

LOS CLAUSTROS Y LA CIUDAD

Las órdenes regulares
en el virreinato
del Perú



Misioneros y redentores de cautivos

LAS PROVINCIAS PERUANAS
DE LA ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

Luis Eduardo Wuffarden

Debido quizá a sus orígenes militares y caballerescos, los frailes mercedarios parecen haberse identificado de inmediato con el espíritu de la Conquista. Pertenecían a la única orden monástica oriunda de la península ibérica, nacida en el siglo XIII, al fragor de la Reconquista y estrechamente ligada al reino de Aragón.¹ Sus miembros se distinguían por formular un cuarto voto, el de “redención de cautivos”, que los haría desplazarse arriesgadamente por mar y tierra para rescatar prisioneros cristianos. Su paso al Perú queda registrado por los primeros cronistas, pero su historiografía local tuvo escaso desarrollo en comparación con otras órdenes. Tal vez por ello no participaron de un modo tan directo y activo en el debate por la espinosa cuestión de las preelaciones.²

En su caso, la memoria corporativa se apoyaba en la tradición y en las “crónicas generales”, donde las provincias americanas se veían insertas en una narrativa global. Escritores como fray Marcos Salmerón, fray Alonso Remón o el propio Tirso de Molina ayudaron a consolidar una clara consciencia sobre el papel fundador de la orden en el Nuevo Mundo.³ Todos ellos solían apelar a la autoridad de Pedro Mártir de Anglería, primer cronista de Indias, para inferir la presencia mercedaria en el segundo viaje de Cristóbal Colón.⁴ Esa circunstancia constituía una fuente de orgullo ampliamente compartida, pues permitía remontar las ramas americanas de la orden a los primeros descubrimientos colombinos.

Sin embargo, los mercedarios peruanos no pudieron eludir la interminable controversia entre las comunidades locales. A menudo, sus voceros señalaban la presencia documentada de fray Miguel de Orenes, Martín de Vitoria, Pedro Arcabucero y Diego de Porres, en prueba de su arribo al tiempo de la conquista. Se decía que Orenes y fray Vicente Martín desembarcaron con las huestes de Pizarro en San Miguel de Piura y habrían fundado en Paita el primer templo cristiano del país. En el Cusco, fray Sebastián de Castañeda habría asistido a la fundación española e iniciado poco después la edifica-

Fig. 1.
Escalera imperial. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 2.
La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a san Pedro Nolasco, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.



3

ción del convento sobre el sitio incaico de Cusipata, cedido al efecto por Francisco Pizarro. Otras fuentes señalaban la entrada de un grupo de mercedarios, antes que ninguna otra orden, al valle de Lima. Se atribuían la celebración de la primera misa —a cargo de fray Antonio Bravo—, antes de la fundación de la ciudad, ocurrida en enero de 1535.⁵ Incluso se llegó a decir que la portería del convento limeño estaba edificada en el mismo lugar donde una rústica ermita habría albergado la ceremonia.

Dejando aparte esas versiones, lo evidente es que Pizarro dio reiteradas muestras de cercanía con los redentores de cautivos. Ello sugiere una identificación con quienes, de cierto modo, reeditaban en América la prolongada lucha de los reinos cristianos contra el invasor moro. Es también conocida la amistad que vinculaba a los frailes con el socio y luego rival de Pizarro, Diego de Almagro, a quien acompañaron como capellanes en su desafortunada expedición a Chile. Tras sufrir derrota en la batalla de las Salinas y ser condenado a muerte, en 1538, los mercedarios le dieron sepultura como benefactor en su templo del Cusco. Allí mismo sería enterrado, cuatro años después, Diego de Almagro el mozo, su hijo mestizo, muerto en circunstancias igualmente violentas.

En cuanto a la Ciudad de los Reyes, si bien todo lleva a suponer que ningún mercedario estuvo presente en la ceremonia de fundación, es sintomático que Pizarro les reservara ese mismo día cuatro solares privilegiados, además de cederles el fundo de Surquillo como fuente de rentas. Sobre los céntricos solares, fray Miguel de Orenes fundará poco después el convento dedicado a san Miguel Arcángel, cabeza de una vasta provincia que al principio llegaba hasta Quito y Panamá. Su contraparte estaba en la sede del Cusco, cuya jurisdicción abarcaba originalmente todo el sur andino y el Alto Perú, además de Paraguay y Tucumán. Tanto en la capital como en el Cusco, la edificación de sus primeras iglesias y casas conventuales fue pobre e improvisada, a causa de la

ausencia de maestros profesionales y en medio de la inestabilidad general ocasionada por las guerras civiles entre los conquistadores.

Aun cuando la fundación del convento de Arequipa es una de las más antiguas, el complejo mercedario actual no conserva huella de su traza primigenia. El claustro principal data del siglo XVII y es un ejemplo notable de arquitectura conventual. Está conformado por robustos pilares y cubierto por bóvedas de arista que dan cuenta de la habilidad del alarife local para adecuar los patrones constructivos europeos a la naturaleza sísmica de la zona. Además de la solidez de su fábrica, sobresale por el bello efecto visual resultante de la alternancia del sillar y el ladrillo. Su iglesia adopta las típicas labores decorativas del llamado estilo “mestizo”, con una portada que tiene como motivo central la clásica imagen de la Virgen redentora de cautivos, labrada con la rudeza propia de la piedra sillar. En la entrada del templo era venerada por mucho tiempo una pintura cusqueña de la Virgen como patrona de la orden mercedaria, conocida popularmente como “la portera”. Es obra ricamente sobredorada y lleva la firma de Diego de Rivera, pintor activo en la primera mitad del siglo XVIII e hijo del afamado maestro Marcos de Rivera, también relacionado con los mercedarios del Cusco. Después de su desaparición, en 1995, sus devotos la han reemplazado por una réplica, con la esperanza de que el original retorne a su lugar de culto.

LAS TRES ETAPAS DEL TEMPLO LIMEÑO

Es posible determinar al menos tres grandes etapas constructivas hasta llegar a la basílica limeña de la Merced, tal como se conoce en la actualidad. Al principio era un templo de nave única alargada, a la manera gótico-isabelina con varias capillas laterales y cerramientos mudéjares, terminado a fines del siglo XVI. A partir de 1613 se iniciaba el segundo momento: un largo proceso de ampliación y reconversión hacia la planta basilical, que daría forma definitiva a la disposición interna del edificio, de acuerdo con los planos diseñados por el arquitecto mercedario fray Pedro Galeano. Al apreciar el templo terminado, en la década de 1640, fray Diego de Córdova y Salinas, cronista franciscano, lo elogiaría con franco entusiasmo. Dijo entonces que la iglesia mercedaria “excede a todas las que tienen las Religiones de la ciudad (con ser tan majestuosas) en la capacidad de sus capillas, en la labor de sus tres naves y crucero; en lo hermoso de sus bóvedas; fuerte y vistoso de sus torres. Cada día se va adornando con muy costosos retablos, hermosas estatuas y devotas imágenes, y su sacristía de ricos y preciosos ornamentos, con que el culto divino está muy en su punto y Dios Nuestro Señor muy servido”.⁷

Desde luego, un proyecto tan ambicioso requirió mucho tiempo y esfuerzo antes de quedar terminado. Empezaron las obras en 1613, cuando los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas se comprometían a construir la nueva capilla mayor, junto con otras dos capillas a ambos lados de la cabecera, además del gran crucero. Enseguida se fueron abriendo los muros de las capillas laterales para comunicarlas entre sí y conformar de ese modo sendas naves adicionales —del evangelio y de la epístola—, que proporcionaban mayor amplitud y permitían la circulación de procesiones internas.

Durante varios años los trabajos avanzaron muy lentamente, sobre todo a causa de la escasez de recursos, y se vieron definitivamente interrumpidos en 1621, cuando Espinosa se trasladó a Arequipa y Arenas decidió establecerse en Huánuco. Así las cosas, la terminación del templo solo sería retomada en 1628, seguramente ante la inminencia de la canonización del fundador san Pedro Nolasco y las solemnes fiestas que la comunidad debía organizar para celebrar el acontecimiento. En esta ocasión recibieron el decidido patrocinio del capitán Bernardo de Villegas, uno de los primeros y más acaudalados banqueros de Lima, quien se convirtió en su benefactor principal.⁸



Fig. 3.
Claustro principal, galería baja.
Convento de la Merced, Arequipa.

Fig. 4.
Retablo con la Virgen de la Merced,
“la Portera”. Iglesia de la Merced,
Arequipa.



5

Fig. 5.
Ángeles con símbolos de la Pasión, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Pintura mural en la cúpula de la capilla del capitán Villegas. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 6.
Pinturas murales en la capilla del capitán Villegas, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 7.
Ángel custodio, Escudo de armas con putti y San Miguel arcángel venciendo al demonio, Juan Bautista Planeta, circa 1628-1632. Pinturas murales. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 8.
Cenotafio del capitán Bernardo de Villegas y su familia, anónimo, circa 1628. Piedra labrada. Capilla del capitán Villegas. Convento de la Merced, Lima.

Data de esa época, precisamente, la capilla interna del capitán Villegas, situada junto al presbiterio y al lado de la sacristía, un espacio de planta cuadrada que oficiaba inicialmente como preparatorio de los frailes. Ese lugar de privilegio fue cedido a Villegas y su esposa Marcela de Montoya como capilla de enterramiento familiar, en compensación por su aporte a la fábrica del templo. Al recibir la capilla, en 1628, el beneficiario se comprometía a decorarla en consonancia con su nuevo uso. Surgió así el conjunto más importante de murales italianistas que conserva Lima, cuya atribución a Mateo Pérez de Alesio ha sido materia de controversia entre los especialistas durante varias décadas.¹⁰ Actualmente, gracias al reciente hallazgo documental de Javier Chuquiray, se ha podido determinar con certeza la autoría de Juan Bautista Planeta, artista genovés cuya actividad en Lima se halla documentada desde 1626 hasta su muerte, en 1642.¹¹ Esa información resulta clave para valorar la huella dejada por los maestros italianos en el desarrollo de una sostenida producción muralista en la capital del virreinato, que habría de desaparecer casi por completo en los decenios siguientes, al imponerse el uso de pinturas sobre lienzo para decorar los interiores eclesiásticos.¹² En ese sentido, la capilla del capitán Villegas se erige como un testimonio excepcional de aquel periodo de transición y cambios. Tanto el refinado lenguaje ornamental de estas pinturas como el cosmopolitismo de su estilo nos revelan la calidad de un pintor italiano hasta hace poco desconocido y, a la vez, ofrecen un revelador indicio del gusto predominante en la élite culta de Lima durante el primer tercio del siglo XVII.

Planeta trabajó en la capilla entre 1628 y 1632, aproximadamente, quizá ayudado por alguno de sus colaboradores.¹³ A propuesta del comitente, los temas elegidos configuran un programa iconográfico relacionado con el pecado, el alma y la muerte. Sobre la "media naranja", ocho gajos albergan a sendos ángeles portadores de símbolos de la Pasión o *Arma Christi*. Las pechinas muestran cuatro escenas centrales del Génesis:

Creación de Adán y Eva, El pecado original, Expulsión del Paraíso y Asesinato de Abel. Sobre los muros laterales ocupan lugar destacado los escudos de armas del donante y su esposa, flanqueados por *putti* semidesnudos y de canon anatómico alargado. Sentados, estos angelillos paganos —pues carecen de alas— dirigen la mirada hacia el espectador en actitud pensativa, mientras sostienen cráneos humanos a los que señalan, a modo de recordatorio de la inevitable muerte o *memento mori*.

En cambio, los ángeles de aspecto adolescente aparecen a ambos lados de la hornacina donde se alza el sepulcro. Alados y cubiertos por túnicas ondulantes, ellos asumen el papel de custodios de las almas —encarnadas por niños—, a quienes guían y muestran el camino al cielo. Arriba del nicho, un tondo presenta en audaz escorzo la escena de *San Miguel venciendo a los demonios*: una apropiada alegoría de la victoria final del bien sobre el mal, y una invocación al gran intercesor de las almas de los difuntos en el día del Juicio Final. Pero también podía ser percibida como un reconocimiento a la advocación titular del convento mercedario. Este fragmento recuerda el aliento miguelangelesco presente en la *Defensa del cuerpo de Moisés*, fresco que Mateo Pérez de Alesio pintó en uno de los muros de la Capilla Sixtina de Roma y que ha servido de apoyo a la tradicional atribución, hoy definitivamente descartada.

Todas las representaciones aparecen rodeadas por un exuberante despliegue decorativo que invade y satura los espacios libres, al punto de generar una sensación de *horror vacui*. Se trata de grutescos, motivos fantásticos heredados de la Antigüedad clásica y difundidos por tratadistas del Renacimiento, que combinan lo monstruoso con lo natural. En el virreinato temprano estos abigarrados follajes solían denominarse “romanos” y se difundieron con gran rapidez hacia todos los géneros artísticos, aparentemente por ofrecer un margen de versatilidad que permitía al artífice introducir invenciones locales.¹⁴ Pero quizá lo más interesante sea la incorporación del motivo de las cadenas, por medio de eslabones elípticos alineados, alusivos a la “redención de cautivos”. Queda prefigurado aquí el que, varias décadas después, será *leitmotiv* ornamental dominante en el interior del templo.

No ha merecido similar atención el cenotafio, en cuya base puede leerse con claridad: “Este entierro y capilla es del capitán Bernardo de Billegas, patrono y reedificador de esta santa casa, y de sus herederos”. Es obra de piedra finamente labrada y su diseño renacentista tiene como principal elemento decorativo dos pares de cariátides en las esquinas, cuyos cuerpos se curvan y terminan en formas vegetales, ciñendo el simbólico ataúd. Este se compone de numerosos bloques de corte rectilíneo cuidadosamente ensamblados. Aunque su hechura no está documentada, podría pensarse en la intervención de un experimentado cantero o escultor especializado en talla de piedra. Tal vez Francisco Lobo, quien por esa época trabajaba piezas de primer nivel en su género, como los relieves de ángeles volantes a ambos lados de la portada del Perdón en la catedral de Lima, diseñada en 1627 por el arquitecto Juan Martínez de Arona.¹⁵

Por curiosa coincidencia, la capilla Villegas es uno de los pocos ambientes del edificio que resistieron el terremoto de 1687. Ese hito trágico dejó a casi todo el complejo mercedario en ruinas y obligó a emprender una tercera etapa constructiva. Esta fue dirigida por el notable arquitecto fray Cristóbal Caballero (1631-1697), quien reedificó el templo





en clave barroca, aunque respetando la planta anterior. Así, la lograda unidad estilística resultante dejaba atrás la hibridez predominante en el antiguo templo, al sustituir todas las cubiertas góticas y mudéjares por modernas bóvedas de cañón y por una gran cúpula de media naranja, empleando para ello materiales ligeros en previsión de la constante amenaza sísmica. Este proceso requirió algo más de una década y llegó a su culminación hacia 1702, cuando se daba término a la monumental portada de piedra que habría de ser —según propone San Cristóbal— una suerte de testamento artístico u obra póstuma del padre Caballero.¹⁶

En su ambicioso plan de reedificación, el mercedario criollo logró conciliar con gran habilidad las exigencias de solidez con la adecuación del templo a un gusto barroco que adquiriría modulaciones propias gracias a influyentes personalidades contemporáneas como Manuel de Escobar (ca. 1640-1690) o el dominico fray Diego Maroto (1618-1696). Entre las ingeniosas soluciones técnicas propuestas por Caballero está el reforzamiento de los arcos de las naves laterales, introduciendo arcos de menor diámetro en su interior, a manera de contrafuertes. Otro aspecto singular fue la modificación del crucero, cuyos brazos se ochavaron por medio de arcos volados de diseño trilobulado en la parte alta, recurso que no tiene equivalente en la ciudad. Pero tal vez lo más llamativo a primera vista son las labores de yesería esgrafiada, en abierta emulación del templo franciscano. Aquí el diseño reitera *ad infinitum* el motivo mercedario de las cadenas, alternando eslabones en forma elíptica y rectangular, alineados dentro de franjas que recorren las paredes y cubiertas de todo el edificio.

En cambio, la nueva cúpula sobre el crucero parece haber tenido como objeto de emulación su precedente, la cúpula diseñada para el templo dominico por fray Diego

Maroto. A diferencia de aquella —decorada con santos de mampostería—, Caballero elegirá colocar sobre las pechinas cuatro pares de figuras femeninas de madera policromada. Son personificaciones alegóricas de las virtudes teologales y cardinales, que evocan el repertorio de aliento clasicista utilizado por el propio Caballero en sus labores de ensambladura y escultura. Sus atributos simbólicos permitían reconocerlas con facilidad al espectador devoto contemporáneo: Fe y Esperanza, Fortaleza y Justicia, Caridad y Prudencia, Templanza y Magnificencia. Por medio de estas figuras colosales que recordaban a los feligreses las virtudes que debían cultivar en su vida cotidiana, el arquitecto mercedario consiguió acentuar la sensación de grandeza monumental que emana de toda la basílica.

IMÁGENES “FUNDADORAS”

Por encima de aquellas radicales renovaciones, los frailes procuraron conservar algunas imágenes de culto que acreditaban la antigüedad de su fundación. Entre ellas, la Virgen de la Merced era la más importante: teóricamente, habría presidido el altar mayor desde que se levantó la primera iglesia. Aun cuando no hay constancia de que

sea la misma escultura existente hoy, se trata de una imagen de vestir que podría datar del siglo XVII. Sin embargo, las sucesivas restauraciones por las que ha pasado a lo largo de su historia impiden una aproximación cronológica precisa. Sea como fuere, la tipología de la Virgen de la Merced (o de las Mercedes) llegada a América tiene poco o nada que ver con el original. Esa escultura de rasgos primitivos, venerada en la iglesia de la Merced de Barcelona, es una imagen románica y sedente. Su versión tardía trasplantada al Nuevo Mundo, en cambio, obedece a una reelaboración moderna del popular culto medieval de la *Mater Omnium* o Virgen de la Misericordia, que cobraría renovada vigencia en el contexto de la piedad contrarreformista.

Es presumible que la Virgen mercedaria limeña sentara un canon seguido por las efigies de esa advocación en el ámbito sudamericano. Su figura de apariencia mayestática, con hábito blanco, extiende los brazos y despliega su manto protector sobre la orden, los cautivos cristianos y una feligresía masiva. A medida que avanzaba la fundación de conventos y doctrinas a lo largo del Perú, se iba extendiendo la devoción, a tal punto que prácticamente no existía ciudad peruana donde no hubiera una imagen suya.¹⁷ En paralelo, el prototipo se propagaba a través de una gran diversidad de estampas y pinturas, a menudo como una suerte de “trampantojos a lo divino”, que buscaban trasladar al ámbito doméstico los poderes curativos o milagrosos atribuidos al original.

Pero la imagen mariana más antigua que conserva el templo es, con toda probabilidad, la Virgen de los Remedios, una pequeña escultura ubicada hasta hace poco en uno de los retablos del crucero, cuya historia permanece en gran medida olvidada. Sigue el modelo flamenco de las vírgenes de Malinas, apreciadas en España desde la época de los reyes católicos. Podría tratarse, sin embargo, de una copia novohispana fechable a fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Quizá haya sido traída por algún fraile proveniente del virreinato del norte, en testimonio de su fama americana. Como es sabido, la Virgen de los Remedios española estaba asociada en sus orígenes con la orden trinitaria y con la redención de cautivos que esta practicaba. Una copia fue llevada a México por Juan Rodríguez Villafuerte, compañero de Hernán Cortés y uno de los primeros conquistadores. En la denominada Noche Triste del 10 de julio de 1520, Rodríguez logró escapar y escondió la imagen en el cerro de Totoltepec, donde fue hallada veinte años después, debajo de un maguey, por el cacique Juan Tovar. Alcanzó popularidad rápidamente por relacionarse con la leyenda de la conquista, que le asignaba una aparición milagrosa para dar consuelo a Hernán Cortés y a sus tropas en medio de la derrota.

Venerada a las afueras de la capital novohispana, la Virgen de los Remedios llegaría a ser la advocación mariana de mayor popularidad antes de que llegara a consolidarse el culto guadalupano. En 1621 el mercedario fray Luis Cisneros publicaba un libro dedicado a narrar su historia en relación con la conquista y la cristianización de México, que marcó el punto más alto de su fama.¹⁸ Es posible que ese vínculo entre los mercedarios mexicanos y el culto de los Remedios haya motivado el envío de una copia al convento de Lima y debió estar aureolada por el prestigio de las imágenes “fundadoras”. Su culto se mantuvo en plena vigencia por mucho tiempo, pues, en 1665, Martín Alonso de Mesa realizaba un retablo para esta advocación, y hacia 1702 fue colocada en un altar nuevo, seguramente salomónico. Todavía en 1788 ocupaba el centro de uno de los grandes retablos de estilo rococó emplazados en el crucero, junto con el *Ángel de la Guarda*, donde se mantuvo hasta que su cofradía se extinguió y la devoción fue cayendo en el olvido.¹⁹

Por el contrario, el *Cristo de la Conquista* ha mantenido su fama a lo largo del tiempo, gracias a su vínculo legendario con la fundación de la ciudad. Según una persistente tradición, este sería el mismo crucifijo colocado en la mesa del altar donde, supuestamente, los mercedarios celebraron la primera misa en el valle del Rímac, hacia enero de 1535 o incluso a fines del año anterior. No obstante, el estilo de la



Fig. 9.
Portada-retablo, Fray Cristóbal Caballero (atribuido), circa 1700-1704. Piedra labrada. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 10.
Virgen de los Remedios, anónimo flamenco o novohispano, circa fines del siglo XVI. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.



11

pieza, su canon anatómico clasicista y la simplicidad del paño de pureza inducen a situar su ejecución no antes de comienzos del siglo XVII. Por ser de cuatro clavos, responde a la iconografía “ortodoxa” preconizada en su momento por el pintor Francisco Pacheco y podría asociarse, aunque lejanamente, con el exitoso modelo miguelangelesco introducido en Andalucía hacia 1597 por el platero italiano Juan Bautista Franconio. Es un Cristo vivo, más bien parco en señales de sufrimiento físico, con la cabeza erguida y la mirada elevada al cielo. Podría tratarse de uno de los más antiguos “Cristos de la Agonía”, de particular devoción en el virreinato, pues solían ser invocados en auxilio de los enfermos y agonizantes.

Su leyenda debió cristalizar en el siglo XVIII, cuando la imagen, denominada Cristo de los Afligidos, ocupaba una capilla propia en la portería del convento, para señalar el sitio de aquella misa fundacional. Se desprende así de una carta suscrita en febrero de 1778 por el comendador fray José Pagán, cuyo destinatario era el visitador general de la orden, fray Simón Alfaro.²⁰ En ese documento, el comendador afirma que el Señor de los Afligidos era el mismo que “trajeron los conquistadores de los dichos reynos de España”. Y añade que esa información “consta auténticamente por los instrumentos del Cabildo de esta ciudad, como también estuvo en dicho sitio la primera pila bautismal, también se celebró el primer auto de fe”. Según el religioso, la documentación se acreditó en un expediente judicial seguido ante la Real Audiencia de Lima, “con el motivo de haberle controvertido la Religión de N. P. S. Agustín a la nuestra la antigüedad de fundación, alegando que aunque era cierto que nuestros religiosos fueron los primeros que vinieron a estos reynos no habían tenido cédula de su magestad para fundar, cuyo asunto hasta el presente por desidia no se ha decidido, que es la razón que puedo dar”.²¹ Sea como fuere, el prestigio del Cristo de la Conquista fue nuevamente confirmado cuando se decidió colocarlo en un tabernáculo de gusto “moderno” emplazado frente al púlpito —donde puede verse hasta el día de hoy—, para servir de inspiración a las prédicas de los frailes.

DEVOCIONES BARROCAS

Dentro del proceso renovador experimentado desde fines del siglo XVII, resulta interesante que se haya optado por “reciclar” muchas piezas anteriores, sea por razones devotas o por su calidad artística, y a menudo por ambas. Es el caso de un relieve que representa *La imposición de la casulla a san Ildefonso con un fraile mercedario donante*, incorporado a un retablo de estilo rococó. Tanto su esquema compositivo como varios de sus personajes son “citas” directas del conocido cuadro del mismo tema por Leonardo Jaramillo, fechado en 1636, de la recolección franciscana de los Descalzos. La ejecución de este relieve podría situarse hacia 1640 y refleja el impacto ejercido por la pintura de Jaramillo en la escena artística limeña.

Está documentado que los mercedarios se contaban entre los principales comitentes de Martín Alonso de Mesa (circa 1573-1626), maestro sevillano establecido en Lima desde 1600. Tras una década de permanencia en la capital llegaría a afirmar con jactancia: “Como se sabe en este reino, no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte de la escultura”. Su figura integró el círculo de artistas andaluces que marcaron la tónica dominante en la imaginería local durante la primera mitad del siglo XVII. Aspecto revelador de esa estrecha sintonía entre Lima y Sevilla fue la compra del esclavo de origen africano Juan Simón, quien había servido en el taller de Juan Martínez Montañés. Después de haberse formado como oficial de escultura, Juan Simón fue adquirido en Sevilla y traído a Lima por el comerciante Pedro González Refolio —uno de

Fig. 11.
Anónimo hispano-limeño. *Cristo de la Conquista*, inicios del siglo XVII. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 12.
Anónimo hispano-limeño. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, circa 1640. Relieve de madera estofada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.



12

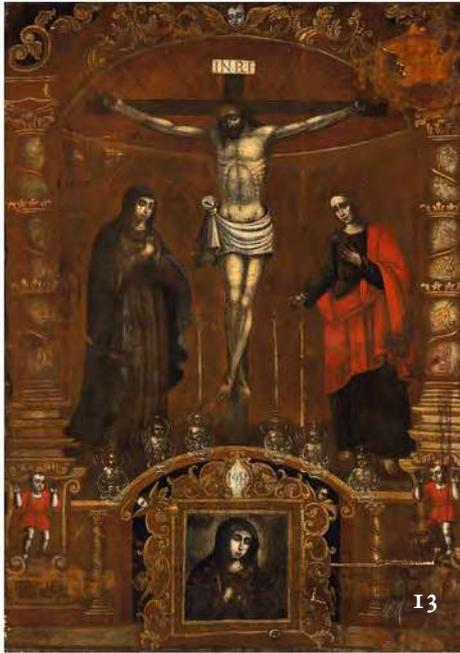
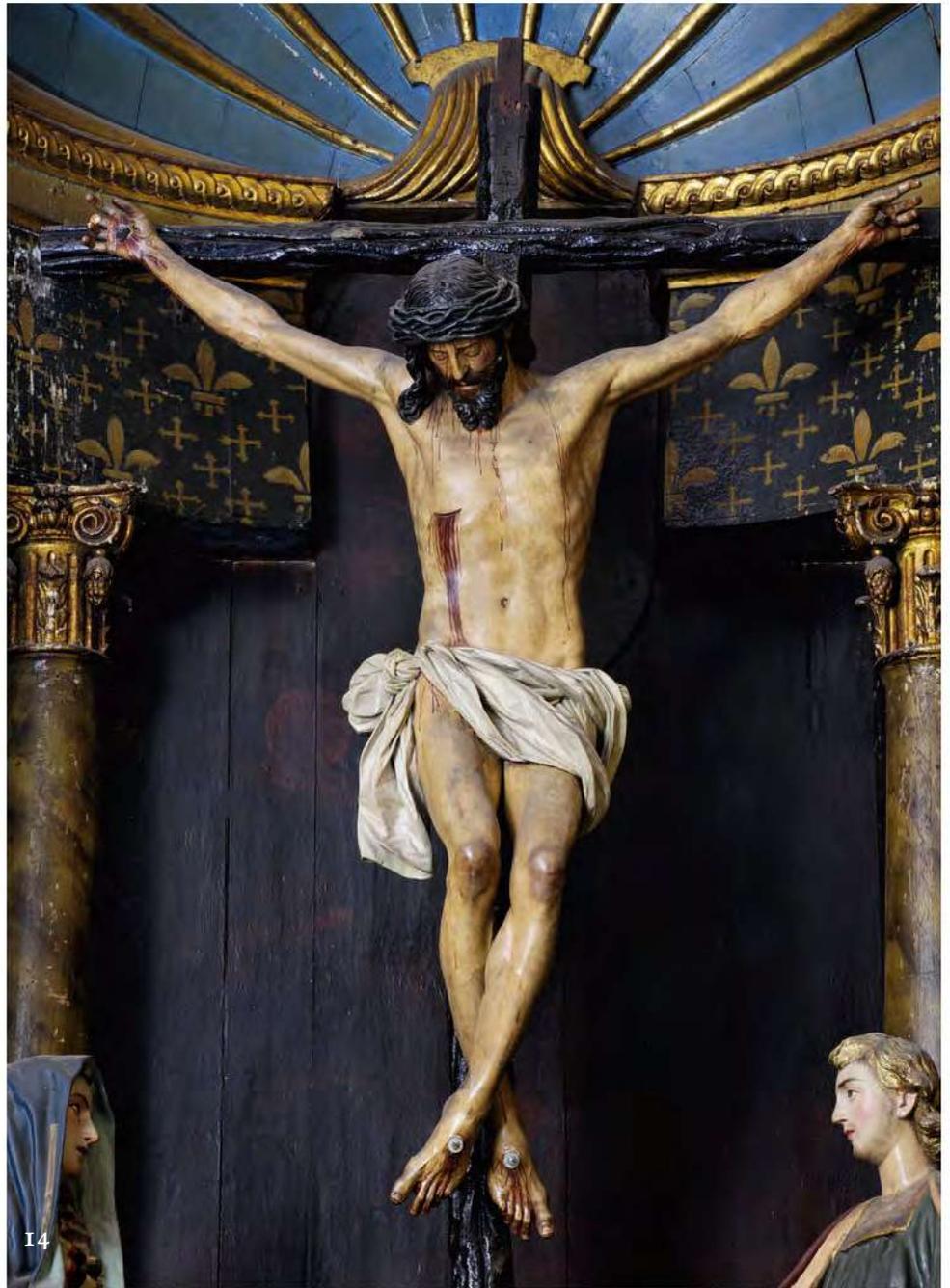


Fig. 13.
Anónimo limeño. *Cristo del Auxilio con la Virgen y san Juan en su capilla*, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 14.
Juan Martínez Montañés. *Cristo del Auxilio*, 1603. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 15.
Anónimo hispano-limeño. *San Gabriel arcángel*, circa 1630-1650. Madera labrada, estofada y policromada. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 16.
Anónimo limeño (?). *Cristo azotado*. Circa 1650. Óleo sobre tela. Iglesia de la Merced, Lima.



los fundadores del Tribunal del Consulado—, quien, a su vez, lo vendió a Mesa y, a partir de entonces, Juan Simón se convertiría en el principal colaborador de este maestro.²²

No sorprende que, estando ya instalado en Lima, Mesa evolucionara hacia un estilo más definitivamente montañésino, al tiempo que se iba adaptando a las exigencias de la clientela local. Por desgracia, es muy poco lo que se ha podido identificar de su producción documentada para los mercedarios. Básicamente son cuatro relieves con escenas de la Pasión de Cristo, que originalmente integraban un retablo ensamblado por el propio Mesa en 1612. Son tallas de gusto andaluz y es significativo que el retablo estuviera destinado a albergar el *Cristo del Auxilio*, pieza original de Montañés y una de las advocaciones centrales de la iglesia. Data de 1603 y fue el primer Cristo montañésino remitido al Perú. Quizá sea el mismo que ocupaba en 1620 la capilla de Redención de Cautivos y que Mesa copió, por encargo del mercedario fray Andrés de Lara, para ser entregado a Andrés Enríquez Yáñez, vecino de Santiago de Chile.²³

El Señor del Auxilio es un crucificado expirante, cuyo diseño anatómico alargado y su tipología de “cuatro clavos” conservan todavía un aire marcadamente clásico que lo distingue de los trabajados en su etapa de madurez. En Lima fue bautizado como Señor del Auxilio, y se le añadieron las figuras acompañantes de la Virgen y san Juan para conformar un Calvario. A principios del siglo XIX, al colocarse dentro de un altar neoclásico, los relieves de Mesa fueron reutilizados, probablemente en reconocimiento de su asociación histórica con el venerado Cristo.

Salvo esos relieves, el retablo de Mesa fue sustituido por otro de gusto plenamente barroco en el primer tercio del siglo XVIII. Sobre el aspecto que presentaba por entonces hay un indicio elocuente en el grabado calcográfico realizado por Juan Francisco Rosa en 1739, seguramente sobre la base de un dibujo hecho teniendo a la vista su flamante capilla.²⁴ Esa estampa capta la escultura dentro de la hornacina central, flanqueada por



columnas salomónicas e imágenes de ángeles atlantes. Similar configuración presenta un lienzo contemporáneo, captado por un pintor limeño a manera de “trampantojo a lo divino”, que reitera el motivo de los atlantes y representa al Cristo montañésino de acuerdo con las convenciones de uno de los géneros favoritos de la pintura virreinal.

De esa época de apogeo de los modelos andaluces procede una elegante figura de *San Gabriel Arcángel*, quizá parte de un grupo de la Anunciación de María. Pudo haberse realizado por encargo de una “cofradía de morenos” dedicada al arcángel Gabriel, cuyas constituciones fueron aprobadas el 14 de mayo de 1627 por el canónigo Feliciano de Vega, vicario general del arzobispado, por entonces en sede vacante.²⁵

Tras la muerte de Martín Alonso de Mesa, el maestro criollo Pedro Muñoz de Alvarado se hizo cargo de importantes obras de escultura que combinan rasgos de tradición castellana con otros de raíz andaluza. Ambos componentes se observan en el retablo reensamblado de la Santísima Trinidad, encargado por fray Pedro Urraca, quien vivió rodeado por con una creciente fama de santidad que trascendió los muros de su

convento para difundirse entre el vecindario limeño. En 1636, el padre Urraca concertaba con el ensamblador Tomás de Aguilar un retablo cuyas esculturas serían trabajadas por Muñoz de Alvarado (o Muñoz de Prado). Su motivo central debía ser un relieve de la *Trinidad coronando a la Virgen*, en el que María asume el prototipo de la Inmaculada castellana creado por Gregorio Fernández. En la parte alta del mismo retablo hay un *Salvador del Mundo* de aire montañésino que podría ser de mano de Muñoz de Alvarado.

En comparación con el fervor masivo que rodeaba a muchas de las imágenes de bulto, solo una pintura del siglo XVII se mantiene hasta hoy como objeto de veneración. Se halla dentro de una urna en una de las capillas a los pies del templo, quizá a cargo de una cofradía de indios. Se trata de un *Cristo azotado*, imagen impactante por el realismo con que se muestra el cuerpo llagado y sangrante de Jesús, así como por la atmósfera sombría que lo rodea. Su mirada se dirige al espectador y, encima de él, las manos de los sayones que lo sujetan con sogas constituyen un detalle crucial para el simbolismo mercedario, pues aluden al cautiverio de Jesús. Sin duda, el pintor extrajo la figura central de una composición de la *Flagelación de Cristo* grabada por Johann Sadeler (1550-1600), según una pintura de Christopher Schwartz (circa 1548-1592). Si en la composición original la escena pasionaria estaba ambientada en el interior del pretorio e integrada por una multitud de soldados y sayones alrededor de Cristo, aquí se presenta al Mesías como figura aislada, a manera de “imagen de devoción”, en busca de una relación más directa e intimista con el espectador, como lo demuestra el añadido de un resplandor de plata colocado por sus devotos. Podría ser obra de un maestro limeño de mediados del seiscientos, que conjuga una iconografía de origen flamenco con el gusto sevillano por el patetismo de la imagen religiosa y por los efectos dramáticos del claroscuro.



VIRTUD Y SANTIDAD

En medio de un clima de fervor colectivo, alentado por la proliferación de imágenes piadosas y los relatos de sus prodigios, el convento mercedario albergó numerosos personajes de virtudes reconocidas, algunos de los cuales eran percibidos por sus contemporáneos como santos. Al recordar al fundador, fray Miguel de Orenes, el franciscano Diego de Córdova y Salinas lo calificaba como “ministro del Evangelio y prelado de la provincia de Lima, piedra sólida de verdadera virtud”. Y añadía que “pasó a la patria celestial *plenum dierum in senectute bona*, porque vivió más de cien años. Concurrió a su entierro toda esta ciudad, venerando todos su cuerpo como de santo”.²⁶ A mediados del siglo XVIII, el cronista mercedario fray Diego de Mondragón, al momento de trazar la semblanza del fundador, decía que era recordado como “padre y Abraham de estas provincias”. Ciertamente, la figura patriarcal del padre Orenes se veía engrandecida ante la sociedad criolla por pertenecer a la generación de los conquistadores y haber muerto a los ciento diez años de edad, tras una larga peripecia americana, consagrada “desde su juventud en santos ejercicios e introducida de Dios para pronunciar con sus labios, a estos gentiles, las maravillas de la fe hasta el último instante de su vida”.²⁷

En el transcurso del siglo XVII, alentados por el rápido progreso de la causa de santa Rosa de Lima y el surgimiento de otros candidatos peruanos a los altares, los mercedarios dedicaron grandes esfuerzos a promover como figuras de santidad a dos de sus miembros. El primero era fray Gonzalo Díaz de Amarante (1540-1618), portugués de nacimiento, quien, luego de una vida azarosa como navegante, arribó a Lima y tomó el hábito mercedario como hermano lego en 1604 y desarrolló su carrera eclesiástica entre el convento principal y el del Callao. El segundo, fray Pedro Urraca (1583-1657), fue un religioso español profeso en el convento de Lima, escenario de sus relatos hagiográficos. Su causa avanzó con muchas dificultades y la apertura de su expediente en Roma ocurría en agosto de 1731. Quizá para contribuir al avance del proceso, en 1791 se publicaba en Madrid la segunda edición de *El nuevo Job*, relato hagiográfico por Francisco Colombo. El libro incluye un retrato grabado por un artista español, que sirvió a un pintor limeño —con toda probabilidad Pedro Díaz— para realizar la pintura que fue colocada en la capilla donde se encontraba su sepultura. Esta efigie lo muestra con el corazón simbólico de la caridad y ante la visión del misterio de la Santísima Trinidad, motivo de varias de sus revelaciones. Sostiene un libro con cadenas que no solo recuerda la forma de guardar los infolios en la biblioteca conventual, sino que alude a su condición de “redentor de cautivos”.



Fig. 17.

Retablo de la Santísima Trinidad, anónimo limeño, circa 1760-1770. Madera labrada, dorada y policromada. (El relieve central se atribuye a Pedro Muñoz de Alvarado, circa 1635). Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 18.

Pedro Díaz (atribuido aquí). Retrato de fray Pedro Urraca, circa 1795-1800. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.



EL CLAUSTRO DE LOS DOCTORES

Si la iglesia barroca alcanzaba su aspecto definitivo a fines del siglo XVII, el convento seguiría un desarrollo independiente. Probablemente el claustro llamado “de los doctores” o “segundo claustro” sea el más antiguo que se conserva. Inicialmente constaba de una sola planta, patrocinada por el granadino fray Juan de la Calle y Heredia (1612-1676). Siendo obispo electo de Trujillo del Perú, en 1662, el prelado mercedario costeaba la edificación con su peculio, en obsequio de la casa matriz de Lima. Designó para ello al famoso arquitecto Constantino de Vasconcellos, quien por entonces dirigía la obra del complejo franciscano. Se encargó de ejecutar el proyecto Manuel de Escobar, alarife criollo y principal colaborador de Vasconcellos. En 1668, el arquitecto portugués informaba al comendador de la orden que la obra encomendada a Escobar “está ejecutada en toda perfección a su satisfacción de recibir conforme la dicha planta que se entregó para ello”.²⁸

Durante la década siguiente se añadía la planta alta, concertada en 1679 por el alarife Francisco Javier Domínguez, quien retomó la obra ya iniciada en uno de los ángulos, hasta terminar el resto, lo que ocurría a mediados de 1680. Domínguez debió ceñirse al diseño de fray Pedro Galeano, colocando unos “ovalillos” u óculos elípticos que perforan los paños de muro entre arco y arco. Este claustro fue destinado para residencia de los “padres más respetables por su sabiduría”, incluyendo seguramente a quienes ocupaban cátedras de teología y otras materias en la universidad de San Marcos.²⁹ Por ello mismo, en torno a 1730, este sector fue decorado con una serie de



bustos escultóricos, modelados en yeso y estuco, que representan a teólogos y doctores, en alternancia con medallones que ostentan el escudo de la orden. Se explica así la denominación coloquial de “claustro de los doctores” con la que es conocido, a partir de entonces, este sector del convento.

Entrado el siglo XVIII, el claustro principal y el de los doctores quedaron comunicados por una gran escalera que sirve de tránsito entre ambos. Esta obra responde a la tipología “imperial”, llamada así por su amplitud, su número de peldaños y la forma de bifurcarse, propia de los grandes edificios palaciegos. Tanto su aire monumental como su gran aliento decorativo permiten situar a esta escalera, sin discusión, entre las mayores realizaciones del barroco limeño. Se desarrolla en tres tramos y despliega un ampuloso lenguaje por medio de esgrafiados y labores de yesería que incluyen varios niveles de hornacinas con santos de la orden, todo bajo una cúpula de media naranja que corona el conjunto. En más de un sentido, esta escalera evoca la del antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla (hoy sede del Museo de Bellas Artes) y es probable que el arquitecto local tuviese a la vista alguna estampa como punto de partida en el momento de elaborar su diseño y adaptarlo al lenguaje ornamental propio de esta ciudad.

EL CONVENTO DEL CUSCO DESPUÉS DE 1650

En el Cusco, el devastador terremoto de 1650 obligó a emprender una reconstrucción total de la mayor parte de edificaciones religiosas. Si bien la Merced se hallaba entre las más afectadas, el ambicioso programa de reedificación diseñado por sus autoridades lograría que el conjunto emergiera totalmente renovado en la década siguiente. En ese proceso, la comunidad mercedaria logró movilizar a un número importante de los mejores artífices del momento y contribuir, quizá como ninguna otra orden, a la consolidación

Fig. 19.
Claustro de los doctores, siglo XVII.
Convento de la Merced, Lima.

Fig. 20.
Claustro de los doctores, siglo XVII.
Detalle de los bustos añadidos en el primer tercio del siglo XVIII. Convento de la Merced, Lima.



Fig. 21.
Diego Martínez de Oviedo. Portada-retablo, circa 1655-1665. Piedra labrada. Iglesia de la Merced, Cusco.

Fig. 22.
Diego Martínez de Oviedo (atribuido). Claustro principal, circa 1660-1670. Convento de la Merced, Cusco.

de los lenguajes artísticos regionales. De hecho, la portada-retablo de la iglesia y el claustro mayor figuran entre las grandes novedades arquitectónicas aportadas por el emergente barroco surandino. Ambas obras llevan la impronta de Diego Martínez de Oviedo —hijo del arquitecto Sebastián Martínez—, quien, además de erigirse como figura líder de la arquitectura y la ensambladura cusqueñas, lograría establecer un diálogo enriquecedor entre ambos géneros.³⁰

En efecto, la tipología de los retablos ensamblados por Martínez de Oviedo —junto con los de su colega Martín de Torres— hizo escuela en la ciudad a través de un gran número de seguidores e imitadores, y ocasionalmente se expandió hacia el Altiplano. Dicho estilo se distingue por el empleo de columnas corintias cuyo tercio inferior está, por lo general, cubierto de escamas o diamantes. El vínculo de este arquitecto con los mercedarios se inicia a través de su padre, Sebastián Martínez, quien dirigía las obras de la iglesia y el claustro a partir de 1655. Años después, Diego Martínez de Oviedo se hacía responsable de la portada del templo, en la que ya se advierte un ingenioso trasvase del lenguaje propio de la ensambladura a la talla en piedra. La fachada se estructura como un retablo de dos cuerpos y tres calles, por medio de columnas similares en todo a sus modelos inspiradores. También se utilizaron similares soportes en la torre mercedaria, cuyo campanario asume un perfil robusto, replicado después en el templo de Santo Domingo.

Pero, sin duda, la obra culminante de esta modalidad se plasmó en el claustro mayor, terminado hacia 1670, cuya traza se puede atribuir con fundamento al propio Martínez de Oviedo, quien siguió dirigiendo las obras del convento mercedario hasta su muerte, en 1680. Este claustro se distingue por una robusta arquería que se asienta sobre gruesos pilares almohadillados, a los que se adosan columnas y columnillas de fina labra, todo a base de piedras extraídas de la cantera de Chita. El resultado marca una notable ruptura con los tradicionales patios y claustros cusqueños de filiación renacentista, articulados por esbeltas columnas de fuste liso. Se trata, por tanto, de un episodio aislado y excepcional en el contexto de la arquitectura religiosa del Cusco, mientras que la idea de las portadas-retablo sí tendía a generalizarse en toda la región surandina.

Tras concluirse el claustro, la gran empresa artística siguiente fue la serie de pinturas sobre la vida del fundador de la orden, destinada a cubrir sus muros.



Posiblemente entusiasmados por la originalidad de su diseño, los frailes optaron por un formato inusual, que dialogase de manera armónica con la arquitectura. En efecto, los lienzos adoptarían la forma de medio punto, en coincidencia exacta con los arcos del claustro, de modo que pudiesen verse desde el jardín central. Se desconoce la autoría del ciclo, aunque en principio resulta improbable la atribución de Vargas Ugarte al pintor dieciochesco Ignacio Chacón.³¹ Su estilo mismo, por el contrario, permite situarlo con claridad en el último tercio del siglo XVII y, por tanto, debió competir con la obra franciscana dirigida por Basilio de Santa Cruz. Así lo confirman ciertos componentes iconográficos, como las rosas que rodean las cartelas. No era, evidentemente, un detalle gratuito: aludía a la reciente canonización de santa Rosa de Lima, celebrada por todas las órdenes religiosas, que percibían el acontecimiento como un gran triunfo político y religioso de la sociedad criolla en su conjunto.





23

Otro indicio cronológico es el retrato de Manuel de Mollinedo y Angulo —obispo del Cusco entre 1673 y 1699—, incluido como testigo anacrónico en el cuadro de *La muerte de san Pedro Nolasco*. Según lo indican sus visitas pastorales, el prelado madrileño fue particularmente crítico con la orden mercedaria, sobre todo en lo relativo al manejo de las doctrinas de indios.³² Esta pintura tal vez coincidiera con la llegada del obispo, cuando sus relaciones no se habían agriado, o con un momento de tregua entre ambas partes. Podría sugerir lo primero el aspecto más o menos juvenil de Mollinedo, mientras que su protagonismo parece una concesión a su política de propaganda artística.³³ Aquí el obispo ocupa el centro de la composición, discretamente precedido por clérigos seculares, alguno de los cuales podría ser su sobrino Andrés de Mollinedo y Rado. A un lado del lecho donde agoniza Nolasco, la figura del prelado domina el nivel terreno y establece un audaz parangón con el ángel que conforta al santo en el lado opuesto. Finalmente, la escena sirve de pretexto para que la comunidad mercedaria se vea postrada de rodillas alrededor de Mollinedo. Incluso san Pedro Nolasco agonizante pareciera mirar arrobado a quien se había propuesto dotar al Cusco de un renovado esplendor eclesiástico.



PATROCINIO ARTÍSTICO E HISTORIA DE LA ORDEN

Es un hecho, sin embargo, que el intenso patrocinio artístico mercedario precedió en más de un decenio a la llegada del obispo Mollinedo. Así, las incesantes comisiones de retablos, esculturas y lienzos realizadas por la comunidad cusqueña en los años que siguieron al terremoto de 1650 dejan entrever un marcado interés por recuperar la prestancia que tuvieron su iglesia y convento anteriores. Y, aunque casi todo el ajuar decorativo de aquellos edificios había desaparecido irremediamente, los frailes lograron rescatar de entre las ruinas los retratos de sus benefactores fundacionales.

Se trata de las dos efigies emblemáticas de Diego de Vargas y Carvajal y su esposa, Usenda de Loayza y Basán. Esta última se ve ataviada con el escapulario y el escudo de la Merced sobre su lujoso traje cortesano, para mostrar su identificación con la orden redentora de cautivos. Ambos lienzos siguen las formalidades del retrato de corte en la época de Felipe III, por lo cual los atribuimos a Pedro de Reinalte Coello (circa 1566-1634), hijo de Alonso Sánchez Coello, retratista del rey Felipe II. Podría reforzar esta hipótesis la cercana relación personal entre el pintor y los retratados. En efecto, consta que Reinalte Coello, junto con Vargas y Carvajal, constituyeron en 1626 una sociedad para la explotación minera, por lo que los retratos pudieron haberse realizado en fecha próxima. Por tratarse de las pinturas más antiguas en su género conservadas

Fig. 23.
Anónimo cusqueño. *Genealogía de san Pedro Nolasco* (serie hagiográfica), circa 1670. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

Fig. 24.
Anónimo cusqueño. *Muerte de san Pedro Nolasco con el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo*, circa 1675. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 25.
Pedro de Reinalte Coello (atribuido).
Usenda de Loaysa y Basán, circa 1625-
1630. Óleo sobre tela. Convento de la
Merced, Cusco.

Fig. 26.
Pedro de Reinalte Coello (atribuido).
Diego de Bargas y Carbajal, circa 1625-
1630. Óleo sobre tela. Convento de la
Merced, Cusco.

Fig. 27.
Martín de Loayza. Conversión de
san Pablo, circa 1663. Óleo sobre tela.
Retablo de San Pedro Nolasco. Iglesia
de la Merced, Cusco.

en el Cusco, sirvieron de modelo para componer la conocida ficción pictórica de las *Bodas de la ñusta Beatriz y el capitán Martín García de Loyola*, ambientada en tiempos de la conquista e ideada por los jesuitas del Cusco en el último cuarto del siglo XVII.³⁴

En un primer momento, los mercedarios promovieron la corriente pictórica del naturalismo hispano, que dominaba en el ámbito limeño. Ello se deduce de la adquisición de piezas de factura española por parte de la comunidad, como un *Cristo zurbaranesco* atribuido por algunos estudiosos al propio maestro.³⁵ Obras de ese estilo ejercieron influencia sobre pintores locales como Marcos de Rivera, quien trabajó durante algún tiempo al servicio de la orden. Entre los lienzos comisionados a Rivera sobresale un *San Pedro Nolasco transportado por los ángeles al coro de Barcelona*, escena tenebrista fechada en 1666, que contrasta con el mismo pasaje en la serie del claustro. Tanto Rivera como el autor del ciclo conventual se basaron en una estampa del francés Claude Mellan, que a su vez había servido de modelo al maestro sevillano Bartolomé Esteban Murillo para su conocida composición de *La cocina de los ángeles*.³⁶

Por esos años, la decoración de la iglesia convocaba a un grupo importante de hábiles pintores que contribuyeron a consolidar las primeras manifestaciones de una





27



28

tradición artística propia. Entre ellos estaban algunos maestros llegados de la capital, que decidieron trasladarse al Cusco atraídos por la creciente demanda de trabajo en el contexto de las obras de reconstrucción. Es sabido que Juan de Calderón, maestro capitalino establecido en la ciudad incaica, hizo labores de dorado y pintó varios lienzos de tema pasionario para el retablo de san Pedro Nolasco.³⁷ Contemporáneamente, el cusqueño Martín de Loayza efectuaba similares trabajos para el retablo ensamblado en 1663 por el arquitecto mercedario fray Pedro Galeano. Loayza dejó allí dinámicas escenas de apariciones y martirios, resueltas en breves espacios por medio de perspectivas irreales y atrevidos escorzos, como lo muestran *La conversión de san Pablo* o el *Martirio de san Esteban*, cuya ambición compositiva de algún modo prefigura el barroco europeísta característico de la “era Mollinedo”.



Precisamente, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, el futuro pintor favorito del obispo Mollinedo, ejecutaba aquí su primer encargo importante en 1662. Es el *Martirio de san Laureano*, lienzo de gran formato colgado en el presbiterio del templo. Incluye los retratos de los donantes, Laureano Polo de Alarcón y su esposa, benefactores principales de las obras. San Laureano, legendario obispo de Sevilla y patrono de Polo de Alarcón, toma su cabeza cercenada, asistido por dos ángeles, ante el espanto de los soldados de Totila, rey visigodo y seguidor de la herejía del arrianismo; unos angelillos volantes le ofrecen la corona y la palma, en presencia de Cristo resucitado, quien bendice la escena en la parte alta de la tela. Santa Cruz era entonces un joven maestro y en esta obra temprana asoma ya su notable talento, que le permitirá erigirse como el pintor más cotizado de su generación. Ciertas durezas de diseño, además de un vivaz colorido, inspirado en la paleta del barroco flamenco, podrían relacionarlo con la manera de Loayza. De hecho, no sería improbable que Santa Cruz hubiera aprendido el oficio en el obrador de ese maestro o que formase parte de su círculo de influencia.

Contemporáneo de esta pintura firmada es el impactante cuadro de *La Virgen entregando el escapulario a san Pedro Nolasco*, asignado hasta ahora, sin mayor justificación, a Juan Espinosa de los Monteros.³⁸ Aquí lo atribuimos con seguridad al mismo Basilio de Santa Cruz, por la estrecha afinidad de este con la factura del *San Laureano*, más allá de que responda a un modelo iconográfico distinto, lo que de seguro ha dificultado su correcta atribución. En efecto, esta composición sigue de cerca uno de los grabados españoles insertos en la causa de canonización de Nolasco.³⁹ La escena corresponde a la aparición de la Virgen María al futuro san Pedro Nolasco la noche del 1 al 2 de agosto de 1218, cuando le muestra el hábito y el escapulario que debían vestir los miembros de la orden. Su esquema reitera casi literalmente la estampa mencionada, incluyendo el fondo arquitectónico, donde asoman, desde sendas ventanas, los bustos de Jaime I el Conquistador y san Raymundo de Peñafort, cofundadores de la orden y partícipes simultáneos, aunque por separado, de la misma revelación mariana. En esta pintura, la sobriedad cromática responde a las exigencias del pasaje narrado, que tiene como centro la vestimenta blanca de los mercedarios. Sin embargo, el elemento crucial de los angelillos volantes arrojando flores desde la parte alta es un agregado del pintor

Fig. 28.
Martirio de san Laureano con los donantes Laureano Polo de Alarcón y su esposa, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, 1662. Óleo sobre tela. Iglesia de la Merced, Cusco.

Fig. 29.
La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a San Pedro Nolasco, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662 (detalle). Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

Fig. 30.
La Virgen entrega el hábito y el escapulario de la Merced a San Pedro Nolasco, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (atribuido aquí), circa 1662. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.



Fig. 31.
Custodia, anónimo cusqueño, siglos XVII y XIX. Plata dorada con engaste de perlas y piedras preciosas. Convento de la Merced, Cusco.

Fig. 32.
Martirios de los frailes Juan de Salazar, Cristóbal de Alvarado y Francisco Ruiz, anónimo cusqueño, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

local, cuya similitud con el mismo detalle en el *San Laureano* no deja dudas sobre la autoría común de ambos lienzos.

De difícil datación es la custodia mercedaria, quizá la más famosa de la ciudad. Su sol y su viril son barrocos, de finas formas caladas y enriquecidos con perlas y piedras preciosas de gran valor. Es notable su gran perla barroca en forma de sirena, colocada debajo de la figura de la Virgen de la Merced inserta en el viril. A comienzos del siglo XIX se le añadió como base un templete neoclásico que replica la estructura de los retablos diseñados por Matías Maestro. La hibridez resultante es un indicio del continuado aprecio de los mercedarios por una custodia que era motivo de emulación en el ambiente eclesiástico del Cusco.

GUERREROS Y EVANGELIZADORES: SANTA CRUZ DE LA SIERRA

En el siglo XVIII los mercedarios idearon dos lienzos narrativos en testimonio de su temprano aporte a la conversión de los pueblos indígenas. Destinados a su claustro cuzqueño, los cuadros muestran sendas escenas de la evangelización en el Alto Perú, iniciada desde la ciudad incaica. En un tono heroico asociado con el tópico del “milagro de la conquista”, se recrean aquí dos momentos culminantes de las incursiones emprendidas por los mercedarios a Santa Cruz de la Sierra, en la provincia de Moxos, hacia fines del siglo XVI. Tenían como difícil misión evangelizar a los rebeldes chiriguano, grupo indígena que opuso larga resistencia a la dominación española y al proceso mismo de evangelización.

Es probable que estas pinturas se realizaran precisamente cuando los mercedarios eran convocados nuevamente a evangelizar a los indígenas de la parte oriental de la provincia de los Charcas. Por el año 1717, en efecto, el obispo de Santa Cruz de la Sierra, fray Jaime de Mimbela, solicitaba a los frailes del Cusco que enviasen misioneros para la conversión de los indios itatines, chiriguano y tañeses, que conformaban una población estimada en unas cuarenta mil personas. Poco después fundaban allí la misión de Juan Bautista de Porongo, reconocida oficialmente en 1719. Todo mueve a suponer que fue en esas circunstancias cuando se decidió colocar en un lugar visible del convento cusqueño estos cuadros alusivos a la presencia histórica de los mercedarios en la región.

Para entonces el Cusco había consolidado su prestigio como centro artístico de primer orden y los obradores de la ciudad abastecían con grandes remesas de lienzos a buena parte del continente. De ahí, seguramente, que una de las cartelas comience así: “Copian en este gustoso lienzo valientes pinceles (...)”. Era un elogio dirigido ahora a los pintores locales, pues en el pasado ese tipo de alabanzas solía asociarse con aquellas obras importadas de “mano romana”. Al entrar el siglo XVIII, la mayor parte de los talleres cusqueños estaba al mando de hábiles maestros-empresarios indígenas, que solían reclamarse nobles y herederos directos de los antiguos monarcas peruanos, añadiendo con frecuencia a sus nombres el apelativo de “inga”. Parecidas razones hicieron que muchos considerasen a los artífices indígenas como los más autorizados para representar el pasado prehispánico, e incluso la historia de la conquista, de una manera convincente. En realidad, en este tipo de obra se reconstruía la vestimenta inca desde las convenciones coloniales acerca de lo indio, sin establecer rasgos diferenciadores para otras etnias, los chiriguano en este caso, quienes aparecen aquí con uncus similares a los incaicos, aunque sus tocados de plumas y las flechas que llevan solían ser distintivos de los indios “salvajes” o “antis”.

En la primera obra, varias escenas simultáneas narran los *Martirios de los frailes Sebastián de Salazar, Cristóbal de Alvarado y Francisco Ruiz*. Ocupa el primer plano la

entrada de los misioneros mercedarios a Santa Cruz de la Sierra y su encuentro con los indígenas, quienes los reciben pacíficamente, se ponen de rodillas ante ellos y deponen sus armas en señal del abandono de su “gentilidad”. El segundo plano, en cambio, registra los crueles suplicios y las muertes que sufrieron tres de los frailes, entre otras cosas, por “predicar contra la poligamia”. Su tónica recuerda las representaciones de mártires jesuitas y franciscanos en las misiones del Extremo Oriente. Luego de ser apresados mientras predicaban, los frailes se ven despojados de sus hábitos para ser luego sometidos a diversas formas de tortura y muerte, que se presentan detalladamente. Mientras uno está siendo quemado entre lenguas de fuego, los otros son apaleados y finalmente devorados por sus verdugos.

Se decía que los chiriguano practicaban el canibalismo y que, tras matar a fray Sebastián de Salazar, se comieron sus restos: “Los despojos del triunfo de su fiereza hicieron gustoso plato”. Con fray Cristóbal de Alvarado no pudieron consumir ese propósito, pues su cadáver desapareció milagrosamente de su vista, se elevó por los aires y, según la tradición, reaparecía predicando en la zona, rodeado por un halo de luz. Por último, martirizaron a fray Francisco Ruiz, a quien “estando predicando en el púlpito con espíritu apostólico, lo derribaron al suelo y haciendo menudas piezas de su bendito cuerpo se lo comieron con furiosa rabia; pero irritado Nuestro Señor de la fiereza de tan grande insulto, permitió que rebentasen por todas partes del cuerpo todos los que hicieron el bendito cuerpo torpe pasto de su apetito”.⁴⁰

Al lado de estos mártires de la “oliva mercedaria”, el cuadro que le sirve de pareja asume un tenor enteramente distinto. *Fray Diego de Porres en la conquista de Santa Cruz de la Sierra* muestra, en efecto, un tumultuoso combate militar en nombre de la fe. Evangelizador pionero y comendador de la región, Porres aparece acompañando al conquistador Lorenzo de Figueroa en medio de una encarnizada batalla contra





los chiriguano, a quienes se acusaba de canibalismo y otras prácticas “paganas”. Su figura a caballo y en hábito blanco, enarbolando un crucifijo contra los infieles, evoca la imagen del apóstol Santiago en la legendaria batalla de Clavijo; fray Diego combinaba así el espíritu combativo con una vocación misional que lo llevaría a fundar importantes doctrinas indígenas en la provincia de los Charcas y el Paraguay. La mitra colocada en el suelo indica que en premio de sus hazañas Porres fue obispo electo del Cusco, a propuesta del rey Felipe II, aunque no llegaría a ejercer el cargo. Esta pintura reúne simultáneamente dos episodios milagrosos narrados por el cronista fray Marcos Salmerón. En un pasaje de sus *Recuerdos históricos y políticos*, Salmerón refiere que las flechas de los indígenas se volvían contra ellos mismos; el segundo acontecimiento prodigioso es la aparición de una multitud de caballeros con el hábito mercedario que se habría visto en el cielo, para definir la batalla a favor de los españoles, como si se tratase de un nuevo “milagro de la conquista”.⁴¹

En más de un sentido, el ajuar decorativo de este convento alcanzaría un punto culminante en 1734, cuando Basilio Pacheco y su taller terminaban la *Genealogía de la orden*, destinada a la escalera del claustro. Se trata de un lienzo de dimensiones monumentales, que buscaba competir con el frondoso *Epílogo* ostentado en el mismo lugar por los franciscanos desde el siglo anterior. Esta tela cubre por completo el muro de doble altura, dejando libre el espacio correspondiente al óculo elíptico abocinado que ilumina la caja de la escalera, configurando una lograda integración con el espacio arquitectónico. Bajo la imagen de la Virgen, que nutre con su leche materna a los fundadores, se desarrolla esta genealogía espiritual en diez estratos sucesivos que comprenden a santos, mártires, venerables y teólogos. A primera vista semejan el orden y la simetría compositiva propios de las cortes celestiales en la pintura andina. Cada uno de los retratos, en formato de busto y con una leyenda al pie, se ve enmarcado por ramas de olivo, árbol que revestía una significación peculiar para los seguidores de Nolasco.



En una de las cartelas, efectivamente, este elenco de figuras destacadas recibe el título de la “oliva mercedaria”. Se alude así a una visión onírica del fundador recogida por sus biógrafos, en la que prefiguró a su familia espiritual en forma de un robusto árbol de olivo. El permanente verdor del olivo, incluso en medio de la aridez, simbolizaba la esperanza inquebrantable de los redentores de cautivos. En esa misma revelación, el añoso árbol sobrevivía a las amenazas de quienes pretendían derrumbarlo a golpes de hacha. Además de resistir la fuerza del enemigo, el olivo ofrecía sus retoños, en señal de la victoria del bien sobre el mal. Este frondoso ramaje incorpora a quienes habían muerto con fama de santidad en las provincias peruanas. Por ejemplo, fray Gonzalo Díaz de Amarante y fray Pedro Urraca, venerables de la casa matriz limeña; como hijo del convento del Cusco está fray Antonio Bravo, de quien se dice bautizó a los hijos de Manco Inca; y en Arequipa fray Fernando de Cifuentes. De este modo se afianzaban las causas inicia-

das por los procuradores de la orden ante las autoridades de Roma, con la esperanza de un reconocimiento oficial que se sumara a la estela de santidad americana dejada por Rosa de Lima.

En la parte inferior de la composición se ha insertado otra pintura de distinta mano que representa a la *Virgen del Milagro* acompañada por san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. Esa advocación mariana estaba referida a un antiguo lienzo de la Inmaculada existente en la iglesia cusqueña de San Francisco, que cobró notoriedad tras el gran terremoto de 1650, cuando la pintura, inicialmente dañada, habría experimentado una restauración milagrosa, pues según la tradición no fue hecha por mano humana. Aquí la Virgen del Milagro se presenta junto con las máximas figuras de la orden mercedaria, para simbolizar seguramente la fraternidad entre las comunidades mercedaria y franciscana.

Cuando la *Oliva mercedaria* fue pintada, aún vivía fray Francisco de Salamanca (1667-1737), quizá el más famoso entre quienes habitaron este claustro. Por ello su retrato no figura en aquella pintura genealógica y solo se incluiría posteriormente en uno de los lienzos sobre la vida de la Virgen que se hicieron para completar la decoración del coro alto de la iglesia. Son pinturas en formato de medio punto que se insertan en los lunetos de la bóveda coral y fueron ejecutadas a mediados del siglo XVIII, siendo comendador fray Juan de Mesa. El estilo de esta serie revela las transformaciones experimentadas por la tradición pictórica cusqueña en la generación liderada por Marcos Zapata, quien apeló a una paleta contrastante de rojos y azules, además de un dibujo esquemático e idealizado, para plasmar una temática religiosa amable y sentimental, alejada de toda intención verista. Así, los mercedarios demostraban una vez más su hábil sintonía con la evolución de las tradiciones artísticas locales. Por otra parte, la decoración mural de la celda del padre Salamanca es consecuencia de la veneración que recibió la memoria de este personaje en la ciudad, lo que ha llevado a la creencia

Fig. 33.

Fray Diego de Porres en la conquista de Santa Cruz de la Sierra, anónimo cusqueño, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Cusco.

general de que haya sido el autor de este interesante programa iconográfico fechable en el siglo XVIII avanzado.

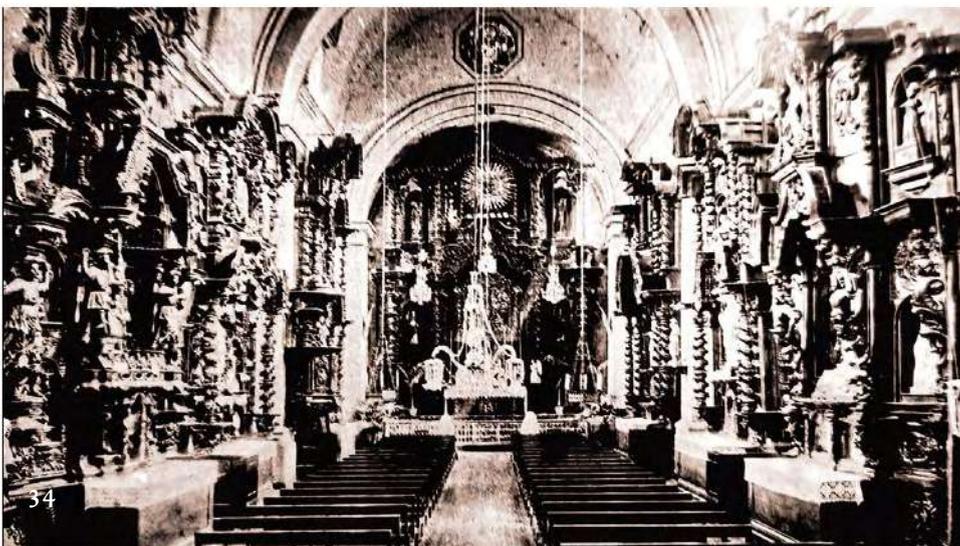
LA RECOLECCIÓN LIMEÑA DE BELÉN DESPUÉS DE 1746

El cataclismo sísmico del 28 de octubre de 1746, que dejó a Lima en ruinas y arrasó la población del Callao, terminaría acelerando en la capital un conjunto de reformas políticas, urbanísticas y culturales promovido por la administración borbónica. Ese proceso se puso de manifiesto en la reconstrucción del desaparecido templo de la recolección mercedaria de Belén. Convento de rigurosa observancia se había fundado hacia 1606 en lo que por entonces era uno de los confines de la ciudad. Aunque el conjunto de Belén fue suprimido en la república y desapareció a comienzos del siglo XX, antiguos registros fotográficos muestran el armonioso conjunto de retablos que la iglesia, totalmente reconstruida, estrenó en la década de 1750. En esas piezas, que alternaban columnas salomónicas con atlantes y cariátides, podía percibirse ya la transición entre el barroquismo tardío y las incipientes novedades ornamentales del rococó.

Se conserva un magnífico retrato del principal patrocinador de su reconstrucción, el contador *Miguel Ortiz y Campoy*, obra inédita de Cristóbal Lozano (1705-1776). Su expresivo semblante sugiere que ha sido captado del natural y su colorido atavío cortesano “a la francesa” denota la imposición definitiva de un gusto cosmopolita en la capital del virreinato. El personaje aparece en la característica actitud del donante, de rodillas ante una imagen de la Virgen de Belén, titular de la recolección. La pintura era comisionada por los frailes en 1753, a modo de “memoria para la posteridad, como una leve insinuación de su gratitud”. Ortiz, hermano terciario de la Merced, había demostrado —según la inscripción en la cartela— “fervoroso zelo para conservación de el culto de esta iglesia”. Lo hizo “con su exemplo, como se vio en el (año) de (17)47, después de la ruina del 28 de octubre, creciendo más su fervor en el desmonte y reposición del templo, sin reservar persona, facultad ni criados para fin tan santo. Erigió a su costa dos de los altares, uno dedicado a la Virgen de la Candelaria, junto con lo principal y más costoso de su adorno, en alajas de oro y plata que montan varios miles”.

Este lienzo es pieza clave dentro de la evolución de Cristóbal Lozano, quien por esos años consolidaba su prestigio como pintor de corte hasta convertirse en un indiscutido “jefe de escuela”. Tanto por la penetración psicológica del rostro como por la adopción de una paleta diáfana y contrastada,

la obra se anticipa al retrato del virrey *José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda* (1758) de la catedral de Lima, que consagró a Lozano como retratista oficial. A su vez, la representación de la Virgen de Belén a manera de “cuadro dentro del cuadro” se relaciona directamente con la pintura del mismo tema que Lozano realizaba por ese tiempo para la sacristía del colegio jesuita de San Pablo (hoy San Pedro).⁴² El estilo “moderno” e ilustrado de Lozano era un sorprendente fruto de la tradición pictórica limeña que revelaba el talento versátil y la capacidad inventiva de un maestro enteramente formado en el país: un cultor de la pintura





como arte liberal, cuya obra podía situarse en pie de igualdad en relación con sus colegas formados en las academias europeas contemporáneas.⁴³

LA ESTÉTICA ILUSTRADA: INNOVACIONES ESTILÍSTICAS

Durante el último tercio del siglo XVIII, el conjunto mercedario de Lima fue el espacio más receptivo para las ideas estéticas de la Ilustración, como lo revela el sólido conjunto de innovaciones estilísticas que confluyeron aquí en un periodo relativamente breve. Entre las más importantes, desde el punto de vista arquitectónico, se encuentra la portada lateral o de Guitarreros, típica del rococó limeño, labrada en 1765 por el maestro Ventura Coco. Hacia 1774 se construyó el camarín de la Virgen de la Merced, cuyo

Fig. 34.
Iglesia de la recoleta mercedaria de Nuestra Señora de Belén, vista interior. Fotografía, circa 1920. Colección particular.

Fig. 35.
El contador Miguel Ortiz y Campoy como donante ante la Virgen de Belén, Cristóbal Lozano (atribuido aquí), 1753. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

carácter innovador se relaciona con lo más avanzado del periodo. Su planta cuadrada, dispuesta en cruz griega, el empleo de columnas exentas y trozos de entablamento, así como las veneras estilizadas de gusto rococó y el grácil ochavado de las esquinas generan una sensación de ligereza y amplitud, pese al reducido espacio que ocupa, a todo lo cual se suma el ingenioso diseño de la escalera de acceso.

El claustro principal fue reconstruido por completo en el periodo 1777-1780 y, por tanto, es el más moderno entre los de su tipo. Si bien, como puntualiza San Cristóbal, en los pilares del piso bajo fueron reutilizadas las columnas de ladrillo construidas a fines del siglo XVI, estas se recubrieron con gruesas capas de yeso. Se formaron así los robustos pilares cuadrados, de gusto barroco y esquinas ochavadas, que se ven hasta hoy. Sin duda, lo más llamativo es la conformación de la galería alta. Ella desarrolla una armoniosa alternancia de arcos lobulados de distinto tamaño, con columnas y balaustradas de madera, y, de algún modo, evoca el palacio de Torre Tagle. A partir de la terminación de este claustro, la decoración pictórica de su planta baja será, como veremos, el mayor afán de la comunidad en los años siguientes.

En el interior del templo, el primer signo de renovación podría relacionarse con el arreglo del coro, fechable en la década de 1760, que se hizo reutilizando fragmentos de la sillería preexistente, anterior al sismo de 1746. A diferencia de lo habitual en este tipo de obra, los respaldos de los asientos no representan figuras de santos, sino ángeles cantores con el hábito mercedario. Se recordaba así el milagro ocurrido en la iglesia de Barcelona, cuando los frailes se quedaron dormidos a la hora de cantar los maitines. Al subir al coro, se dieron con la sorpresa de que, milagrosamente, un grupo de ángeles cantores los remplazaba, presididos por la Virgen comendadora. Esta ocupa aquí la hornacina central, cuyo diseño sugiere que fue inserta en ese momento tardío.

Fig. 36.

Sillería coral presidida por la Virgen Comendadora. Madera labrada y policromada. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 37.

Santa Cecilia, Pedro Díaz, 1770. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 38.

Rey David, Pedro Díaz, 1770. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.



Su tipo de coronación y el uso de columnas salomónicas lisas de caoba oscura permite asociar esta pieza con el “romanismo”, de raíz berninesca, introducido por los jesuitas en sus retablos de la última época.⁴⁴

Pero es evidente que lo más interesante de ese momento fueron los lienzos comisionados, probablemente, para culminar los arreglos del coro. Se trata de las figuras en gran formato de *Santa Cecilia* y *El rey David*, pintadas en 1770 por Pedro Díaz, el discípulo más destacado de Cristóbal Lozano. Aunque esta temática era la habitual en los recintos corales, las versiones del joven Díaz respondían a un ideal estético novedoso. Es el caso del arpa que tañe el bíblico rey David que, al igual que el atril donde reposa el manuscrito del *Cantar de los cantares*, están decorados con motivos definidamente *rocaille*. Asimismo, el suntuoso atrezo cortesano que rodea al personaje, compuesto por elementos marmóreos, ampulosos cortinajes rojos y un piso ajedrezado visto en perspectiva, son muy parecidos a los fondos empleados por Lozano y sus seguidores en los retratos áulicos del periodo. La *Santa Cecilia*, por su parte, podría revelar otro tipo de influencias, pues su rostro y su postura parecen tomados directamente de la mujer tocando el clavecín que figura en un biombo de procedencia novohispana que existía en Lima. Se trata de un *Concierto campestre*, atribuido a Miguel Cabrera, que en 1914 era dado a conocer por Teófilo Castillo como una “pintura goyesca”, al comentar la colección artística formada por el intelectual limeño Javier Prado Ugarteche.⁴⁵

Aunque no se halla documentada, la relación de Pedro Díaz con el patrocinio artístico mercedario quedará manifiesta en otras piezas correspondientes a su manera personal y fechables tras la década de 1770. Es indiscutiblemente de su mano la pareja de lienzos dedicada a *San Pedro Nolasco redentor de cautivos* y la *Virgen de la Merced redentora de cautivos*. Ambas obras recrean prototipos de la iconografía mercedaria ampliamente

Páginas siguientes:

Fig. 39.
Virgen de la Merced, Pedro Díaz
(atribuido aquí), circa 1775-1780. Óleo
sobre tela. Convento de la Merced,
Lima.

Fig. 40.
San Pedro Nolasco, Pedro Díaz
(atribuido aquí), circa 1775-1780. Óleo
sobre tela. Convento de la Merced,
Lima.





39



40



conocidos a través de estampas, pero el virtuosismo de su tratamiento pictórico revela a una personalidad artística sobresaliente en el contexto limeño. Tanto el patriarca de la orden como la Virgen titular aparecen en un entorno celestial en el que sus hábitos blancos, animados por el movimiento de sus pliegues, armonizan con las sinuosas nubes alrededor, componiendo una difícil armonía de blancos con notas de contraste en rojo: el esclavo encadenado y suplicante a los pies de Nolasco, o la corona imperial, el escudo mercedario y las cabezas aladas de querubines en el cuadro de la Virgen.

LA SACRISTÍA NUEVA

La noche del 24 de abril de 1773, un “universal incendio” devoró por completo la sacristía mercedaria, “sin salvar cosa alguna de sus ornamentos, alhajas y pinturas”, y tuvo que rehacerse desde sus cimientos. Patrocinador principal de la obra fue el arzobispo de Lima, Diego Antonio de Parada, quien era, por coincidencia, patrón del convento mercedario de Huete, en la provincia de Castilla. Ese patrocinio es recordado en el retrato del arzobispo Parada que cuelga en uno de los muros, con toda probabilidad obra del limeño Pedro Díaz. Se estrenó la sacristía nueva en 1776, con una llamativa bóveda colgante y un riquísimo ajuar decorativo que conjuga armoniosamente la habilidad de los artífices locales con un conjunto de piezas importadas altamente representativas del gusto suntuario más reciente. Todo ello se traduce en una equilibrada unidad esti-



lística, en exacta sintonía con la estética ilustrada del momento.

En cuanto al mobiliario, la gran mesa colocada al centro de la sacristía es una pieza maestra de la ebanistería limeña. Sobre el muro de entrada fueron colocados dos magníficos escritorios “enconchados” característicos del ajuar suntuario civil y eclesiástico de la ciudad. En su confección se empleaban maderas finas con aplicaciones de carey y nácar formando elaborados diseños decorativos que les confieren una apariencia “oriental”. Estos muebles procedían de talleres de Guatemala, que al parecer tenían líneas de producción especialmente orientadas para el mercado peruano.

Su cajonería de diseño acentuadamente rococó marca un hito en la historia de las artes decorativas y del mobiliario limeño, pues de ahí en adelante los motivos *rocaille* serán adoptados de manera generalizada por los ebanistas de la ciudad. A diferencia de las cajonerías barrocas precedentes, en las que la severidad de sus líneas contrasta con el abigarramiento de sus paneles de talla, los muebles de la sacristía mercedaria se distinguen por su delicado perfil bombé, tiradores y aplicaciones de bronce, así como por coronaciones de madera tallada

en forma de rocallas asimétricas que —de acuerdo con la tradición— evocarían las lenguas de fuego que consumieron la antigua sacristía.

En consonancia con la delicadeza de sus líneas, esta cajonería no presenta hornacinas ni relieves escultóricos, sino que despliega sobre el respaldo dos series de pinturas inversas sobre vidrio, enmarcadas por frágiles marcos del mismo material burilado y pintado. Son piezas importadas de Europa central, probablemente del sur de Alemania, de amplia circulación en el virreinato. Ambos conjuntos son de notable calidad y representan sendos relatos bíblicos anacrónicamente ambientados en el siglo XVIII europeo. Ello propiciaba una mayor cercanía con el espectador contemporáneo y a la vez añadía un valor decorativo a ese tipo de piezas, por lo que solían encontrarse en los interiores domésticos. Estos ciclos pictóricos narran escenas de la historia

Fig. 41.
Sacristía, vista general. Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 42.
Arzobispo Diego Antonio de Parada, Pedro Díaz (atribuido aquí), circa 1776. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 43.
Escritorios enconchados, anónimo de Guatemala, circa 1750. Madera, carey y nácar. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.







del patriarca José y de la parábola evangélica del hijo pródigo. Seguramente se escogieron tales temas por su relación con el cautiverio del pueblo de Israel en Egipto y con la esclavitud simbólica del hijo pródigo concerniente a los bienes materiales y el pecado, quien será redimido finalmente por la misericordia divina.

En la parte alta de los muros cuelga un ciclo de lienzos con pasajes de la vida de la Virgen, que fue adquirida por la comunidad mercedaria con ocasión del estreno de la sacristía. De acuerdo con la documentación existente, en mayo de 1775, Nicolasa Manrique, vecina de Lima, vendía al convento “un juego de lienzos, pintura fina de México, en número de diez y siete, de la vida de la Santísima Virgen, con marcos de cristal, propios de mi uso y ornato”. Se acordó un precio de mil pesos, a pesar de que su valor real se estimaba en seis mil, pues tenía otros postores. La vende-

Fig. 44.

Asunción (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 45.

Inmaculada con el Padre Eterno (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced.

Fig. 46.

Visitación (serie de la vida de la Virgen), Tomás de Merlo, circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.



dora cedía la diferencia como limosna a la Virgen de las Mercedes, “para que con ellas se componga el ornato y la decencia del referido convento”, con la condición expresa de que dichas pinturas no fueran sacadas de la sacristía. Debía encargarse a un pintor limeño una escena adicional, a fin de completar el ciclo mariano.⁴⁶

Esa referencia nos inclinó en su momento a clasificar al autor de la serie como “anónimo novohispano”, cuando los lienzos se encontraban aún muy oscurecidos y no era posible un examen más certero. Después de la reciente limpieza y restauración, se hace evidente la procedencia guatemalteca de estas pinturas, como lo confirman sus modalidades compositivas y una paleta —sobre todo en las tonalidades celestes y verdes— característica de los talleres de Antigua Guatemala hacia la primera mitad del siglo XVIII. Por lo demás, la confusión de procedencias en el mercado artístico limeño de esa época resulta explicable por el prestigio de México capital como centro pictórico de primer orden, la cercanía geográfica del virreinato de Nueva España con Guatemala, así como las obvias afinidades entre las tradiciones artísticas de ambos.

Más aún, el análisis conduce a una personalidad definida y por ello es posible atribuir la serie, con alto grado de certeza, a Tomás de Merlo (1694-1739). Merlo era



hijo de otro notable maestro guatemalteco, Tomás de la Vega Merlo (ca. 1659-1749); ambos se situaron en primera fila dentro de la pintura producida en la capitanía general de Guatemala.⁴⁷ Se sabe del envío de algunas obras de Merlo hijo al Perú, una de las cuales se conserva en el monasterio limeño del Patrocinio.⁴⁸ La vida de la Virgen corresponde a la madurez de su manera personal, que se hace patente aquí en la hábil adaptación de modelos flamencos distintos para configurar una secuencia narrativa coherente y homogénea, haciéndose eco de la brillantez cromática irradiada por los modelos de Rubens y por el ejemplo del maestro novohispano Juan Rodríguez Juárez en su primera época. Escenas como la *Asunción*, la *Visitación*, *El sueño de san José* o la *Inmaculada Concepción*, muestran con elocuencia los recursos técnicos propios de Merlo y su pertenencia a una dinámica tradición artística que vinculaba a las ciudades de Puebla, Oaxaca y Guatemala.⁴⁹

Todas estas escenas contrastan notoriamente con el lenguaje pictórico de la *Dormición de la Virgen* o *Tránsito de la Virgen*, obra de factura limeña que fue añadida al momento de colgar la serie, a fin de completar la historia. Su estilo corresponde a un seguidor de Cristóbal Lozano, cercano a la manera del joven Pedro Díaz. Algunos detalles iconográficos, como los cojines con franjas y borlas doradas, así como las

Fig. 47.
Tomás de Merlo. *Sueño de san José* (serie de la vida de la Virgen), circa 1730. Óleo sobre tela. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 48.
Tránsito de la Virgen (serie de la vida de la Virgen), Círculo de Pedro Díaz (atribuido aquí), circa 1730. Sacristía de la iglesia de la Merced, Lima.

artificiosas texturas de las vestimentas, son propios de la pintura capitalina del último tercio del siglo, más afín a los reconfigurados modelos de la “piedad ilustrada”.

Como se deduce de un manuscrito de Bermúdez de la Torre, esta sacristía se veía presidida originalmente por un gran lienzo de Cristóbal Lozano sobre *La revelación de la Virgen de las Mercedes a san Pedro Nolasco y los cofundadores de la orden*, sustituida a mediados del siglo XIX por otra pintura del mismo tema, firmada por el quiteño José Anselmo Yáñez.⁵⁰

LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO Y LA TRADICIÓN PICTÓRICA LIMEÑA

El nuevo claustro mayor de la Merced tuvo que esperar casi una década para que sus muros recibieran la serie pictórica sobre la vida del santo fundador. Esta era una costumbre iniciada por los dominicos de Lima y seguida en tiempos distintos por los franciscanos y los agustinos, lo que generó una gran expectativa en términos de emulación. Por ello el extenso conjunto de lienzos dedicado a la narrativa hagiográfica de san Pedro Nolasco fue la última gran empresa pictórica de Lima y su largo periodo de ejecución deja entrever las diversas dificultades por las que pasó este proyecto, además de las previsibles carencias económicas.

Durante seis años (1786-1792), la realización de los treinta y un lienzos que componen el ciclo mercedario convocó a un grupo de continuadores de Cristóbal Lozano —no todos discípulos suyos—, que incluía a Julián Jayo, José Joaquín Bermejo, Juan de Mata Coronado y Manuel de Paz. En ese contexto se hace notoria la ausencia de Pedro Díaz, reconocido desde muy joven como el más talentoso discípulo de Lozano. Quizá su rápido ascenso como retratista de corte, que empezaba a ser solicitado constantemente por el entorno virreinal y la nobleza criolla, lo alejara por un tiempo de la pintura religiosa, absorbido como estaba por esa clase de encargos. No habría que descartar tampoco alguna posible desavenencia con la comunidad mercedaria, a la que había realizado notables trabajos en años anteriores.

Es sintomática la huella dejada por el ciclo mercedario limeño en la memoria urbana y en el imaginario colectivo. Al parecer, las vicisitudes que habría atravesado la iniciativa antes de concretarse darían pie a una de las tradiciones de Ricardo Palma, *El alma de fray Venancio*.⁵¹ En ella, Palma recoge uno de los relatos sobre aparecidos y almas en pena que circulaban por la ciu-

Fig. 49.

Nacimiento de san Pedro Nolasco (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1786-1790. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 50.

El niño Nolasco forma una tropa para luchar contra los albigenses (serie hagiográfica), Manuel Paz (atribuido), circa 1786. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.





51



52

dad. Fray Venancio era un mercedario que sufría al constatar cómo su orden era la única que no podía ostentar “con orgullo en su primer claustro las principales escenas de la vida de sus santos patronos, pintados en lienzos”. Durante años ahorró secretamente seis mil pesos, que iba depositando en las arcas de un comerciante local. Tras morir repentinamente, apareció una noche en la celda de su hermano, otro fraile mercedario, para pedirle que reclamara el dinero, bajo amenaza de manifestarse ante el depositario. Temeroso del alma de fray Venancio, el olvidadizo comerciante accedió a entregar el dinero que, sumado luego a otras limosnas y donativos, pudo cubrir los gastos de la obra. Palma concluye su historia puntualizando: “tal es la tradición que en su infancia escuchó el que esto escribe a fray León Fajardo, respetabilísimo sacerdote y comendador de la Merced”.⁵²

Bastante más apegado a la historia real es el recuento hecho por Francisco Laso, contemporáneo de Palma, al referirse a los participantes en la obra, cuyos nombres rescató por ser “pintores nacionales” dignos de memoria.⁵³ En su clásico texto *Sobre bellas artes*, menciona a Julián Jayo, natural de Chilca, al huamanguino Juan de Mata Coronado y a José Joaquín Bermejo, trujillano, cuyas firmas permanecían visibles en algunos lienzos. Sin embargo, su procedencia debió recogerla de la tradición oral conservada por la comunidad religiosa y por antiguos vecinos. Si bien Laso no especifica la filiación étnica de aquellos pintores, se sabe que los dos primeros eran indígenas —uno limeño y noble, el otro andino—, mientras que el tercero ha podido ser identificado no hace mucho como afrodescendiente, oriundo de Lambayeque, en la Intendencia de Trujillo.⁵⁴ En su remembranza, Laso dejó de mencionar al cuarto participante, el limeño



Manuel Paz, quizá autodidacta, quien terminaría adecuándose al canon estilístico instaurado por Lozano para incorporarse a los trabajos.

Como es usual en este tipo de series, muchas de las composiciones resultantes tienen como punto de partida los clásicos grabados de Jusepe Martínez, fuente compartida por la iconografía del santo Nolasco en Europa y América. No obstante, la versión limeña capturó la atención pública por presentarse, ante todo, como un despliegue de virtuosismo e inventiva por parte de un grupo selecto de pintores naturales del país. De modo similar a lo que había ocurrido un siglo antes con el ciclo franciscano, la obra mercedaria era ahora la mejor prueba del resurgimiento de la pintura limeña, en el contexto de la Ilustración local. Así, sus evidentes logros situaban al arte virreinal en pie de igualdad en relación con lo que producían contemporáneamente los maestros de la metrópoli.

Por ello mismo, las prolongadas labores pictóricas debieron realizarse en un clima de emulación entre los artífices convocados. Tuvo mayor participación el noble indígena Julián Jayo, quien anota en primera persona sobre uno de los lienzos: “En octubre de 786 comensé a seguir la vida de Nuestro Padre San Pedro Nolasco, lo que se manifiesta desde el primer arco de la escalera, asta este lienzo, oy 5 de Julio de 788. Julián Jayo”.⁵⁵ También consta que Jayo repintó algunos de los lienzos realizados por Paz —como el titulado *El rapto de Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad*—, seguramente por exigencia de los comitentes.⁵⁶ La firma del norteño José Joaquín Bermejo aparece en la escena de *San Pedro Nolasco en las faldas de Montserrat*, que contiene la figura de un cochero afroperuano, al parecer tomada del natural. Ahora se sabe que Bermejo era un esclavo liberto, cuya identificación política con los ideales ilustrados y con la Revolución francesa asoma en sus relaciones personales y en el uso de modelos gráficos franceses insertos en publicaciones prohibidas de los modernos filósofos.⁵⁷

Con gran habilidad, los pintores de la Merced lograron ambientar la vida del santo en espacios arquitectónicos de aire contemporáneo, que plasman los ideales estéticos del rococó y el incipiente clasicismo. También consiguieron captar fragmentos de la realidad inmediata y entremezclarlos de manera convincente con las fuentes gráficas proporcionadas por los comitentes. En cuadros como el *Milagro del coro de Barcelona*, *San Pedro Nolasco transportado por los ángeles* o *La aparición de san Pedro apóstol*, por ejemplo, la relación con los modelos de Jusepe Martínez parece clara. Sin embargo, la complejidad de una composición como el *Tránsito de san Pedro Nolasco* incluye un

Fig. 51.

Genealogía de san Pedro Nolasco (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1792. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 52.

Tránsito de san Pedro Nolasco con el retrato del comendador fray Gabriel García Cabello y Sañudo (serie hagiográfica), Julián Jayo, circa 1792. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.



penetrante retrato de fray Gabriel García Cabello y Sañudo, el superior que impulsó el desarrollo de la serie “con cuidado y zelo”. Allí mismo aparecen una suerte de “citas”, en señal de homenaje a Lozano, patentes por ejemplo en los ángeles que sobrevuelan en la parte superior de la tela, recurrentes en la obra del maestro limeño.⁵⁸ A diferencia del tono escolástico de la “oliva mercedaria” cusqueña, la *Genealogía del santo* en la serie de Lima intenta una interpretación extrañamente verista del tema.

DE LA REFORMA NEOCLÁSICA A LA INDEPENDENCIA

Pese a su identificación con la última oleada de pintores barrocos de la capital, los mercedarios no pudieron eludir el embate de las reformas del neoclasicismo impuestas por la alta autoridad eclesiástica e implementadas por el clérigo-arquitecto Matías Maestro (1766-1835). Estos cambios se vieron reflejados en varios retablos importantes, pero sobre todo en la capilla mayor, que adoptó el esquema típico de los altares diseñados por Maestro, aunque su aspecto actual obedece a reformas posteriores.



No se conoce hasta ahora una relación escrita sobre la inauguración del templo reformado, pero consta que en 1805 se encargaban las labores de pintura y dorado al maestro catalán Félix Batlle, un personaje vinculado estrechamente a los proyectos de Maestro.⁵⁹ Así lo evidencian sus intervenciones en el templo de San Pedro. El altar mayor desarrolla un programa iconográfico bastante sencillo, coronado por la figura de san Miguel Arcángel, titular del convento. Este se muestra en actitud combativa, como defensor de María y del Santo Sacramento, mientras que las efigies de san Joaquín y santa Ana, en las calles laterales, refuerzan el carácter mariano del conjunto. El tabernáculo guarda una magnífica custodia de plata dorada con esmaltes y piedras preciosas, de factura limeña, que data del siglo XVII, al igual que el frontal barroco colocado en la mesa del altar. Ostenta en su centro un relieve de la *Virgen de la Merced protectora de la orden*. Es obra emblemática de la platería capitalina y una de las pocas que lograron subsistir después del expolio producido en el contexto de las guerras de Independencia.⁶⁰

Fig. 53.
Custodia, anónimo limeño, siglo XVII.
Plata dorada, piedras y perlas. Iglesia de
la Merced, Lima.

Fig. 54.
Virgen de la Merced protectora de la orden,
anónimo limeño, circa 1650-1700.
Plata repujada. Frontal del altar mayor
(detalle). Iglesia de la Merced, Lima.

Fig. 55.
Oración en el huerto, José Anselmo
Yáñez, circa 1844. Óleo sobre tela.
Convento de la Merced, Lima.

Fig. 56.
*Revelación de la Virgen de la Merced a
los fundadores de la orden*, José Anselmo
Yáñez, 1852. Óleo sobre tela. Sacristía
de la iglesia de la Merced, Lima.

CODA REPUBLICANA: QUITO Y EL NUEVO IDEAL ACADÉMICO

No deja de sorprender la vitalidad del patrocinio artístico desarrollado por la comunidad mercedaria y sus benefactores a lo largo del siglo XIX. Quizá el patrocinio de la Virgen de la Merced sobre la nueva sociedad independiente se trata de un periodo de acentuado ocaso para el patrocinio artístico religioso, en el que las tradiciones coloniales irán retrocediendo frente a la creciente secularización de la sociedad y al surgimiento de nuevos ideales artísticos. Si bien se registra un fuerte descenso en la producción de arte religioso, en Sudamérica quedaron algunos centros, como Quito, que lograron fusionar la herencia colonial con el novedoso ideal académico.

En esos primeros decenios de vida republicana, la iglesia y el convento mercedarios mantuvieron una relación fluida con los artistas quiteños que ya tenían una presencia destacada desde el último tercio del siglo XVIII. Así, por ejemplo, el altar dieciochesco de la Virgen de los Remedios alberga desde esa época dos excelentes imágenes policromadas de *San Juan de Dios* y *San Francisco de Paula* que se adscriben al estilo de Bernardo de Legarda y su círculo de influencia, al igual que un conjunto escultórico de la *Asunción de la Virgen* que demuestra el antiguo aprecio por las piezas salidas de los talleres quiteños.

Precisamente, Ricardo Palma se refería a esa familiaridad existente entre Lima y los pintores quiteños al comentar el célebre *Cristo de la Agonía* de Miguel de Santiago. En ese texto mencionaba la colocación reciente, en el templo de la Merced, de una pintura de la *Oración en el huerto*, obra de José Anselmo Yáñez, polifacético artista quiteño afincado en Lima desde la década de 1830.⁶¹ Yáñez se desempeñaba como profesor de Geometría y era dramaturgo aficionado, además de retratista y miniaturista. Tuvo amistad con Palma, quien lo menciona en más de una ocasión en las memorias juveniles que publicó bajo el título de *La bohemia de mi tiempo*.⁶² Se sabe que la *Oración en el huerto* presidía uno de los altares laterales de la Merced a partir de 1844. Seguramente se eligió este tema por su relación con el inminente apresamiento y cautiverio de Jesús.

Pero los vínculos con Yáñez fueron más allá de ese importante encargo. Es de su mano la pintura colocada en la cabecera de la sacristía, al lado de los lienzos guatemaltecos sobre la historia mariana. Ella escenifica la aparición de la Virgen de la Merced a san Pedro Nolasco, el rey Jaime I de Aragón y san Raimundo de Peñafort, en la que les pide fundar la Real y Militar Orden de Redención de Cautivos. Aunque se sabe que la aparición se registra según la leyenda en distintos

Fig. 57.

Martirio del apóstol san Andrés (copia de Charles Le Brun), anónimo europeo, circa 1850-1870. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

Fig. 58.

Cristo flagelado, Joaquín Pinto, 1869, Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.



lugares, aquí se ve a los tres personajes juntos, de rodillas ante la Virgen. Al pie de un pebetero de bronce que luce en su base el escudo mercedario, el artista estampó orgullosamente su marca de autoría: “José Yáñez inventó, pintó y dedicó a este templo en septiembre de 1852”.

A diferencia de un artista como Yáñez, que seguía en cierto modo anclado a la tradición colonial, otras pinturas ingresadas en la segunda mitad del siglo se adscriben con toda claridad a un ideal académico que tardaría en imponerse. Una copia del *Martirio de san Andrés apóstol* por Charles Le Brun (1619-1690) — hoy en el Museo Getty de Los Ángeles— es obra de procedencia europea y confirma la autoridad concedida a ciertos maestros del pasado como Le Brun, fundador de la Academia de París. La elección del tema no era gratuita, pues el martirio del apóstol Andrés era muy parecido al del mercedario san Serapio, canonizado en 1743, pero venerado en este templo desde tiempo antes en una de las capillas emplazadas en el sotacoro.

Por último, el *Cristo flagelado* por Joaquín Pinto (1842-1906) que conserva la Merced de Lima es una de las piezas maestras del academicismo quiteño. La figura solitaria de Jesús, flagelado y atado a la columna, eleva los ojos al cielo en actitud reflexiva e implorante. Su lograda anatomía y la simplicidad compositiva, inspirada en modelos clásicos, conjuga un dramático contraste de luces y sombras, influido por el resurgimiento de la temática religiosa en la pintura centroeuropea de mediados de siglo. No hay constancia de cómo y por qué llegó aquí este lienzo, aunque su fecha de ejecución, 1869, sugiere que pudo ser comisionado a manera de exvoto, en recuerdo de la temible epidemia de fiebre amarilla que diezmó a la población de Lima en el transcurso de 1868. Por ello, la presencia de este tipo de obras en el acervo mercedario ofrece un testimonio excepcional sobre el interés de la comunidad por las nuevas formas de arte y la sintonía de sus miembros con el acontecer del país en plena era republicana.

