoya anota sabiamente:

> Aplica tu voluntad entera a conseguir con perfección todas las virtudes. Pero ha de ser sin afligirla ni acosarla. Porque nunca la inquietud del alma es de Dios, que es Príncipe de la Paz. La cual has de conservar en todo tiempo y en toda cosa y ocasión, aunque sea en el conato de adquirir virtudes. Y así te has de despojar de todo deseo turbado, inquieto. Y nunca lo sabrás hacer si no sigues el parecer de la mortificación. Y así, si tu voluntad no alcanza al grado que desea de virtud, habiendo hecho con paz lo que debías, no se turbe ni desasosiegue tu voluntad, atendiendo a aquel turbado ahinco; aunque sea alcanzar virtudes, pone entre Dios y tú impedimento grande. Y el amor propio, que engendra la demasía en la voluntad, de que proceden fatiga, inquietud, ansia, turbación y otros viciosos afectos hasta dar en el fastidio y no pocas veces en la desesperación, con que la voluntad rendida y desesperada, se divierte a buscar otros objetos. Y esto es lo que el enemigo pretendió, poniéndote deseo de la virtud, pero turbado e inquieto. Corta tú estas ansias a la voluntad y enderézala a que con toda paz busque las virtudes (91).

Queda claro entonces que la inquietud del alma no proviene de Dios, aunque sea en esa dura lucha por adquirir las virtudes deseadas. Debe tenerse en cuenta que en el párrafo anterior también se menciona al "amor propio", idea clave para entender al *Árbol de la muerte y sus frutos.*

Otro fruto que debe destacarse es “Aprecio de lo eterno”, que brota de la rama “Tedio del mundo y sus glorias”. Al respecto, Santo Tomás de Aquino en su *Suma teológica,* explica que la felicidad humana no procede de la fama o gloria que se recibe del mundo:

> Es imposible que la bienaventuranza del hombre se cifre en la fama o en la gloria humanas. La gloria se define “noticia esclarecida con alabanza”, según dice San Ambrosio. Ahora bien, el conocimiento de una cosa es distinto respecto de Dios que respecto del hombre, pues el conocimiento humano es causado por las cosas, mientras que el conocimiento divino es causa de ellas. Por lo tanto, el bien perfecto del hombre, que llamamos beatitud, no puede ser causado por algún conocimiento humano, sino que este conocimiento más bien procede de ella y en cierto modo es causado por la misma beatitud humana, bien sea incoada, bien perfecta. He aquí por qué no puede consistir la beatitud del hombre en la fama o gloria. Al contrario, todo bien del hombre depende, como de su causa, del conocimiento divino; por esto la gloria que está en Dios es causa de la beatitud humana […].
>
> Se ha de considerar también que el humano conocimiento se engaña, y más en los singulares contingentes, sobre los cuales recaen los actos humanos; y por esto la gloria humana es con frecuencia engañosa. En cambio, como Dios no puede engañarse, su gloria siempre es verdadera, por lo cual dice el Apóstol: “Es aprobado aquel a quien Dios alaba”.
>
> […] La fama no tiene estabilidad; es más, se pierde fácilmente por algún falso rumor; y, si por algún tiempo goza de estabilidad, será por otros motivos. Pero la suprema felicidad tiene en sí misma y para siempre estabilidad” (417-418).

Entonces apreciar lo eterno significa aspirar a conocer las cosas divinas, esa es la gloria verdadera, no la inestable y engañosa gloria que brinda el mundo.

También queremos destacar el último fruto: “Deseos de morir”, que brota de la rama denominada: “Anhelos de ver y gozar de Dios”. Cuando el cristiano llega a la cumbre de su camino de perfección espiritual, su deseo de encontrase con el Ser fontanal y trascendente le permite despreciar el mundo y sentirse seguro de que la muerte es la verdadera vida. Al respecto, Ruiz de Montoya dice lo siguiente:

> Si deseas ajustar la voluntad a lo dulce y sabroso de la virtud, debes valerte de una valiente y determinada mortificación, con la cual debes limpiar con rigor y eficacia no sólo lo que está pegado y arraigado a tu voluntad viciosa, sino el olor y sabor y resabios que de los malos afectos suelen quedar. Y no te espante el nombre muerte o mortificación, que, si a sus manos llegas a morir con esa muerte, verás muy claro que es la verdadera vida. Y advierte que, mientras no acabares de morir, vivirás

> muriendo. Y tanto más gustarás de la mortificación cuanto más te acercares a la muerte, porque te reconocerás más cerca de la vida (83).

Por lo tanto, la muerte no debería ser causa de tristeza. Así lo afirma un documento jesuita del siglo XVIII titulado *Memoria de la muerte*:

> Y no haré consiguientemente ningún mal, si intento en todo mi discurso persuadiros esta tan importante y apreciabilisima verdad, tomando por asunto en todo mi sermón, declarar, probar y confirmar, que no hay en esta vida cosa alegre y más gustosa, que la muerte, y que debemos bañarnos de alegría, y regocijo en el día que la iglesia nos recuerda su memoria.
> […] Porque la muerte en todo rigor, y considerada según su esencia y sola sin las circunstancias varias que son accidentales a la muerte, no es otra cosa sino un término que da fin [tachado] la vida temporal, y un período en que comienza la vida eterna. Y mirada según la una, o la otra consideración, no puede ser la muerte cosa más alegre, y más gustosa: porque en cuanto fin de la vida temporal, no viene ser más que un término apetecible de cuantas miserias y desdichas son imaginables, pues exceden éstas sin comparación a los días de nuestra vida […]. [29]

El místico es un radical, por tanto está a la espera de la "hermana muerte" para encontrarse con Dios, eso no quiere decir que premeditadamente provoque su deceso, ya que eso sería un pecado terrible.

Ahora hay que detenernos en las ramas y frutos del lado derecho: Penitencia y satisfacción: Confianza segura; Lección y meditación: Devoción tierna; Mortificación de pasiones: Batallas y lágrimas; Deseos de retiro y soledad: Silencio. Abstracción; Recta intención en todo: Presencia de Dios; Celo de que todos se salven: Amor a los trabajos.

Es de notar la importancia de la vida penitencial, la mortificación y el retiro, prácticas éstas que han sido fundamentales en la vida de todos los místicos. En *Ejercicios espirituales* San Ignacio de Loyola explica tres razones para la penitencia:

> […] las penitencias externas principalmente se hacen por tres efectos: el primero, por satisfacción de los pecados pasados; segundo, por vencer a sí mismo, es a saber, para que la sensualidad obedezca a la razón y todas partes inferiores estén más subyectas a las superiores; tercero, para buscar y hallar alguna gracia o don que la persona quiere y desea; así

[29] A. G. N. Compañía de Jesús. Leg. 120 Sermones. Doc. 135. Folios 163 y 163 v.

> como si desea haber interna contrición de sus pecados, o llorar mucho sobre ellos o sobre las penas y dolores que Cristo nuestro Señor pasaba en su pasión, o por solución de alguna dubitación en que la persona se halla (25).

En la pintura, la práctica de la mortificación está graficada por los cilicios y disciplinas que cuelgan de las primeras ramas, como invitando al cristiano a tomarlos e iniciar la vida penitencial. También hay que tener en cuenta las espinas del árbol; su mensaje es directo: la búsqueda de Dios no es fácil, muchas dificultades tendrá que afrontar el cristiano en su camino. Tiene que entrar por la puerta estrecha.

El retiro será una condición necesaria para la práctica de los ejercicios espirituales:

> […] cuanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor; y cuanto más así se allega, más se dispone para recibir gracias y dones de la su divina y suma bondad (10).

A San Ignacio podemos agregar fray Luis de Granada:

> Porque el encerramiento y la soledad excusa al hombre de ver, de oír, de hablar y de tratar mil cosas, y tropezar en mil ocasiones, en las cuales se pone a peligro, no sola la paz y sosiego de la consciencia, sino también la castidad y la inocencia. El silencio ya se ve cuánto ayuda para conservar la devoción y excusar los pecados que se hacen hablando; pues dijo el Sabio que en el mucho hablar no podían faltar pecados (127).

La mortificación pronto se verá acompañada por los deseos de profundizar en el proceso, por eso en el árbol aparecen los libros de meditación. Luego se va adquiriendo la "armonía interior", representada en este caso por los instrumentos musicales y las aves.[30] Un anticipo -además- de las bellas melodías que el alma escuchará en el Cielo.

En la cumbre del *Árbol de la vida* se encuentra la Santísima Trinidad. A sus pies podemos ver los corazones llameantes que representan a los cristianos que se han entregado totalmente a la experiencia del amor de Dios. También se distingue la figura

[30] Sobre estos objetos dice Mujica: "Recuerdan que si bien el mundo de los sentidos estaba lleno de peligros, la verdadera música era un sinónimo de armonía interior" (*El barroco peruano* I 256 y 258).

de un arco con sus flechas. La presencia del arma se puede entender como el instrumento de la muerte, en este caso gozosa y hasta deseada por el cristiano.

Los corazones serán motivo para comentar la iconografía de otro local jesuita: la capilla de Nuestra Señora de Loreto (Casona de San Marcos, ex noviciado de San Antonio Abad, de la Compañía de Jesús.).[31]



Anónimo. *Santa Brígida*. Óleo sobre madera. Siglo XVIII.
Capilla de Nuestra Señora de Loreto (Fotografía: V. F. Cabanillas).

El pequeño recinto tiene un techo abovedado de madera, pintado por un artista local en el siglo XVIII. La bóveda mixtilínea se divide en tres sectores: uno ancho central -dividido en seis campos- y dos inferiores laterales -con doce paneles, seis a cada lado-, todo vivamente policromado. Parte de la techumbre se ha perdido, por lo tanto el programa iconográfico está incompleto.

[31] Sobre la capilla hay dos notables trabajos publicados el mismo año: Ricardo Mariátegui Oliva, *Valiosa techumbre historiada de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos* (1951) y Gred Ibscher, "La capilla de Nuestra Señora de Loreto, hoy salón de actuaciones de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos" (1951). Para datos recientes: Reinhard Augustin Burneo, *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos* (2005).

En el campo principal del sector central se aprecia la imagen de la Virgen María como "Reina de los Ángeles". En este programa se combinan las iconografías de la Virgen de la Asunción con el XV Misterio del Rosario. En los otros campos de dicho sector central han sido pintados varios símbolos marianos inspirados en las letanías.

En cada panel de los sectores inferiores está representado un santo con sus respectivos atributos. Todos están sentados, escriben y/o meditan, siempre acompañados de libros, crucifijos, instrumentos penitenciales y/o símbolos de vanitas. También pueden aparecer seres angélicos y el Espíritu Santo. En algunos casos corazones alados descienden desde el cielo, en otros casos los corazones de los santos son visibles y están inflamados.

En esta bóveda se encuentra representada la Iglesia Docente en pleno; los cuatro Padres de la Iglesia Latina: San Gregorio Magno, San Ambrosio, San Agustín y San Jerónimo; los doctores de franciscanos y dominicos: San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino respectivamente; seis doctoras: Santa Brígida de Suecia, Santa Catalina de Siena, Santa María Magdalena de Pazzi, Santa Teresa de Jesús, Santa Catalina de Bolonia y Santa Gertrudis Magna. No han llegado a nuestros días las pinturas de San Ignacio de Loyola, San Antonio Abad y los cuatro evangelistas.

En la capilla se sintetizan aspectos fundamentales de mariología, vanitas, escolástica y mística. Interesa resaltar este último aspecto ya que los doctores y doctoras lucen no sólo sus dotes intelectuales, sino que son presentados como modelos de ese camino de perfección espiritual que es la mística. Por eso muchos de ellos se encuentran en actitud contemplativa, arrebatados en éxtasis, viviendo una experiencia inefable de encuentro con el amor de Dios. La presencia recurrente del simbolismo de los corazones expuestos fuera del cuerpo es una muestra de ello. Podemos apreciarlo en seis de las pinturas conservadas:

1. San Agustín: el santo medita con el corazón llameante.

2. Santa Brígida: un corazón alado y encendido que representa al Amor Divino, desciende del cielo acompañado por querubines. El corazón de la santa es una flama que se eleva hacia el Amor Divino.

3. Santa Catalina de Siena: en su corazón se distingue el nombre de Jesús grabado en letras de oro. Desde el cielo el Amor Divino se aproxima a la santa descendiendo en forma de un corazón alado y encendido.

4. Santa Magdalena de Pazzi: también lleva el nombre de Jesús grabado con letras de oro sobre su corazón inflamado. El Espíritu Santo -en forma de paloma- desciende del cielo trayendo un corazón alado y encendido (el Amor Divino).

5. Santa Teresa: igualmente porta el nombre de Jesús en oro sobre el corazón en llamas. Una inscripción expresa el sentir de la mística carmelita: "Jesús corazón mío".

6. Santa Gertrudis: el corazón grabado con el nombre de Jesús en letras de oro, se apoya sobre un sol llameante. Además se aprecia una inscripción: "me desposaré", que alude al matrimonio espiritual entre el alma y el Amor Divino.

Arco y flechas, dardos, corazones en llamas, corazones con el nombre divino grabado en oro; creemos que el origen de estos símbolos se remonta al *Cantar de los Cantare*s.[32] Este libro del Antiguo Testamento contiene esta definición del amor: "Sus flechas son dardos de fuego, como llama divina. No apagarán el amor ni lo ahogarán océanos ni ríos" (Cant. 8, 6-7). Por su parte, San Agustín decía: "[…] nos creaste para Ti y nuestro corazón andará siempre inquieto mientras no descanse en Ti" (*Confesiones*. Libro I, Cap. I, n. 1). Y también: "Tú nos habías flechado con tu amor y tus palabras las llevamos como encajadas en las entrañas" (*Confesiones*. Libro IX, Cap. II, n. 1). Y la mística Santa Gertrudis compuso la siguiente oración:

> Por tu corazón, querido Señor,
> traspasa el mío tan profundamente

[32] Ya conocemos la influencia de este libro bíblico en los bordados de Santa Rosa. Ver nota 20.

> con el dardo de tu amor, que ya no
> pueda más contener cosas terrenas
> sino que sea gobernado tan sólo por
> la acción de tu divino amor
> (www.corazones.org/santos/gertrudis_grande.htm).

Luego de revisar estas referencias queda claro el sentido de los corazones llameantes que están en la copa del *Árbol de la vida*, a los pies de la Santísima Trinidad, a un paso del "desposorio espiritual".

En el *Árbol de la vida y sus frutos,* se advierte su complejidad en el recorrido de abajo hacia arriba: sus raíces, tronco, ramas, frutos y cumbre. Además este árbol pictórico, encuentra correlato en la metáfora empleada por Ruiz de Montoya para explicar las delicias espirituales que Dios brinda al alma contemplativa:

> En medio de este paraíso, que atrás viste, de tanta variedad de criaturas criadas ya y posibles, hallaste el verdadero árbol de la vida. Siéntate ahora al pie de él. Reposa y mira sus ramas que se extienden por todo lo criado y lo posible. Mira sus frutos que cuelgan sazonados.
> Y advierte que esta comparación no ves *in ipso contemplationis factu* (en el mismo hecho de la contemplación), sino que fuera de él la tengas digerida. Porque en esta contemplación has de hacer (fuga) con eficacia de todo material concepto. Y así aqueste símil que te he puesto ha de ser espiritualísimo. Siéntate, digo, sobre el descuido de todo lo criado. Despabila la mente. Y en el concepto que de Dios hiciste, desnudo de accidentes, en una purísima e invisible subtancia, vestida de tinieblas, que son el retrete donde mora, con la mayor eficacia que pudieres, pon la hermosa antorcha de tu mente, carbunco preciosísimo del alma, quien, como centella que salió de aquel incomprehensible fuego, es incapaz de recibir otra cualquier forma, y de su luz te fía, que es segura, y te guiará en ese camino, libre de ladrones. Y antes que empieces a caminar, advierte que la voluntad es muy golosa y ciega y como tal casi sin sentir se deja llevar del gusto natural sensible; y así viene a ser carnal aquese gusto que por espiritual apeteciste. Desnúdate de gustos totalmente. Y, si faltare el apetito infuso, que con la gracia viene, ten paciencia y la mente fija en aquel concepto que formaste de Dios, libre totalmente de materia. El cual, cuando le place, deja caer de sí, como de árbol, variedad de frutos celestiales en la boca del alma, que la tiene abierta en una inflamación y ternura en la voluntad, con que la enamora y enternece, en inquietud del ánimo pacífica, en una estimación de solo su Amado, en un olvido de todo, como si nada hubiese en esta vida, en unas olas suavísimas que, como en tempestad, aniegan el corazón sensiblemente, en un sentir los pasos del Esposo, quien oculto y disfrazado, con quietud y suavidad intensa, anda poniendo divinos adornos y joyas en el alma, la

> caridad, la sabiduría, la inteligencia de cosas sobrenaturales y otras amorosas y suaves noticias, agradándose de verla adormecida (187-188).

La contemplación del cuadro es una invitación a sacar los frutos del *Árbol de la vida*, esto es, ir adquiriendo las virtudes que la Iglesia propone a los místicos. Virtudes que riegan a la planta para que se desarrolle lozana y nunca se marchite. Pero hay que tener objetivos claros:

> Y siempre llevarás previsto el fruto que has de sacar, y no lo mudes fácilmente. Verbigracia, deseas la humildad; prosigue en ella, aunque sean meses y años, hasta que te sientas si has aprovechado. Y luego, otra virtud. Y ten por cierto que, si en la primera te aprovechares bien, fácilmente serás señor de las demás. Y, si andas salpicando, de nada serás dueño. Y, si no llevas pensado el fruto que has de sacar, serás como el cazador que tira a matar lo que acaso topare (Ruiz de Montoya 70).

Finalmente, este árbol de buenos frutos simboliza al hombre que se vuelve a Dios y permanece en Él: "En mí estarás como árbol plantado par de las corrientes de las aguas, que da su fructo en su tiempo, y nunca perderá su frescura, y todo lo que hiciere será prosperado" (Granada 65). La pintura contiene todo el proceso de crecimiento espiritual que corresponde a la vía mística, una experiencia inefable que ha tenido que ser representada mediante un iconotexto.

2.3.2 *Árbol de la muerte y sus frutos*

Ahora se analizará la imagen contrastante. Es evidente el recurso didáctico de esta catequesis que contrapone el simbolismo de los árboles. El *Árbol de la vida* empieza con sacrificios y culmina entre trinos y música del Cielo. En cambio, el *Árbol de la muerte* se inicia con atractivas y engañosas flores, un camino de rosas que lleva a la condenación. La inscripción "amor propio" que aparece en el nacimiento de su tronco cobra sentido a la luz de un texto de Kempis en su *Imitación de Cristo*:

> Si el hombre diere su hacienda toda, aún no
> es nada.
> Si hiciere gran penitencia, aún es poco.

> Aunque tenga toda la ciencia, aún está lejos.
> Y si tuviere gran afección y muy ferviente devoción,
> aún le falta mucho.
> Y es una cosa que ha mucho menester, que
> dejadas todas las cosas deje a sí mismo y salga
> de sí del todo, y muy del todo, que no le quede nada
> de amor propio (123-124).

El amor propio debe ser cortado:

> Si deseas subir a esta cumbre, conviene comenzar
> varonilmente y poner segur a la raíz,
> porque arranques y destruyas la secreta y desordenada
> inclinación que tienes a ti mismo y a
> todo bien propio y corporal.
> De este amor propio y desordenado que se
> tiene hombre a sí mismo, depende casi todo lo
> que se ha de vencer, el cual vencido y señoreado,
> luego hay gran paz y sosiego (279).

Este fragmento de la *Imitación de Cristo* es casi una síntesis del mensaje de las imágenes del cuadro. Precisamente, la cita bíblica de este árbol dice lo siguiente: "Cortad el árbol". El texto corresponde al libro de Daniel y hace referencia al sueño de Nabucodonosor -interpretado por Daniel-, cuando el gobernante babilónico ve un alto y frondoso árbol que es derribado y abandonado en el campo. El rey fue expulsado de la civilización y tuvo que vivir entre los animales salvajes, hasta que reconoció el señorío de Dios por encima de todos los poderes de la tierra. Aprendida la lección, se le restituyó el trono. Sin duda, el texto es una advertencia contra uno de los peores pecados: la soberbia.

La idea de cortar el árbol está también en el evangelio de Mateo. Juan el Bautista critica a los fariseos y saduceos y les exige dar frutos de conversión: "Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles: y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego" (Mt. 3, 10).

Este árbol se apoya en seis raíces: Sugestiones del demonio, Apetitos y pasiones, Soberbia y estimación propia, Olvido de lo eterno y Malos ejemplos de los mundanos.

Su tronco se divide en cinco secciones apoyadas en el amor propio: Pecado mortal, Oscuridad de la razón, Multitud y variedad de pecados, Vicios vehementes y Ceguedad total del entendimiento. El mensaje enfatiza el absurdo del hombre que insiste en llevar una vida de pecado, dejando de lado las advertencias y enseñanzas respecto a su futuro. Fray Luis de Granada tiene párrafos que ayudan a iluminar este aspecto:

> Dime, ciego y desatinado entre tanta seguridad y confianza, ¿qué hace el gusano de la consciencia?, ¿dónde está la fe?, ¿dónde el seso y el juicio y la razón, que sola te quedaba de hombre? ¿Cómo no temes tan grandes, tan ciertos y tan verdaderos peligros? […] ¡O miserable frenético, embaucado por el enemigo, sentenciado a perpetuas tinieblas interiores y exteriores, para que de las unas vayas a las otras, ciego para ver tu miseria, insensible para entender tu daño […] (63).

En esa línea se explican frases como “oscuridad de la razón” y “ceguedad total del entendimiento”.

Al analizar las ramas hay que considerar su aspecto. Las dos primeras se elevan temerariamente, como si quisieran transmitir la idea de crecimiento. Pero no es más que una trampa. La atmósfera tenebrosa brinda a las otras ramas un aspecto definitivamente agresivo; parecen tentáculos listos para capturar a sus víctimas.

En cuanto a los textos hay que leerlos buscando la relación entre la sección del tronco y las ramas y frutos que están a su altura -siempre en sentido ascensional-; de esta manera se puede captar en qué momento del proceso degenerativo se encuentra la persona.

Desde el lado izquierdo figuran: Torpezas y varias fealdades: Puñaladas. Deshonras. Muertes; Regalos de la carne y los sentidos: Enfermedades. Muertes; Propensión a lo malo y a los malos: Malas compañías. Iras. Riñas; Confianza temeraria de la salvación: Olvido de Dios y de sus palabras; Sacar veneno de lo próspero y de lo adverso: Soberbias. Maldiciones; Poner duda en las verdades de la fe: Errores. Herejías; Odio de

Dios y de sí mismo: Blasfemias. Despechos; Desamparo de Dios: Tormento para siempre.

Destaca la rama denominada "Regalos de la carne y los sentidos". Al respecto, Ruiz de Montoya comenta:

> Si te haces esclavo de los gustos que los sentidos exteriores apetecen, despídete del todo con un *longum vale* (Largo adiós) de gozar de los deleites que los sentidos internos gozan. Si *habet animus unde delectetur exterius, sine deliciis manet interius* (Si el alma tiene con qué deleitarse fuera, permanece sin delicias dentro). Conviene que te apartes con ansioso afecto de toda criatura y con mayor eficacia de ti mismo. Porque cuanto más te apartares de ti más cerca te hallarás de Dios y más apto para encender la lámpara de tu entendimiento con los rayos de la divina obscuridad de la fe, a cuya luz irás borrando las formas y figuras, imágenes y apetitos de todo lo sensible; con que caminarás seguro al conocimiento de la primera Causa, que, como desnuda de formas y accidentes, necesitas para hallarla de una total desnudez de ellas (116 – 117).

Mucho antes, Santo Tomás de Aquino había explicado en su *Suma teológica* que "[…] la bienaventuranza del hombre no consiste en bienes del cuerpo" (421). La plena felicidad humana anda por un rumbo distinto al de los bienes corporales:

> El ser del hombre consiste en el alma y el cuerpo, y si bien el ser del cuerpo depende del alma, el ser de ésta no depende del cuerpo, como antes se ha demostrado; y el mismo cuerpo es por el alma, como la materia por la forma y el instrumento por el motor, para que por él ejecute sus acciones. Es, pues, imposible que en los bienes corporales esté la bienaventuranza, que es el fin último del hombre (422).

El Doctor Angélico cita a Boecio para despotricar contra la búsqueda de placeres carnales: "Tristes resultados tienen los placeres, y cualquiera que recuerde sus propias liviandades lo entenderá. Si los deleites pudiesen hacer felices, no habría motivo para negar la beatitud a las bestias" (Santo Tomás de Aquino 423).

Lo sabio es buscar el bien del alma: "[…] es evidente que el bien conveniente al cuerpo, el cual por medio de la percepción de los sentidos causa el placer corporal, no es el bien perfecto del hombre, sino es mínimo en comparación con el bien del alma" (Santo Tomás de Aquino 424).

Finalmente, Santo Tomás invita a pensar en la mayor delectación, aquella que se encuentra en la experiencia trascendente:

> En el mismo grado en que todos apetecen los deleites, desean el bien; pero los deleites se apetecen por el bien, y no a la inversa, como ya se dijo. Por lo tanto, no es cierto que la delectación sea un bien por sí y el mayor, sino que cada delectación nace de algún bien, y que el sumo bien, o bien por sí mismo, tendrá la suya propia y máxima delectación (425).

Uno de las inscripciones más impactantes es aquella que dice: "Odio de Dios y de sí mismo". Volvemos a la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada para encontrar la explicación respectiva. Cuando trata sobre los pecados mortales hace las siguientes distinciones y advertencias:

> Entre los cuales, el primero y el más grave de todos es la blasfemia, que es un pecado muy vecino a los tres mayores pecados del mundo, que son infidelidad, desesperación y odio de Dios, que es absolutamente el mayor de todos; al cual es muy semejante la blasfemia, porque el blasfemo, si pudiese en aquella hora tomar a Dios entre los dientes, parece que lo despedazaría con aquel espíritu de furor que el demonio le inspira (71).

Este odiar a Dios va de la mano con el odio a sí mismo, que no debe confundirse con el "santo odio de sí mismo". De nuevo recurrimos a Granada:

> La tercera virtud es el odio santo de sí mismo; de que dice el Salvador: "El que ama su vida, ése la destruye, y el que la aborrece, ése la guarda para la vida eterna". Lo cual no se entiende de mal odio, como el que se tienen los hombres aburridos y desesperados, sino del que tuvieron los sanctos de su propia carne, como a quien les fue causa de muchos males, y le es siempre estorbo de muchos bienes […] (94).

No olvidemos el último fruto: Tormento para siempre. Una de las características del Infierno es la eternidad de sus penas. Una vez condenados, la redención es imposible. Ya en los decretos del Tercer Concilio Limense (1583), se indicaba a los curas que debían enseñar a los indígenas los principales puntos de la fe cristiana: "[...] que hay un solo Dios hazedor de todas las cosas, que da premio de vida eterna a los que le sirven, y castiga con tormentos eternos en la otra vida a los malos que le ofenden en esta" (Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima 62). Sin olvidar la inscripción en la

puerta del infierno dantesco: "¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!" (Infierno, canto III).

Si las penas son eternas, la esperanza carece de sentido. Decía Fray Luis de Granada: "[...] están allí cerradas las puertas a todo género de alivio y de esperanza" (32). Y también: "[...] de ninguna parte pueden los miserables esperar remedio; ni del cielo, ni de la tierra, ni de lo pasado, ni de lo presente, ni de lo venidero, ni de otra alguna parte; [...]" (32-33). La caída en el Infierno es caída definitiva: "¡Oh cerradura perpetual! ¡Oh clausura inmortal! ¡Oh puerta de todos los bienes que nunca te abrirán jamás!" (Granada 33).

Veamos ahora las ramas y frutos del lado derecho: Deseos de riquezas y honras: Hurtos. Fraudes. Fatigas; Deseos de galas y ostentaciones: Odios y venganzas; Enemistades. Odios. Rencores: Murmuraciones. Detracciones; Aversión a las personas y cosas virtuosas: Vituperios. Testimonios; Horror al uso de los sacramentos y sermones: Excusas. Aversión a ellos; Perder la unión aun a los hombres: Tendrás desastres; Muerte rabiosa y entre furores: Horror para los vivos condenados [?]; Obstinación: Nunca ver a Dios.

La primera rama encuentra explicación en la *Suma teológica*. Santo Tomás distingue dos tipos de riquezas: naturales (alimento, vestido, habitación) y artificiales (dinero).

> Es evidente que la bienaventuranza del hombre no puede hallarse en las riquezas naturales, porque se las busca para sustentar su naturaleza, y por esto no pueden ser ellas su último fin, sino más bien se ordenan al hombre como a fin (414)

Lo mismo pasa con las riquezas artificiales: "[…] no se buscan sino por las naturales, pues no las procuraríamos sino porque con ellas compramos las cosas necesarias para la vida; por eso con mucha menos razón se les puede considerar como último fin" (414). En síntesis: "Es imposible que la beatitud del hombre consista en las riquezas" (414).

La rama alude también al deseo de "honras". Volvemos a recurrir a la *Suma teológica*, donde se indica claramente que el hombre debe buscar no el honor, sino la bienaventuranza:

> Es imposible que la beatitud consista en el honor. Este se dispensa a uno por alguna excelencia suya, de modo que es señal y testimonio de la excelencia que en él reside. Ahora bien, la excelencia del hombre se aprecia sobre todo por la bienaventuranza, que es su bien perfecto, y por sus elementos, es decir, aquellos bienes en que participa algo de la suprema felicidad. Tenemos, pues, que el honor puede ser consecuencia de la beatitud; pero ésta no puede consistir principalmente en el honor (416).

Frente a los deseos por alcanzar las honras del mundo, los místicos deben aspirar a las humillaciones, sólo así se alcanza la virtud de la humildad. Leemos en el *Sílex del Divino Amor*:

> La propia estimación y honrilla vana es mortal para el espíritu y la que quema y tala el fruto de la oración. Escarba con todo cuidado sus raíces, que suelen ser muy sutiles. Abraza tu voluntad de todo desprecio y de las afrentas y desprecios que te hicieren. Saca de su amargor almíbar. Mastícalos despacio. Revuélvelos en tu mente. Y, aunque sin razón los padeciste, busca razones para excusar al que tanto bien te hizo. Y te serán dulcísimos, si los ajustas a las afrentas e ignominias del Salvador. Y no ceses de rumiarlos hasta que sientas que los apetece el gusto. Y, si haces hábito en esto, te harás fuerte para padecer con gusto otros mayores (Ruiz de Montoya 71).

El último fruto es de importancia capital: Nunca ver a Dios. Nos recuerda a una inscripción del mural de Infierno de Huaro (Cusco), pintado por Tadeo Escalante en 1802: "Ay (sic) de mi que ardiendo quedo ay que pude ya no puedo ay que por siempre he de arder Ay que a Dios nunca he de ver". En realidad lo más terrible del Infierno es la ruptura definitiva de la relación entre Dios y el hombre. El réprobo es absorbido por la vaciedad, sin la menor esperanza de encontrarse con su Creador.

En el mismo mural de Huaro existe un texto en cuatro paneles -como en los cuadros de nuestro estudio- que acompaña y explica el sentido de las imágenes. Aunque ahora

tiene faltantes, podemos reconstruirlo sobre la base de otro similar en el lienzo del *Condenado,* conservado en la Iglesia de La Merced (Cusco).

Aquí los versos:

Dolores, ansias sin cuento
volcanes, garfios, cadenas
aunque son crueles penas
no son el mayor tormento
no ver a Dios ni un momento
esta es la pena sin par;
y en aquesta oscura cárcel
sin Dios, y sin fin penar.

Aqueste horrible tormento
con la gran pena de daño
no serán penas de un año,
siglos durarán sin cuento
sin alivio de un momento
eternamente he de estar,
y en el fuego de este infierno
para siempre he de rabiar.

Hogueras, hornos, volcanes,
bronces, hierros abrasados,
todos son fuegos pintados,
con las llamas infernales,
los torpes y sensuales,
aquí rabiando han de estar,
y en aqueste horrible fuego,
para siempre han de penar.

A tu gusto amargas hieles,
de víboras y dragones,
sapos, sierpes y escorpiones,
te darán verdugos crueles,
si de pensarlo te dueles,
cómo lo podrás pasar,
pues con fuego del infierno,
por fuerza lo has de tragar.

El texto del mural describe con lujo de detalles las penas del infierno. Sin embargo, deja bien en claro que la "pena sin par" es "no ver a Dios ni un momento".[33]

Similar idea encontramos en un documento jesuita titulado *Meditación de la muerte*:

> Consideraré que la muerte no sucede más de una vez de los cual sacaré que el daño y yerro de la mala muerte con ser el mayor de todos es irremediable para toda la eternidad de Dios, así como el acierto de la buena muerte es perdurable para toda la eternidad. Escrito está adonde quiera que cayere el árbol allí quedará de lo cual sacaré el examinar con cuidado mi vida presente haciendo frutos de verdadera penitencia para que mi ánima se incline a la parte de la gloria.
> También me admiraré como creyendo esto con tanta certidumbre de fe vivo con tanto descuido de mi salvación.
> Consideraré la grande pena que me causará la memoria de todas las cosas pasadas, los pecados, las libertades, carnalidades, gulas, venganzas, ambiciones y codicias, las tibiezas, negligencias y omisiones en el servicio de Dios todas estas cosas me acometerán de tropel y me cercarán como fieras que me quieren despedazar volviéndoseme todo amargo lo que antes tuve por gusto y dulce.[34]

Volviendo al *Árbol de la muerte y sus frutos*, se observa entre sus ramas varios motivos que aluden al proceso de corrupción del alma. Primero una advertencia a no dejarse engañar por esa mezcla confusa de demonios[35] y flores. Más arriba, las armas blancas simbolizan la violencia interior que domina al alma y que se manifiesta en los actos de rudeza externa. Conforme vamos subiendo -en realidad bajando, todo es

---

[33] Los teólogos distinguen dos tipos de penas en el Infierno:

a) Pena de daño: privación eterna de la visión beatífica, es decir, imposibilidad de contemplar a Dios.
b) Pena de sentido: tormentos eternos que mortifican el cuerpo de los condenados. Ya que generalmente se ofende a Dios desplazándolo por un placer físico, entonces el castigo que corresponde al cuerpo consiste en dolores insoportables. Los cuerpos de los réprobos se caracterizan por su incorruptibilidad y pasibilidad; es decir que pueden sufrir tormentos eternos sin destruirse. Cuerpos dolientes en un continuo penar, que no tienen ni siquiera el consuelo de morir para escapar del castigo.

[34] A. G. N. Compañía de Jesús. Leg. 120 Sermones. Doc. 135. Folio 72. Nótese el frecuente empleo de la figura del árbol y los frutos.

[35] Estos demonios alados pretenden ocultarse entre las ramas del árbol. En el texto complementario estos personajes son llamados "basiliscos", aunque no reúnen las características de este ser mítico. El basilisco es una variedad de serpiente híbrida. El nombre de este animal mítico proviene del griego "basilikon" (pequeño rey) y era considerado el rey de las serpientes. Las leyendas medievales narraban que nació de un huevo puesto por un gallo, pero empollado por un sapo o una serpiente. Algunos lo describían como un gallo cuadrúpedo coronado, con alas espinosas y cola serpentina. Su mirada era mortal para el hombre, que tenía que usar un espejo para invertir el peligro: reminiscencia medieval de la Medusa griega. En algunos lugares eran los encargados de cuidar los tesoros ocultos. Sobre el basilisco ver: Jorge Luis Borges (41–43), Cirlot (98–99), Koning (*Diccionario de demonología* 31), Francisco Flores (254).

engañoso en este árbol- aparecen las calaveras, señal de que la muerte definitiva del alma está próxima.

En la cumbre del árbol hay una alegoría de la muerte con el mundo en la mano, típica imagen de los temas de "vanitas" o "desengaño". El esqueleto está de pie, con una serenidad que contrasta con todo el contexto dramático de la pintura. Incluso le rodean rayos, pero él está tranquilo, seguro de su triunfo.

Conviene explicar esta alegoría de la muerte. A fines del siglo XIV aparecen algunas representaciones de cadáveres en estado de descomposición. Horribles cuerpos semiputrefactos -en algunos casos momias- que recibían el nombre de "transidos" (Ariès, *La muerte en Occidente* 36). Según Ofelia Funes, las imágenes europeas de la muerte se difunden con mayor fuerza a partir del siglo XV. Son muy famosas las pinturas y grabados que representan la tétrica *Danza de la Muerte*: todos los estamentos sociales son llevados al otro mundo por esqueletos seductores y burlones (Funes de Bello 17-18, Mâle 124-128, Westheim Cap. IV).

En el siglo XVI la representación del esqueleto adquiere mayor perfección, gracias a los avances del estudio de la anatomía que permitió conocer mejor la estructura del cuerpo humano (López Terrada y Jerez Moliner 7). La imagen del cadáver que se ha consumido hasta la condición de esqueleto, recibe el nombre de *morte secca*. Philippe Ariès señala que esta representación de la muerte alcanza su auge en el siglo XVII (*La muerte en Occidente* 37). No olvidemos que ese fue un siglo barroco, en el que se trataba de conmover al devoto con una fuerte dosis de realismo.

También hay que tener en cuenta que muchos religiosos -especialmente jesuitas- recomendaban la contemplación de esqueletos para la meditación. Bialostocki explica que los tratados jesuitas:

> […] se encaminaron sobre todo a influir sobre la imaginación y los sentidos. Como consecuencia de ello apareció una relación viva y sensorial con respecto al problema de la muerte, que autorizaba las ideas macabras, en ocasiones demasiado drásticas. Los jesuitas concibieron el pensamiento sobre la muerte como una fuerte droga contra las pasiones, tal y como lo habían hecho los teólogos y predicadores medievales […] (200).

Señala también que los textos jesuitas aconsejaban "[…] meditar con las ventanas cerradas, porque la oscuridad provoca en el alma un mayor temor a la muerte" (201). También aconsejaban tener a mano una calavera o en su defecto cualquier imagen de la muerte (Bialostocki 201). En ese mismo sentido dice Santiago Sebastián: "Para los jesuitas y sus seguidores la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo" (*Contrarreforma y Barroco* 94). Hay documentación y evidencias materiales suficientes para afirmar que los jesuitas del Perú, fueron fieles a esta tendencia.

En líneas generales, este cuadro invita al hombre "ciego", a tener compasión de su propia persona cortando las raíces del "árbol maligno". No dejarse engañar por sus flores, ya que entre ellas se esconden los "basiliscos"; en fin optar por el "manantial fecundo" que es la vida penitencial.

CAPÍTULO III. INTERPRETACIÓN

Como se sabe, en el virreinato la imagen fue el principal sistema de comunicación de ideas. Sin duda, hasta aquí habían llegado ecos sobre los debates en torno a la mayor efectividad de la pintura sobre los libros, cuando de transmitir un mensaje se trataba. Esto era lo que afirmaba el maestro Valdivielso, en su texto *En gracia del arte noble de la pintura* (1629):

> Y que la pintura muestra más que la escritura, dícelo Iuan de Selva, por la persuasión eficaz de la vista, el más imperioso de los sentidos, y el que más despierta al alma con la Imágenes, que son predicadores mudos, y torcedores elocuentes: pues tal vez lo que no pueden libros, sermones, consejos, e inspiraciones, vencen valientes solicitando efectos de temor, de amor, de lágrimas, de sufrimiento, de piedad, etc. en un infierno, en un Purgatorio, en un cadáver, en un martirio, en una divina efigie de Christo nuestro Señor crucificado (Calvo Serraller 347).

Y es que la pintura sabe cautivar a quien la contempla, "predicador mudo" cuya lección penetra en el alma a través de los ojos. Ya en el siglo VIII, San Juan Damasceno había escrito en su *De imaginibus orationes*:

> Cuando no tengo libros, o mis pensamientos me torturan por gustar de la lectura, me voy a la iglesia que es asilo abierto a todas las enfermedades del alma. La frescura de las pinturas atrae mi mirada, cautiva mi vista... lleva mi alma a alabar a Dios (Yarza *et al*. 224).

Queda claro entonces que los sentidos son necesarios para ascender de lo visible a lo invisible (Cordero de Ciria 64). Por estas razones, los tratadistas de arte consideraban que la "persuasión eficaz" es la finalidad moral de la pintura (Calvo Serraller 264). Por ejemplo, el célebre Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649) anotó:

> Mas, hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios; porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo (sic) a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover los hombres a su obediencia y sujeción (253).

Decía además que la pintura tiene una doble función o finalidad:

> [...] la pintura, que tenía por fin solo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor (249).

Vicente Carducho -otro tratadista importante del siglo XVII- autor de los *Diálogos de la pintura* (1633), explicó las características del artista cristiano:

> [...] y que en todas sus obras se conozca ser modesto y católico Pintor, y que en las que salieren de sus manos, principalmente sea para venerar y glorificar a Dios, para enseñar buenas costumbres, admirar los ingenios sabios, y no a otro fin, para que por ellas los ignorantes tengan más noticia de los grandes misterios de nuestra Fe, de los hechos, milagros, y martirios de los Santos, y de todo aquello que moviere a devoción, respeto y religión (Calvo Serraller 318).

La teología de las imágenes cobró especial relieve con el Concilio de Trento. Ahí se dieron las normas y recomendaciones para el buen uso del arte en el culto y en la evangelización. En realidad se reafirmó algo que ya tenía una larga tradición en la Iglesia, pero que era necesario relanzar con motivo de la Contrarreforma. Pacheco compartía esta preocupación, y resulta interesante ver lo que opinaba sobre el fruto que se saca de las imágenes:

> No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe: amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo; representándose a nuestros ojos y, a la par imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. De tal manera que, en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza (252).

Por su parte, Gaspar Gutiérrez de los Ríos [36] -teórico del siglo XVII- escribió convencido:

[36] La obra de Gutiérrez de los Ríos se titula: *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados* (1600). Está incluida en la antología de Francisco Calvo Serraller (1981), junto con los textos de Valdivielso, Carducho y otros tratadistas.

> Quién hay que viendo un santo Crucifixo, o alguna imagen triste, y lagrimosa de la Virgen Nuestra Señora, aunque tenga el coraçón de hierro, que no se mueva a sentimiento, y devoción? Quien viendo el día del juyzio (sic) dibuxado por Micael Angelo en siete formas con tanta diversidad de figuras temerosas, y demonios, no se atemoriza, y dexa de tener algún movimiento, y aldavada interior: que le persuade a que se aparte de sus vicios? [...] Notorio es el mucho fruto que hazen en la yglesia de Dios, los retables (sic), y las imágenes divinas, y de los santos, hechas por mano de los artífices destas artes [...] (Calvo Serraller 83).

No hay duda que los autores del programa iconográfico de los cuadros de la iglesia de San Pedro, esperaban sacar abundante fruto de dichas pinturas. Mucho más cuando las imágenes estaban complementadas con textos escritos, conformando complejos "iconotextos" (Burke 50).

Peter Burke ha establecido una clasificación de las imágenes religiosas en cuatro grupos:

1. Medios de adoctrinamiento y popularización de doctrinas.
2. Objetos de culto.
3. Estímulos para la meditación.
4. Armas en los debates religiosos (60).

Los cuadros que son objeto de este estudio corresponden al tercer grupo. El *Árbol de la vida* y el *Árbol de la muerte* han sido definidos por Ramón Mujica como "diagramas mnemotécnicos", "ejercicios espirituales esquematizados que combinaban la tecnología barroca de la imagen con la de la oración y la predicación" (*El barroco peruano* I 256). El autor citado brinda noticias sobre un valioso texto publicado por Baltasar de Moncada en Sevilla el año 1757: *Descripción de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las señoras ilustres de ella, y las demás mujeres devotas, y las que desean servir a Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstracción, y dirección necesaria los Exercicios de San Ignacio de Loyola.* Gracias a

esta obra se puede recrear estos espacios de meditación ignaciana, pletóricos de iconotextos en sus muros:

> Estos aposentos estaban todos cubiertos de variedad, y multitud de lienzos, y pinturas, ya de la Pasión de Christo, ya de la muerte, de el infierno, de los caminos de la gloria, y de el Abysmo, ya de el Ángel de la Guarda, y otros varios. Entre lienzo, y lienzo estaban todas las paredes cubiertas de tarjetas, en que se leían coplas, letras, y sentencias de desengaño, y de estímulos de los bienes eternos, &c. ya de modo, que a cualquiera de las cuatro paredes, que volviese los ojos el ejercitante, encontraba estímulos de compunción, y de deseos de lo eterno (Mujica, *El barroco peruano* I 250-251).

Hay que anotar que en 1762 salió una segunda edición del libro de Moncada, la misma que ha sido estudiada por Ricardo Estabridis.[37] En dicho texto se explica que la institución había sido fundada en 1752 y se llamaba Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón. Había un centenar de pinturas correspondientes a la tipología del emblema: imagen y literatura interdependientes. El número de cuadros -lamentablemente desaparecidos- es tan grande y el programa iconográfico tan complejo, que Estabridis llama a esta casa de ejercicios "[…] un monumento a la cultura emblemática difundida por los jesuitas en tierras americanas" (2).

Dentro de esta serie se incluían los "árboles de la vida y de la muerte", similares a los de nuestro estudio. También un lienzo titulado *De la conquista del Reino de Cristo*, en el que se usa el simbolismo de la escalera: los cristianos toman sus cruces y se preparan para subir. Arriba los espera Cristo en su trono, con los ángeles.

El documento es revelador acerca de la estrecha relación entre la práctica de los *Ejercicios espirituales* y la ambientación necesaria para su realización. Al respecto, Carlos Rincón trae a colación una cita de Barthes:

> […] el crítico Roland Barthes sostenía, a partir de una lectura de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola:

[37] "Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas" (en prensa). Simposio Iberoamericano en homenaje a la maestra Juana Gutiérrez (UNAM-México 2008).

> Al comienzo de la época moderna, en el siglo de Ignacio, un hecho comienza a modificar, parece, el ejercicio de la imaginación: una reorganización de la jerarquía de los cinco sentidos (…), hay un cambio: el ojo se convierte en el órgano mayor de la percepción (el barroco, que es el arte de la cosa vista, lo testimonia) (Rincón 8).

La lectura de los textos espirituales no era suficiente, la vista necesitaba tener ante sí obras de arte capaces de generar la delectación estética, obras lo suficientemente expresivas que pudieran mover el ánimo de las personas.

Por otra parte, es necesario indicar que los cuadros en estudio ayudan a poner en orden las experiencias místicas, dejando en claro los pasos y objetivos del proceso. Todo tiene sentido en la medida que se asciende en la escala de virtudes; cualquier manifestación mística que no cumpla ese fin, o genere situaciones de escándalo, está fuera de lugar. San Ignacio tuvo experiencias místicas, pero no veía con buenos ojos la proliferación del misticismo en la Compañía. Casos de excesos y desviaciones había de sobra para tener en cuenta y desconfiar.[38]

Como dice Stephen Clissold:

> Los famosos *Ejercicios espirituales* que ideó constituyen un manual de adiestramiento, donde se exponen ciertos temas y métodos de meditación sistemática para lograr un adecuado marco mental y ciertas cualidades consideradas deseables para la vida activa a que eran impulsados los jesuitas (18).

Se puede afirmar que los cuadros que se estudian eran parte de lo que Clissold llama "meditación disciplinada" (18). Por eso debemos entender el concepto de meditación, como lo señaló Ruiz de Montoya:

> La meditación es una atenta y solícita consideración o especulación de la mente que busca las propiedades y naturaleza de las cosas y acciones. No

[38] Mujica anota lo que ocurrió en el siglo XVII. Santa Rosa de Lima "Sólo comienza a comunicar sus visiones sobrenaturales tras entrar en contacto con los padres de la Compañía de Jesús y solicitarles licencia a los dominicos para que los jesuitas también la confiesen. Veremos cómo estos llegaron a ensanchar tanto el campo de exploración interior y promovieron de tal manera los goces visionarios de la oración extática que, en situaciones límite, se vieron forzados a enmendar los yerros de sus alumnas y, ante la amenaza inquisitorial, a protegerlas bajo sus aulas" (*Rosa limensis* 37). Luisa Melgarejo es el caso más conocido.

> como el estudiante que solamente las mastica en el entendimiento, sino como el enfermo que las digiere en la voluntad, con ánimo no tanto de entenderlas, cuanto de lograr provecho, para dar reverencia a Dios, para mover el afecto y sacar fervorosas peticiones con ánimo de mejorar la vida. Investigas la malicia del pecado, no para quedarte con saberla, sino para excitarte a huir de él. Meditas la vida del Redentor, no para curiosidad de saberla, sino para imitarla.
> Tiene la meditación cuatro fines: el primero es el culto y honra de Dios; el segundo, excitar píos afectos en el alma; el tercero, pedir; el cuarto, perficionar (sic) la vida (66).

Meditación y contemplación van de la mano, pero no deben confundirse:

> La contemplación es una sincera vista de Dios y de las cosas divinas, que carece de discurso. Induce a amar a Dios ardientemente. Produce una soberana exultación del entendimiento. Es la senda derecha por donde camina el alma a una vida pura y la hace celeste, angelical y divina. O sea la contemplación, como comúnmente la definen, *est elevatio spiritus in Deum* (es una elevación del espíritu a Dios), y, si no te desplace, *est conversatio amicabilis et asidua cum amico Deo* (es una conversación amigable y asidua con nuestro amigo Dios) (Ruiz de Montoya 66-67).

En ambos casos, usar pinturas será de gran provecho, así lo vemos en un ejemplo que se encuentra en el *Sílex del Divino Amor*:

> Entras en una pieza muy adornada de variedad de retratos y pinturas. Vas discurriendo por ellas, hasta que, reparando en una que te arrebata la admiración y gusto, te quedas, haces pausa y unida la atención toda la contemplas, obrando sin discurso con la voluntad sola. La acción primera de discurrir por las pinturas es la meditación; la segunda, en que con admiración y gusto te quedas elevado, es la contemplación (Ruiz de Montoya 67).

Ruiz de Montoya propone aquí el deleite estético: la contemplación de la pintura que ha sido capaz de arrebatar nuestra "admiración y nuestro gusto". Esto no se podía lograr con cualquier imagen. Una lámina podía ser útil para ciertos casos, pero para impactar con contundencia en el espectador, eran necesarias pinturas que respondieran a valores plásticos. Para cumplir bien su función, las obras de arte tenían que ser estéticamente válidas, poseer una lograda fuerza expresiva, ser capaces de obligar al observador a tener frente a ellas una experiencia estética. En ese sentido, los tres cuadros materia de este trabajo tienen grandes ventajas: primero su gran tamaño. También la complejidad

de sus esquemas compositivos y, por supuesto, el tratamiento de los colores. Su atmósfera de dramatismo atrapa al espectador y lo eleva a la contemplación.

El místico jesuita explica también que es necesario ser como los niños para gozar de los frutos divinos. El niño es "ignorante" y "simple" (131), gustará de las delicias de la miel aunque no alcance a definirla:

> Y así, dejadas las cuestiones, te conviene valerte de la simplicidad de niño, con que veloz, alegre, desocupado, ansioso, confiado y libre, llegarás a satisfacerte con plenitud entera de los suaves frutos de aquel divino árbol de la vida (Ruiz de Montoya 132).

Por eso, los cuadros estaban ahí, listos para guiar a los "niños" en su meditación, y hacerlos gozar de los frutos de la contemplación. Como había escrito San Francisco de Borja: "[…] el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo […]". (Cit. en Estabridis 6).

Recapitulando. Las figuras como la escalera, las mansiones o las ramas y los frutos se encuentra en las pinturas y en la literatura mística de la época. Lo que buscan es explicar los grados del perfeccionamiento espiritual. Ruiz de Montoya advierte que el objetivo no son los niveles, la meta es el encuentro con Dios:

> El orden que en sí guardan las mansiones es para que veas en qué grado te han puesto. Y de allí descubres lo que falta. Y para que brevemente veas el camino que has traído en suma y por él hagas cotejo con el pasivo que te falta y hagas concepto de la combinación que lo activo tiene en lo pasivo, y no dejes de ejercitar la acción nunca, te pondré una escala para que en la oración y pasión vayas subiendo, cuyos escalones tienen correspondencia con las salas y mansiones, que son trece.
> Sólo te advierto, toma mi consejo ya tan repetido, que ningún caso hagas de sensibles gustos. Que si los del cuerpo es bien deseches, mucho más los del alma, que, como más sutiles y sabrosos, te pondrán, si no tomas mi consejo, en peligros evidentes de despeñarte o, por lo menos, de impedirte la subida. Y, aunque es cierto que si te abren la puerta te darán a gustar de los frutos que en cada mansión tiene el dueño preparados, y no digo que seas insensible piedra que no gustes del suave néctar, gusta, pero del tal suerte que en él no hagas presa, antes quitando de ellos la atención debes ponerla pura y desnudamente en el infinito ser de que proceden, que es el mismo dios. Y Dios no es ese gusto (208).

Los tres cuadros de la iglesia de San Pedro fueron de gran utilidad para el ejercicio de la "vida interior", ese espacio de la espiritualidad tan importante para los habitantes de

un convento virreinal. Su mensaje podía recordar a los miembros de la comunidad religiosa jesuita, los peligros del "amor propio" que lleva a la "ceguedad total del entendimiento" y la necesidad de afincarse en la "gracia habitual" que lleva al "amor ardiente de Dios". La primera opción conduce a la muerte definitiva del alma, la segunda le permitirá obtener la corona de salvación.

Las pinturas fueron un excelente recurso didáctico para que conceptos y enseñanzas de este tipo se impregnaran en la mente de los espectadores, siguiendo los preceptos de la doctrina católica en torno a las imágenes: los sentidos son necesarios para ascender de lo visible a lo invisible. Ya lo dijo Ruiz de Montoya:

> Para entrar en este jardín amenísimo de las perfecciones divinas, entrarás por las puertas de los sentidos exteriores, pasando de lo material de toda cosa criada a lo espiritual intrínseco de ella; con que irás cerrando las ventanas y miradores de los sentidos hasta que llegues al retrete de lo espiritual de las cosas (73).

La práctica de los ejercicios espirituales sigue siendo un aspecto importante de la vida de los jesuitas, de sus allegados y colaboradores. Hoy hay una diversidad de modalidades, variantes -a partir de la propuesta original de San Ignacio-, de acuerdo a la disponibilidad de tiempo, el estado y las necesidades de cada persona. La "composición de lugar" y el uso de las imágenes mantienen su importancia en el proceso, pero con los recursos visuales propios de nuestro tiempo.

CONCLUSIONES

1. El *Árbol de la vida y sus frutos*, el *Árbol de la muerte y sus frutos* y el *Ascenso del alma hacia Cristo,* son tres obras de notable valor estético que poseen varias cualidades: el adecuado formato escogido, la complejidad de sus esquemas compositivos, los variados juegos de contrastes, el tratamiento de los colores, la atmósfera de dramatismo que envuelve al contemplarlos, su lograda fuerza expresiva, su riqueza simbólica, su condición de iconotextos (pintura y poesía). Los tres cuadros son emblemas que envuelven al espectador con su discurso pictórico y escrito, generando en él efectos a nivel de los sentidos, la sensibilidad y el pensamiento.

2. Los tres cuadros son auténticas expresiones estéticas e ideológicas de su tiempo, complejas estructuras en las que interactúan aspectos plásticos y connotativos. Dada su validez estética, dichas pinturas fueron efectivas para transmitir su mensaje, esto es, el contenido místico y teológico.

El programa iconográfico remite a los temas de vanitas, postrimerías y mística, en boga en la época del Barroco. Los cuadros sintetizan conceptos fundamentales de la sociedad virreinal en torno a la inquietud más importante del hombre: la vida eterna, así como el proceso de preparación para llegar a ella. Su mensaje buscaba internalizar en los miembros de la comunidad religiosa una idea mística de gran trascendencia: la escala espiritual del cristiano, a través de la cual se asciende o desciende deleitándose -o envenenándose- con los frutos respectivos.

3. El *Árbol de la vida y sus frutos*, el *Árbol de la muerte y sus frutos* y el *Ascenso del alma hacia Cristo,* son pinturas didácticas, testimonios elocuentes del uso de la imagen en los métodos de meditación de la Compañía de Jesús. La lectura de los textos

espirituales no era suficiente, la vista necesitaba tener ante sí, obras de arte capaces de generar la delectación estética, obras lo suficientemente expresivas que pudieran mover el ánimo de las personas.

Entendiendo que la vista es el órgano fundamental de la percepción, los jesuitas tenían claro que las pinturas eran un excelente recurso didáctico para que los conceptos y enseñanzas, se impregnaran en la mente de los espectadores

Esto corresponde plenamente con lo que la Iglesia Católica siempre ha enseñado respecto de las imágenes: los sentidos son necesarios para ascender de lo visible a lo invisible.

4. Las pinturas estudiadas fueron utilizadas en los ejercicios de meditación de la comunidad jesuita limeña y/o de sus allegados. La organización de sus símbolos, figuras y textos permitió la meditación de manera ordenada y disciplinada, guiando al ejercitante por un camino correcto y evitando posibles desviaciones y/o exageraciones. De esta manera se orientaba las experiencias místicas, dejando en claro los pasos y objetivos del proceso. Todo tenía sentido en la medida en que se ascendía en la escala de virtudes; cualquier manifestación mística que se salía de ese marco estaba fuera de lugar.

5. El motivo árbol con frutos fue conocido y utilizado en la iconografía de la pintura virreinal y en la literatura de la época. Su riqueza semántica fue aprovechada empleando sus múltiples posibilidades de significación. En el caso de las pinturas jesuitas estudiadas, su sentido alude a las virtudes que el cristiano alcanza y los vicios que supera en su camino de perfeccionamiento espiritual.

6. El motivo escalera fue conocido y empleado en la iconografía de la pintura virreinal y en la literatura de la época. Su sentido alude al progresivo ascenso espiritual que experimenta el cristiano que se decide a tomar el camino de la mística. Lo que busca es explicar los grados del perfeccionamiento espiritual.

7. Uno de los efectos más importantes empleados en los cuadros estaba dirigido a impactar la sensibilidad del espectador: el marcado contraste entre el *Árbol de la vida y sus frutos* y el *Árbol de la muerte y sus frutos*.

El primero de ellos está lleno de fuerza vital. Su tronco, raíces y ramas son más gruesos. El número de ramas y frutos es otra diferencia notable. Hasta el color de los frutos incide en la comparación: rojos en un caso, amarillentos en el otro. Lo mismo pasa con el color de las letras. En el primero son rojas y blancas, pero en el *Árbol de la muerte* todas son negras.

En esta comparación cada espectador podía contemplar su propia vida en los símbolos y tomar decisiones trascendentales para su vida interior.

8. Hay plena correspondencia entre los cuadros estudiados y el pensamiento de los teólogos jesuitas, de manera particular los escritores místicos limeños, especialmente Antonio Ruiz de Montoya y su *Sílex del divino amor*. Esta obra es una lectura dirigida a los que ya dominan teología y filosofía; incluso, se puede decir, para aquellos que ya están caminando por los difíciles senderos de la mística. Las pinturas son útiles para los que realizan los ejercicios espirituales, un acompañamiento y auxilio didáctico para los que se inician en la vía mística. Pero en ambos casos la temática es similar.

"Mansiones", "escalones", "ramas" y "frutos", son los tópicos o motivos usados para explicar que el encuentro con Dios es una lucha por subir de nivel en nivel; dejando a

cada paso el mundo terrenal y descubriendo en cada experiencia mística un aspecto de la divinidad.

9. Los tres cuadros estudiados se conservan como testimonio de una época, en la que no bastaba con tener la experiencia de los ejercicios para darle un respiro a la vida agitada y reorientar los intereses personales; era necesario además, ser un místico, desengañarse del mundo y buscar el desposorio espiritual del alma con la divinidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, San. *Confesiones*. Caracas: Ediciones Paulinas, 1990.

ANDRÉS, Melquíades. *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*. Antología. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996

AQUINO, Santo Tomás de. *Suma teológica*. Vol. II. Lima: Universo, 1974 (Colección Autores Clásicos, 14).

ARIÉS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1999.

_____ *La muerte en Occidente*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

AUGUSTIN BURNEO, Reinhard. *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos*. 2ª ed. Lima: UNMSM / AECI / INC, 2005.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Cátedra, 1983.

BARRIGA, Irma. "Sobre el discurso jesuita en torno a la muerte presente en la Lima del siglo XVII". *Histórica*, Lima: PUCP, Vol. XIX. N. 2 (1995): 165-195.

BIALOSTOCKY, Jan. *Estilo e iconografía*. *Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

BIBLIA DE JERUSALÉN. Edición pastoral con guía de lectura. Bilbao: Descleé de Brouwer / CELAM, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera, 1980 (Club Bruguera, 33).

BOULEAU, Charles. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, 2006.

BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1985 (Alianza Forma, 14).

BUENAVENTURA, San. "El árbol de la vida". *Obras de San Buenaventura.* T. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. 279-353.

BUNTINX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN. "Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso". *Márgenes. Encuentro y Debate*. Lima, Año IV, N° 8 (1991)**:** 151-210.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001**.**

BUXÓ, José Pascual. "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática". *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España.* México: Museo Nacional de Arte, 1994. 30-54.

CABANILLAS, Virgilio Freddy. "El ascenso del alma y la escala espiritual". *Perfiles de Ingeniería.* Revista de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Ricardo Palma. Lima, Año 12, N° 9 (2007): 34-37.

_____ "La muerte del avaro. Un ars moriendi en la iglesia de San Pedro de Lima". *Imagen de la muerte. Segundo Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades*. David Rodríguez y Limbergh Herrera (comps.). Lima: UNMSM, 2007. 69-82.

_____ "Huaro: las lecturas inquietantes de un infierno". *Historias*. Revista de la Asociación Historia, Sociología y Ecología. Lima, Año 1, N. 1 (2006): 41-55.

_____"Entre árboles y almas. Lecturas iconográficas en la iglesia de San Pedro de Lima". *Imagen de la muerte*. *Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades*. Nanda Leonardini, David Rodríguez y Virgilio Freddy Cabanillas (comps.) Lima: UNMSM, 2004. 71-82.

_____ "Un *ars moriendi* en San Marcos". *UKUPACHA*. Revista de Investigaciones Históricas. Lima, Año 2, N. 3 y 4 (2001)**:** 129-137.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Introd., not. y selec. de textos por F. Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1981.

CARO BAROJA, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII).* Madrid: Sarpe, 1985 (Biblioteca de la Historia, 10).

CERTEAU, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10ª ed. Colombia: Labor, 1994.

CLISSOLD, Stephen. *La sabiduría de los místicos españoles*. Buenos Aires: Ediciones Lidiun, 1980.

COELLO, Alexandre. *Conciencia criolla y espiritualidad en la Lima colonial: Vida del extático y fervoroso padre Juan de Alloza, 1597-1666*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002 (Documento de Trabajo, 119).

COOPER J.C. *Diccionario de símbolos*. México: Ediciones G. Gili, 2002.

CORDERO DE CIRIA, Enrique. "Arte e Inquisición en la España de los Austrias". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Zaragoza,* N. LXX (1997)**:** 29-86.

CÓRDOVA ITURBURU. *Cómo ver un cuadro*. Buenos Aires: Atlántida S.A., 1959.

CRUZ, San Juan de la. "Comentarios en prosa a *Cántico espiritual*". *Poesía sacra. Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz*. Lima: Gente, 1987 (Los Mejores Libros de la Literatura Española, 18).

DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*. Bogotá: La Montaña Mágica, 1986.

DOMÍNGUEZ ASENSIO, José A. *La resurrección de la carne*. Madrid: La Editorial Católica, 1986 (Biblioteca de Autores Cristianos – Cuadernos, 100).

DONDIS, Donis. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona: Gustavo Gili, 1976 (Col. Comunicación Visual). 1ª. Ed.: *A primer of visual literacy* (1973).

ESTABRIDIS, Ricardo. "Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas" (en prensa). Simposio Iberoamericano en homenaje a la maestra Juana Gutiérrez (UNAM-México 2008).

_____ *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM / BCP, 2002.

FACULTAD DE TEOLOGÍA PONTIFICIA Y CIVIL DE LIMA. *Tercer Concilio Limense 1582-1583*. Versión castellana original de los decretos con el sumario del Segundo Concilio Limense. Introd. Enrique Bartra. Lima, 1982.

FLORES ARROYUELO, Francisco. *El diablo en España*. Madrid: Alianza, 1985 (El Libro de Bolsillo. Sec. Humanidades, 1104).

FRASER, Valerie "La imagen de la muerte en *Primer nueva corónica* de Guamán Poma". *Al final del camino.* Luis Millones y Moisés Lemlij (eds.). Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996**.** 68-79.

FUNES DE BELLO, Ofelia. "La danza macabra". *Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte – Julio Payró. Buenos Aires, N. 5, (1994):17-34 y 149-151.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura (comp.). *Los místicos. De Hojeda a Valdés*. París: Desclée De Brouwer, 1938 (Biblioteca Peruana de Cultura, primera serie, 7).

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de Santa Catalina de Arequipa". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, XLVIII-IL (1992): 83-113.

GEMZ CLAIRE, Herbert. *La vida oculta del cuadro.* Barcelona: LEDA, 1983.

GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina.* La Paz: Plural Editores / Univ. Nuestra Señora de La Paz, 1999**.**

_____ "La muerte en el arte virreinal andino". *Al final del camino.* Luis Millones y Moisés Lemlij (eds.). Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996. 102-115.

GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza, 1986 (Alianza Forma, 34).

GOURGES, Michel. *El más allá en el Nuevo Testamento,* 3ª ed. Estella (Navarra): Verbo Divino, 1987 (Cuadernos Bíblicos, 41).

GRANADA, Fray Luis de. *Guía de pecadores* (1556). Buenos Aires: Sopena, 1946 (Col. Universo).

GRUEN, W. *Pequeño vocabulario de la Biblia*. La Paz: Ediciones Paulinas / Secretariado Nacional de Catequesis, 1986.

HELMER, Marie. "Juli, un experimento misionero de los jesuitas en el altiplano andino (siglo XVI)". *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, N. 12 (1982-83): 191-216.

IBSCHER, Gred. "La capilla de Nuestra Señora de Loreto, hoy salón de actuaciones de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos". *El actual edificio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.* Daniel Valcárcel y Gred Ibscher. Lima: UNMSM, 1951. 35-81.

JARA, Juan Fernando. *Interpretación y explicación en la obra de Aby Warburg. Apuntes para una reflexión en torno a la historiografía del arte*. Lima: UNI., 2006.

JOLY, Luc. *El signo y la forma. Una geometría original*. Lima: Universidad de Lima, 1982.

KEMPIS, Tomás de. *Imitación de Cristo y desprecio de toda vanidad*. Trad. y pról. Fray Luis de Granada. Madrid: Aguilar, 1989.

KONING, Frederik. *Diccionario de demonología*. Barcelona: Bruguera, 1974 (Libro Amigo, 291.Serie Enigmas del Universo, 20).

_____ *Diccionario de ocultismo*. Barcelona: Bruguera, 1974 (Libro Amigo, 282. Serie Enigmas del Universo N. 19).

KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1975.

LEÓN, Fray Luis de. *Triple explanación del El cantar de los cantares*. Vol. 1. Introd., traducción y notas de José María Becerra. Lima: PUCP, 2007.

LOPEZ BELTRAN, Clara. "En la muerte se ve cada uno quién fue. Rito y función social de los funerales. Virreinato del Perú, Siglo XVII". *Al final del camino*. Luis Millones y Moisés Lemlij (eds.). Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996. 90-101.

LOPEZ TERRADA, María José y Felipe JEREZ MOLINER. "El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, LVI, (1994): 5-34.

LOYOLA, San Ignacio de. *Ejercicios espirituales. Texto autógrafo.* Lima: Centro de Espiritualidad Ignaciana, s/a**.**

_____ *Obras*. 6ª. Ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

MACERA, Pablo. *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*. Lima: Milla Batres, 1993.

MÂLE, Émile. *El arte religioso del s. XII al S. XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952 (1ª ed. 1945).

MALVIDO, Elsa. "La iconografía de la muerte en Nueva España, durante el gobierno de los Austrias, *El Triunfo de la muerte* del convento agustino de Huatlatlahuca, Tlaxcala". *América bajo los Austrias: economía, cultura y sociedad. 50º Congreso Internacional de Americanistas* (Varsovia – 2000). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001. 81-102.

MARCHADOUR, Alain. *Muerte y vida en la Biblia*. 4ª ed. Estella (Navarra): Verbo Divino, 1987 (Cuadernos Bíblicos, 29).

MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo. *Valiosa techumbre historiada de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos.* Lima: Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, 1951.

MARIAZZA, Jaime. "A propósito de la alegoría del alma en una pintura del Museo de Arte". *Boletín. Museo de Arte de Lima*, Año X, N. 119 (1989): 2-3.

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix, II. Conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert 1er. Catalogué raisonné.* Bruxelles, 1979.

MESA, José de y Teresa GISBERT. *Historia de la pintura cusqueña*. 2 vols. Lima: Fundación Augusto Wiese, 1982 (Biblioteca Peruana de Cultura).

MILLONES, Luis y Moisés LEMLIJ (eds.) *Al final del camino*. Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996.

MONTOYA, Santiago. "Alegoría de la Orden Franciscana en un grabado inédito de 1792 de Vicente Capilla Gil". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, N. XLVIII-IL (1992)**:** 189-203.

MORALES GAMARRA, Ricardo. "La muerte, el funeral y el arte virreinal en Trujillo". *Al final del camino.* Luis Millones y Moisés Lemlij (eds.). Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996. 80-89.

MORENO, Fernando. "La Santa Parentela". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar.* Zaragoza, N. LIV, (1993): 5-24.

MUJICA, Ramón. "El arte y los sermones". *El barroco peruano*. T. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. 219-313.

_____ *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: BCRP / IFEA / FCE, 2001.

_____ *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Pról. Mercedes López Baralt. Lima: Fondo de Cultura Económica / Instituto de Estudios Tradicionales, 1992**.**

MUJICA, Ramón et al. *El barroco peruano*. T. II. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003 (Col. Arte y Tesoros del Perú).

_____ *El barroco peruano*. T. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002 (Col. Arte y Tesoros del Perú).

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura* (1649). Ed. introd. y not. de Buenaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990.

PACHT, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza, 1986 (Alianza Forma, 60).

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1980 (Alianza Forma, 4).

_____ *Estudios sobre iconología*. Introd. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Alianza, 1972 (Alianza Universidad, 12).

RINCÓN, Carlos. *De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca de los imaginarios en el mundo colonial americano*. Bogota: Universidad Nacional de Colombia, 2007 (colección**sin**condición, 12).

RIVA AGÜERO, José de la. *Los cronistas de convento*. Selec. de Pedro Benvenutto Murrieta y Guillermo Lohmann Villena, dirigida por J. de la Riva Agüero. París: Descleé de Brouwer, 1938 (Biblioteca de Cultura Peruana. Primera Serie, 4).

ROYO MARIN, Antonio. *Los novísimos o postrimerías del hombre*. Sevilla: Apostolado Mariano, 1990.

RUEDA, Salvador. "Los habitantes de la imaginación. A propósito de *El fisiólogo atribuido a San Epifanio* y de *El Bestiario toscano*". *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*. José Antonio Terán (coord.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. 21-32.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio. *Sílex del divino amor*. Introd., transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima: PUCP, 1991.

SCHENONE, Héctor. "El amor divino [...]" (continuación). *Boletín. Museo de Arte de Lima,* Año X, N. 109 (1989)**:** 2.

_____ "El amor divino, el alma y el corazón en el Perú". *Boletín. Museo de Arte de Lima,* Año IX, N. 108 (1988): p.3.

SEBASTIÁN, Santiago. "La emblemática moral de Vaenius en Iberoamérica". *Goya. Revista de Arte.* Madrid, N. 234 (1993)**:** 322-329.

_____ *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992 (Arte Novohispano, 6).

_____ "Lectura iconográfica de la versión guaraní del libro del Padre Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y eterno*". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, N. XLVIII-IL (1992): 309-328.

_____ *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas.* 2ª. reimpresión. Madrid: Alianza, 1989 (1ª ed. 1981).

_____ "La clave del Guernica. Lectura iconográfico-iconológica". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. N. V (1981)**:** 4-60.

STASTNY, Francisco. "Arte colonial". *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima.* Natalia Majluf, Cristóbal Makowski y Francisco Stastny. Lima: MALI / PROM PERÚ, 2001. 83-125.

_____ "Naturaleza y poder en una fuente barroca". *Iconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología*. Lima, N. 3 (2000): 10 – 19.

_____ "La Virgen de Rocamador, una tabla de la conquista". *Iconos,* N. 3 (2000)**:** 58-61.

_____ "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano". *La tradición clásica en el Perú virreinal.* Teodoro Hampe (comp.). Lima: UNMSM / Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999**.**

_____ "Modernidad, ruptura y arcaísmo en el arte colonial". *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. T. III. *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM – IIE, 1994. 939-954.

_____ *Síntomas medievales en el Barroco Americano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.

_____ "La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco". *Anthropológica*. Lima, Año II, N. 2 (1984): 105-167.

_____ "La historia del arte como ciencia ficción". *Oiga* N. 116 (1983).

_____ "Una lectura iconológica". *Oiga* N. 117 (1983).

_____ "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal". *Cielo Abierto*. Lima, Vol. VII, N. 21 (1982): 40-55.

_____ *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Universo, 1967.

_____ "La pintura colonial y su significación artística". *Fanal*. Lima, Vol. XXI, N. 80 (1966): 10-20.

_____ "Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte" (Separata de la Revista *Letras* N. 72-73, Lima: UNMSM, 1965).

TAMAYO HERRERA, José. *La muerte en Lima 1780-1990 (Un ensayo de Historia de las Mentalidades desde la perspectiva regional).* Lima: Universidad de Lima, 1992 (Cuadernos de Historia, XV).

URBANO, Henrique. "La figura y la palabra. Introducción al estudio del espacio simbólico andino". *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Henrique Urbano (comp.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1993. 7-50 (Estudios y Debates Regionales Andinos, 84).

_____ "Idolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico". *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII. Charcas, Chile, México, Perú*. Enrique Urbano y Gabriela Ramos (comps.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1993. 7-30. (Cuadernos para la Evangelización en América Latina, 5).

VARGAS UGARTE, Rubén. *Un místico del siglo XVII. Autobiografía del venerable padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*. Introd. y not. de R. Vargas Ugarte. Lima, 1960.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada, 2* (1264). 9ª. reimpresión. Madrid: Alianza, 2000 (Alianza Forma, 30).

_____ *La leyenda dorada, 1* (1264). 2ª. reimpresión. Madrid: Alianza, 1995 (Alianza Forma, 29).

VOVELLE, Michel. *La Revolución y la muerte: de la historia social a la historia de las mentalidades*. Discurso al recibir el Doctorado Honoris Causa. Lima: Centro Cultural de la UNMSM, 2003.

_____ *Aproximación a la historia de las mentalidades colectivas*. Lima: Universidad de Lima, 1991 (Cuadernos de Historia, XII).

_____ *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel, 1985.

WESTHEIM, Paul. *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Breviarios, 351). 1ª ed. 1953.

WOODROW, Alain. *Los jesuitas. Historia de un dramático conflicto*. Buenos Aires: Sudamericana / Planeta**,** 1986.

WUFFARDEN, Luis Eduardo et al. *Enciclopedia Temática del Perú*. T. XV. "Arte y Arquitectura". Lima: *El Comercio,* 2004.

YARZA, Joaquín et al. *Arte medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte Vol. II).

FUENTES MANUSCRITAS

Archivo General de la Nación.

Sección Compañía de Jesús, Sermones. Leg. 120.

Sección Temporalidades, Legajos 1, 2, 3 y 4.

INTERNET

Javier Martín Arrillaga.

A través de un cuadro. Ejemplos de análisis de obras de pintura.

www.artecompo.com/

[Consulta: 1 de febrero de 2009. 21.00 horas].

Siervas de los corazones traspasados de Jesús y María.

www.corazones.org/

[Consulta: 12 de diciembre de 2008. 23.00 horas].

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Identidad jesuita

www.uarm.edu.pe/acerca/?pag=identidad.htm

[Consulta: 4 de enero de 2009. 19.00 horas].