



EL SEÑOR
DE LOS
MILAGROS

historia, devoción e identidad







Acceda a la versión digital interactiva del libro desde su Smartphone o Tablet a través del QR o de la URL corta y desde cualquier PC o portatil escribiendo la URL informada desde cualquier explorador:
hpl.im/bcee3ac1

EL SEÑOR
DE LOS
MILAGROS
historia, devoción e identidad



*Entre nubes de incienso,
y al son de trompeta,
clarín y tambor.
Entre sahumerio,
fe y oración,
avanza lentamente
el anda del Señor.*

(Alicia Maguiña)



© Copyright
Banco de Crédito
Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2016-16546

BANCO DE CRÉDITO
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-28-9



9 789972 837289



EL SEÑOR DE LOS MILAGROS

historia, devoción e identidad

RAMÓN MUJICA PINILLA, JOSÉ GUTIÉRREZ O.C.D., JAIME MARIAZZA F.,
PBRO. PEDRO HIDALGO DÍAZ, FERNANDO ROCA S.J., EGO GARCÍA BOYER,
MARÍA ROSA ÁLVAREZ CALDERÓN IARCO, FERNANDO DE TRAZEGNIES,
LUIS EDUARDO WUFFARDEN, LILIANA CANESSA,
JOSÉ ANTONIO VALLARINO VINATEA, ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA, RAÚL VARGAS VEGA,
RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS, EMMA PATRICIA VICTORIO CÁNOVAS

COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ













ÍNDICE

Presentación	XV
Agradecimientos	XIX
Prólogo	XXIII
CAP. I ORÍGENES E HISTORIA: del Señor de los Milagros	
El Cristo imborrable y las Nazarenas: arte sagrado y espiritualidad femenina en la Lima virreinal / Ramón Mujica Pinilla	1
El Cristo de Pachacamilla y las cofradías de negros	1
El Señor de los temblores y los jesuitas	8
Las “imágenes vivas” del Nazareno: la profesión beateril y el caso de sor Antonia Lucía del Espíritu Santo	19
Andrés de León y Sebastián de Antuñano y Ribas:	
dos Siervos del Cristo Moreno / José Gutiérrez O.C.D.	53
Andrés de León	54
Sebastián de Antuñano y Ribas	55
Llegada al Perú	56
El futuro santuario del Santo Cristo de los Milagros	57
El legado a las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas	65
Muerte de Sebastián de Antuñano y Ribas	68
El Señor de los Milagros: imagen y procesión / Jaime Mariazza F.	71
La primera capilla	72
Inicios de la procesión	74
El terremoto de 1746	76
Organización de la procesión	77
A modo de conclusión	82

CAP. II DEVOCIÓN Y PROCESIÓN: *al encuentro del Señor*

Teología de la devoción al Señor de los Milagros / Pbro. Pedro Hidalgo Díaz ..	89
Una experiencia de Dios	89
La imagen y la revelación	92
La experiencia del milagro	94
El deseo de encontrar al Señor	96
Una devoción que genera fraternidad	98
Actitudes evangélicas	100
Antropología de un movimiento popular y ritual / Fernando Roca S.J.	103
¿Qué es la procesión?	103
El poder del símbolo	105
Los universos simbólicos y las sociedades multiculturales	108
Nuevos patrones simbólicos	112
Los símbolos y la experiencia de fe	114
La procesión y la organización del ritual / Pbro. Pedro Hidalgo Díaz, Ego García Boyer, José Antonio Vallarino Vinatea	117
La preparación de las andas	117
El primer sábado de octubre	120
Los recorridos tradicionales del 18, 19 y 28 de octubre	124
La Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas	132
La “Guardada”	140
El recorrido de despedida	141
Ofrendas y homenajes / María Rosa Álvarez Calderón	143
Otros reconocimientos	144
El Señor, las ofrendas y la ley	144
Condecoraciones	145
Octubre hoy	146
La expansión nacional e internacional de la devoción / Fernando de Trazegnies	155
La devoción en el Perú	155
La devoción en el mundo	158

CAP III LIENZO Y MURO: *un solo Señor*

El mural y su estela iconográfica / Luis Eduardo Wuffarden	171
La imagen primitiva	172
Los primeros añadidos: la escena del Calvario	175
La aceptación del culto y sus consecuencias	176
El mural definitivo y el primer grabado	179
El lienzo procesional	180
La Virgen de la Nube	184
El nuevo templo de las Nazarenas	188
Grabados y pinturas	189
Las andas de plata	190
Restauración de las imágenes / Liliana Canessa	193
Historia de las restauraciones	194
El lienzo del Señor de los Milagros	194
El lienzo de la Virgen de la Nube	198
El mural del Señor de los Milagros	200
Intervenciones en el siglo XX	203

CAP. IV MONASTERIO Y SANTUARIO: *la casa del Señor*

Historia y arquitectura del conjunto / José Antonio Vallarino Vinatea	209
--	------------

El primer recinto	210
La propiedad	211
La primera iglesia	213
El monasterio	214
El santuario	215
El terremoto de 1940	219
Trabajos en el santuario	220
Las obras recientes del monasterio	222
Una feliz unidad	227
El tesoro artístico de las Nazarenas: pintura y escultura / Luis Eduardo Wuffarden	229
Iglesia y capilla de la Reconciliación	229
El monasterio	233
CAP. V ARTE Y TRADICIÓN: estampas del mes morado	
La fiesta del Señor de los Milagros en el arte / Luis Eduardo Wuffarden	245
Imágenes del costumbrismo	246
Nacionalismo e indigenismo	247
Modernidad y expresionismo figurativo	253
Pintura y fotografía contemporáneas.....	255
Música para el Señor de los Milagros / Armando Sánchez Málaga	257
Obertura	257
Un testimonio histórico	258
Géneros musicales	259
Compositores y directores de banda	263
Las bandas	268
Los coros	269
Conjuntos y cantantes populares	269
La mesa morada / Raúl Vargas Vega	273
Las variantes del concierto gastronómico	275
El gusto iguala los platos	279
El dulce y benévolo Señor de los Milagros	281
Almíbar final	283
CAP. VI EL MUSEO: el legado del Señor	
El Museo del Señor de los Milagros / Liliانا Canessa	287
Arte pictórico y escultórico / Ricardo Estabridis Cárdenas	295
Retratos de los gestores de la creación del monasterio e iglesia de las Nazarenas como documentos históricos artísticos	295
Pinturas con influencia del barroco español	302
Pinturas con influencia del barroco flamenco	303
Pinturas del siglo XVIII	305
Pinturas del siglo XIX	308
Pinturas del siglo XX	309
Esculturas	310
Vestidos para el altar: los ornamentos litúrgicos del Museo Señor de los Milagros / Emma Patricia Victorio Cánovas	319
El fondo textil del Museo Señor de los Milagros.....	319
Otras piezas textiles en la exposición	323
Notas	329
Bibliografía	339
Registro de autores	347
Créditos	353

Página XIV:
Rostro del Señor de los Milagros.
Detalle del mural.





PRESENTACIÓN



o creemos exagerar si decimos que en el devenir de la humanidad pocas veces se desarrollan hechos tan extraordinarios como el culto al Señor de los Milagros, donde convergen la historia, el arte y el fervor religioso de un pueblo. Esta devoción, que se originó en Lima, es una de las más antiguas y multitudinarias de América. Ha trascendido el paso de los siglos y se ha extendido más allá de nuestras fronteras nacionales, tanto así que ha llegado a consolidarse como una de las mayores expresiones de la fe católica en el mundo.

La envergadura de esta manifestación religiosa y su incidencia en la creación artística y en la cultura popular son razones más que suficientes para dedicarle uno de los volúmenes de nuestra colección Arte y Tesoros del Perú. Si bien se ha escrito mucho acerca del Señor de los Milagros y la procesión, la vastedad del tema encierra algunos aspectos poco explorados e incluso importantes vacíos que hacía falta abordar. De ahí que nos propusiéramos editar un libro que fuera lo más esclarecedor y autorizado posible. Por ello, no solo decidimos recurrir a reputados estudiosos, sino procurar el acceso

a las fuentes que pudieran garantizar un mayor rigor en la investigaciones históricas.

En esa perspectiva, queremos agradecer la generosa acogida brindada a nuestro proyecto por las madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, quienes, después de medio siglo, nos abrieron las puertas del archivo histórico que guarda el monasterio. Ha sido gracias a ello que hemos podido emprender una esforzada labor destinada a revisar, clasificar y seleccionar la información existente. La idea era contar con datos fidedignos, a partir de un minucioso examen de los documentos consignados, para que los historiadores establecieran las bases reales del origen y difusión del culto. En este proceso, el Banco de Crédito del Perú ha tenido el privilegio y la gran satisfacción de contribuir a recuperar físicamente los libros de Sebastián de Antuñano y de la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, manuscritos históricos de esencial valor que requerían una urgente restauración.

Contrastar una tradición con la historia no es una tarea sencilla, más aún cuando involucra a la fe. En ese sentido, coincidimos con el doctor Fernando de Trazegnies Granda cuando, en su prólogo a este volumen, señala que profundizar en el culto al Señor de los Milagros supone conciliar la razón y la pasión. En otras palabras, la historia tiene sus métodos para rastrear y analizar los acontecimientos con hondura y precisión. Sin embargo, al tratarse de actos de veneración, no se puede ignorar la naturaleza emocional del fenómeno religioso.

Estas consideraciones nos llevaron a reunir un equipo multidisciplinario que abordara el culto del Señor de los Milagros desde varios ángulos. Por tanto, convocamos a especialistas familiarizados con la visión e instrumentos propios de la historia, la antropología, la arquitectura, la historia del arte, la restauración, la música y la gastronomía.

Un primer capítulo nos brinda el marco histórico del surgimiento de la fe a mediados del siglo XVII, cuando se empezó a atribuirle milagros a un Cristo crucificado pintado sobre un muro de adobe, en un galpón que unos esclavos negros habían erigido en el barrio de Pachacamilla. Se determina el contexto sociocultural de la época y el rol que desempeñaron en los albores de la devoción personajes como Andrés de León, Sebastián de Antuñano y la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del beaterio de Nazarenas, que daría origen al monasterio actual.

En el segundo capítulo, se analiza el culto bajo una óptica teológica y antropológica, poniendo énfasis en la simbología del ritual y las resonancias que genera dentro de la sociedad. Asimismo, se sacan a la luz los antecedentes de la procesión, se detalla su peculiar organización y los protocolos que se observan durante los recorridos del mes de octubre. Por último, se da cuenta de la expansión de la devoción por los lugares más disímiles del mundo.

El tercer capítulo está consagrado al estudio de la iconografía, tanto de la imagen pintada en el muro como de aquella que es sacada en procesión cada año. Igualmente, se especifican las labores de restauración de ambas pinturas y del cuadro de la Virgen de la Nube que acompaña al Señor en sus peregrinaciones durante el Mes Morado.

*Como padre los quiere
como amante los busca
y como Dios misericordioso
los espera.
Para prueba permitió
que su retrato
se esculpiera en barro
como diciendo
de esta materia fuiste formado,
A tí te quiero
mírame en la misma
semejanza pureza
que mi amor
hizo por tí.*

Relación del Santo Cristo de los Milagros, Sebastián de Antuñano y Ribas [Fol. 24v].

El cuarto capítulo nos ofrece información sobre la historia y arquitectura del santuario y el monasterio de las Nazarenas, además de mostrarnos el acervo pictórico que se encuentra en dichos recintos.

En el quinto capítulo, se recogen aspectos curiosos de la fiesta religiosa que fueron retratados por artistas en distintas épocas, entre ellos Pancho Fierro. También se pasa revista a las composiciones musicales que ha motivado el Señor de los Milagros y se comenta sobre las viandas y dulces típicos vinculados a la festividad y que son parte del arraigo popular de la fe.

Finalmente, el sexto capítulo nos muestra el valioso legado que atesora el Museo del Señor de los Milagros, donde se exhiben pinturas, esculturas, ofrendas, ornamentos litúrgicos y objetos diversos elaborados para rendir culto al Cristo de Pachacamilla y reconocer sus favores.

Todavía hoy no cesan de sorprendernos los alcances de una devoción iniciada hace casi cuatro siglos. Como patrono de la ciudad, el Señor de los Milagros ha calado hondo en la idiosincrasia y costumbres de los fieles peruanos. Su culto es transversal, ya que cohesiona a todo el espectro social. Sin duda, cumple con una necesidad espiritual, a la vez que fomenta la unión y la esperanza entre los innumerables creyentes que veneran la imagen y participan en la marcha procesional.

El Señor de los Milagros representa mucho más que una tradición religiosa popular. La persistencia de esta devoción revela una manera singular de asumir la existencia y de vivir la religiosidad que nos identifica como país. Por ello este volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú tiene una significación doblemente especial para nuestro banco, pues no solo condensa con agudeza científica, desde muy diversas perspectivas, un capítulo fundamental de nuestra historia y cultura, sino que sus páginas ofrecen el testimonio vivo de un fenómeno de fe colectiva que logra simbolizar, de modo elocuente, la aspiración de los peruanos por construir una nación cada vez más próspera, justa y solidaria.

Dionisio Romero Paoletti

Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú





AGRADECIMIENTOS



El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades religiosas y civiles, a las instituciones, así como a las numerosas personas vinculadas con los proyectos culturales por su generosa colaboración; algunas de ellas podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Asimismo, queremos expresar un reconocimiento especial al Arzobispado de Lima, a través de sus distintas dependencias, y al Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas de San Joaquín, por el apoyo que nos han brindado en la realización de este libro.

Iglesias, conventos y monasterios

Arzobispado de Lima: Su Eminencia Señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor Raúl Chau, Obispo auxiliar de Lima; Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas: Madre Soledad García Beroiz, priora; Arzobispado del Cusco: Excelentísimo Monseñor Richard Daniel Alarcón Urrutia, Arzobispo; Arzobispado Metropolitano de Ayacucho: Excelentísi-

mo Monseñor Salvador Piñeiro García-Calderón, Arzobispo; Obispado Castrense del Perú: R. P. Demetrio Quintana, capellán de la escuela de oficiales Policía Nacional del Perú; Orden Carmelitas Descalzos: Fray Ángel Zapata Bances O.C.D., comisario de la Orden; Provincia dominicana San Juan Bautista del Perú: Fray Juan José Salaverry, O.P., prior provincial; Museo de Convento Santo Domingo: Fray Enrique Ramírez, O.P., director; Convento de San Francisco de Lima: Fray Emilio Carpio, prior; Iglesia de San Pedro de Lima: José Enrique Rodríguez, S.J., superior; Iglesia Nuestra Señora de la Soledad: Hermano Rafael Andrade Venero, O.N.S.S., custodio, Marcos Isaac Yépez, Hermano Mayor; Monasterio de San Francisco de Borja, Carmelitas Descalzas de Ayacucho: Madre Juana Teresa, priora; Monasterio Santa Clara de Asís: Madre Isabel Hernández Llontop, abadesa.

Organismos del Estado, instituciones y museos

Ministerio de Cultura: Jorge Nieto Montesinos, ministro; Municipalidad Metropolitana de Lima: Luis Castañeda Lossio, Alcalde; Mariella Pinto, gerente de Cultura; Pinacoteca Municipal Ignacio Merino: Mary Takahashi; Biblioteca Nacional del Perú: Delfina González del Riego Espinosa, directora nacional; Dirección desconcentrada de Cultura de Puno: Gary Mariscal Herrera, director; Policía Nacional del Perú – Dirección de comunicación e imagen: mayor PNP Karla Stephany Durán Díaz, jefe de la división de servicios musicales, suboficial brigadier Miguel Garbay, asesor musical; Centro de Estudios Histórico Militares del Perú: Coronel Enrique Gargurevich; Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Orestes Cachay Boza, rector; Martha Barriga, decana de la Facultad de Letras; Manuel León Alva, director de la banda de música de la universidad; Pontificia Universidad Católica del Perú: Marcial Rubio Correa, rector, Lola Pacchioni Noriega, jefa de la Unidad de Servicios Públicos; Universidad Antonio Ruiz de Montoya: Ernesto Cavassa, S.J., rector; Rita Minaya, directora de la Biblioteca; Archivo Arzobispal de Lima: Laura Gutiérrez Arbulú y Melecio Tineo Morón; Archivo General de la Nación: Celia Soto Molina y Lucy Valdez Romero; Museo Señor de los Milagros: Liliana Canessa, directora; María Rosa Álvarez Calderón Larco, Jorge Valdivia y Maruja García; Museo de Arte de Lima-MALI: Natalia Majluf, directora; Ricardo Kusunoki, curador; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Iván Augusto Ghezzi Solís, director; Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas: Manuel Orrillo Peña, mayordomo general; Diario El Peruano: Félix Paz Quiroz, director; Diario La República: Gustavo Mohme Castro, director; Revista Caretas: Marco Zileri, director; Club Nacional: Miguel Grau Malachowski, presidente; Antonio Figari, gerente general.

Colaboración personal

Silvia Barbosa de Stern y familia, Luis Martín Bogdanovich, Luisa Valle de Nieri, David Vargas, Grimmey del Solar de Figari, María Carulla Brignardello, Lisseth Gavilán, David Gavilán, Juan Carlos Mujica, Leidy Yaya García, Julio Torrico, Ana Donaire, Margarita Estella, Salomé Freire, Gaspar Leonarte, Jorge Torreblanca, Gina Fuentes, Javier Silva Meinel, Noemí Huerta, Cesar Chiarella, Carlos Carranza, Darío Corihumán, José Milla León, Julio Molina y Manuel Hernández.





Página XVIII:
El lienzo procesional en su anda.

La comunidad de Nazarenas orando al pie
de las imágenes procesionales en el coro
bajo del monasterio.





PRÓLOGO

P

ublicar un libro sobre la devoción al Señor de los Milagros no es una empresa fácil. Hay dos perspectivas, ambas ineludibles, constituidas por la historia y por la religión, que nos exigen tanto rigor como veneración. Y son perspectivas ineludibles porque un tema como este requiere ciertamente una investigación minuciosa del pasado y de la evolución del culto hasta nuestra época, con la ayuda de la observación y de la razón; y, por otra parte, se trata de un hecho religioso cuya interpretación y desarrollo exigen un conocimiento hondo de la religión católica basado en una emoción profunda a cuya expresión llamamos el culto.

Reuniendo esas condiciones a través de la participación de connotados religiosos e historiadores, se ha logrado presentar un panorama respecto de todo lo que representa el Señor de los Milagros para el Perú y para el mundo.

Esta conjunción de la razón y la pasión genera en su entorno numerosas consecuencias. No cabe duda de que el mes de octubre, consagrado al culto del Señor de los Milagros, tiene una significación especial para los creyentes

fieles al Cristo Nazareno. Basta con salir a la calle para ver, durante todo ese mes, a las damas vestidas de morado, esto es, del color representativo de esta devoción. Por otra parte, cuando al final del mes se inicia la salida del Señor a las calles de Lima vemos a miles de personas siguiendo el anda, rezando en público y cantando música religiosa. Asimismo, el Santuario donde se encuentra la imagen original, a cargo desde hace varios siglos de la congregación de monjas Nazarenas Carmelitas Descalzas, se llena de devotos que escuchan la misa y reciben la comunión pidiendo, muchas veces desesperadamente, una ayuda, un milagro para sí o para uno de sus familiares.

Este libro quiere ofrecer al lector una visión general de esta devoción, que le permita apreciar su importancia para los devotos peruanos y, según se verá más adelante, mostrar también –dentro de las limitaciones del caso– a los devotos domiciliados no solamente en Lima sino en las provincias del Perú e incluso en el extranjero.

En las páginas siguientes, el lector podrá encontrar los estudios sobre el origen de esta imagen de Cristo, que han sido muy discutidos. Para algunos, como es el caso del sacerdote jesuita e historiador Rubén Vargas Ugarte, la imagen fue pintada en la pared que completaba una tosca ramada construida por una cofradía de esclavos negros provenientes de Angola para tener una suerte de sala de reunión. Y no hay duda de que los esclavos negros abundaban en esa parte de lo que eran los alrededores agrícolas de la ciudad de Lima. Esta tesis se encuentra expresada allá en el siglo XVIII por el escritor Pedro Vásquez de Novoa y Carrasco. Para otros, como es el caso de María Rostworowski basándose en que esta zona de Lima se llamaba Pachacamilla, los pintores debieron haber sido campesinos de la zona de Pachacamac que fueron traídos a trabajar en las haciendas de la zona limeña de Pachacamilla y se fueron cristianizando paulatinamente. En esta materia, el historiador y exdirector de la Biblioteca Nacional, Ramón Mujica, nos ayudará a conocer mejor este punto discutido.

La imagen, habiendo sido muy apreciada religiosamente, pasó al parecer a segundo plano. Sin embargo, su insólita subsistencia después del terremoto de 1655 cuando todo el entorno había caído, devolvió el interés en la imagen milagrosa. Empero, años más tarde, tanto las autoridades religiosas como las políticas quisieron destruir la pared incluida la imagen misma. Pero ante la imposibilidad de hacerlo físicamente decidieron abandonar esa decisión. Como se verá con detalle en la parte propiamente histórica de este libro, a cargo de Ramón Mujica, Jaime Mariazza y de José Gutiérrez O.C.D., en 1687 se produjo otro terremoto aún más destructivo y, sin embargo, la pared con la imagen se siguió manteniendo en pie. A principios del siglo XVIII, como lo explica el padre Gutiérrez antes mencionado, don Sebastián de Antuñano y Ribas, propietario de la pared con el Cristo y de los terrenos adyacentes, donó todo ello a las beatas Nazarenas con la idea de que pudieran llevar adelante la construcción de una iglesia y un convento. Desde entonces, esta congregación religiosa tiene a su cargo, con particular respeto y cariño, el cuidado y veneración de la iglesia y de la imagen.

Y es así como llegamos a la tradicional procesión que es una expresión de la devoción intensa al Señor y que se manifiesta físicamente en esa extraordinaria veneración de miles de personas al mismo tiempo recorriendo las calles con la imagen de Cristo. El doctor Jaime Mariazza aborda en su ensayo, la evolución y organización de esta manifestación de fe, desde sus orígenes.

La historia precisa de esta devoción está a cargo de Ramón Mujica, destacado especialista en la historia del arte y de las costumbres del Virreinato, quien hace un análisis muy completo del desarrollo de la devoción al Señor de los Milagros desde el inicio en 1651, cuando presumiblemente fue pintada la imagen por un negro hasta la edificación del nuevo templo a fines del siglo XVIII, el cual estaría a cargo –como hasta hoy– de las madres Nazarenas. El historiador Mujica nos describe también los varios terremotos que, a pesar de su rudeza, no causaron estragos mayores con relación al Cristo Nazareno, por lo que en adelante se le atribuyó también el título de Señor de los Temblores.

Algo que es importante remarcar en el texto de Mujica es tanto la exactitud de sus datos como la claridad, que lo hace muy atractivo al lector.

La historia continúa en un texto preciso y afectuoso de José Gutiérrez O.C.D., quien resalta la participación de dos personajes extraordinarios de los siglos pasados, que colaboraron notablemente al desarrollo de la devoción. El primero de ellos, en medio de su pobreza, contribuyó al mantenimiento de la devoción al Señor de los Milagros, con su afecto y su dedicación al Señor. Era un hombre modesto y, a pesar de sus problemas económicos y de salud, fue durante diez años el guardián del muro con la imagen, entregándose a ello con todo corazón. José Gutiérrez trata también con mucho detalle la participación de Sebastián de Antuñano y Ribas, el dueño del muro y de los terrenos adyacentes, quien –como antes se ha señalado– tuvo la generosidad de donar el lugar a las madres Nazarenas.

La devoción propiamente requiere ser comprendida y explicada por quienes son expertos teólogos católicos. Por ello, forman parte muy importante de este libro los trabajos de dos sacerdotes –Pedro Hidalgo y Fernando Roca– que toman a su cargo este aspecto medular y tan complejo de la expresión del amor a Dios cuando se realiza a través de actos físicos, lo que supone una perspectiva teológica y una antropología del movimiento popular y ritual que están a cargo de los padres Hidalgo y Roca, respectivamente.

La manifestación multitudinaria de esta devoción es la procesión. La organización y el desarrollo del ritual son descritos y explicados por personas muy cercanas a este evento, como el presbítero Pedro Hidalgo, el doctor Ego García Boyer y el arquitecto José Antonio Vallarino.

A todo lo expuesto respecto de la devoción al Señor de los Milagros en Lima, debemos agregar la difusión nacional e internacional de este fervor tan profundo. Es así como se revisará, por quien escribe este Prólogo, la extensión de esta devoción a todos los distritos de Lima, a todas las provincias del Perú e incluso a muchos de los países extranjeros.

Según se puede ver en la historia de la devoción, la imagen misma que representa al Cristo venerado ha tenido una continuidad rodeada de aspectos arquitectónicos muy importantes. Habiendo sido inicialmente un cuadro pintado en la pared de un lugar de reunión de esclavos (si aceptamos la tesis del padre Vargas Ugarte), cuando este lugar desaparece, la imagen queda como parte de un muro medio derruido. Y, lo que es extraordinario, cuando se produce el terremoto de 1655 el muro se mantiene incólume. A partir de este momento hay una época larga en que la imagen es cuidada relativamente por épocas; pero también existe en la Administración Pública quienes proponen destruir el muro y la imagen de Cristo; ello felizmente no sucede gracias a la intervención de católicos muy leales como se verá en el curso del libro. La situación incierta continúa hasta que se dona el muro y las tierras aledañas a la orden Nazarena para que construyan un convento. Y es a consecuencia de ello que se edifica la Iglesia que hoy conocemos.

Como puede verse en los textos que han sido mencionados relativos a la historia, la existencia física de la imagen ha estado en peligro en algunas oportunidades y finalmente encontrará la paz y el reconocimiento gracias a soluciones arquitectónicas. De aquí que sea muy importante leer en este libro cómo sucedió todo ello con la ayuda de un arquitecto. Y es así que el Arquitecto José Vallarino asumió esta difícil pero muy interesante tarea de contarnos la historia arquitectónica del santuario del Cristo de Pachacamilla.

La historia de la imagen del Señor de los Milagros es, sin duda, una relación de emociones profundas y conmovedoras. Y, claro está, toda emoción llama al arte para ser expresada; y es así como la devoción al Señor de los Milagros ha dado origen a estupendos cuadros y otras piezas artísticas que se encuentran en parte en el Museo de las Nazarenas y, otra parte, en el Santuario mismo.

Explicar una obra artística es una obra de arte en sí. Por eso resulta indispensable que, si queremos comprender y sentir lo que nos comunica cada imagen, es muy importante recibir la ayuda de un especialista. Luis Eduardo Wuffarden, historiador del arte, nos muestra en este libro cómo debe apreciarse la iconografía de los muros y de las estampas del Señor de los Milagros. A ello también se suma la mirada experta de la restauradora de obras de arte antiguo Liliana Canessa.

Es interesante señalar que, siendo el reconocimiento al Señor de los Milagros una actividad eminentemente religiosa, su fuerza es de tal naturaleza que cambia incluso las costumbres y desarrolla otros aspectos ajenos a la religión.

Este es el caso, que se presenta debido a que se trata de una vivencia que cala profundamente en la vida de los devotos, de los cambios en la vestimenta durante el mes de octubre, utilizando las mujeres vestidos de color morado, que es el color distintivo del culto del Señor de los Milagros. Por su parte, los hombres utilizan corbatas también moradas.

Como sucede en algunos casos especiales como el que trata este libro, la emoción se expresa no solo por los ojos –pictóricamente– sino también por los oídos; y esto da lugar a la inspiración de muchos músicos que componen

Página XXII:
La “guardada” del Señor de los Milagros,
momento en que regresa al santuario.

Página XXX:
Retrato de la Madre Antonia Lucía
del Espíritu Santo. Óleo sobre tela, siglo XVIII.

piezas especialmente como un homenaje a esta tradición religiosa en el Perú. En este campo, el Doctor e músico y Maestro Armando Sánchez Málaga nos ilustra sobre las músicas que han tenido un origen vinculado a la devoción al Señor de los Milagros.

Pero la participación de multitudes inmensas que siguen el anda por las calles tiene una resonancia incluso en la alimentación de esas multitudes. Por eso existen, al paso de la procesión, diversos puestos que venden platos y dulces típicos de esa fecha como el famoso “turrón de doña Pepa”, cuya producción tiene lugar fundamentalmente en octubre, el mes del Señor. Es por ello que el especialista en estos temas (y en muchos otros) Raúl Vargas nos recuerda las comidas y los dulces que son propios de este acto de tanto alcance que es la veneración al Señor de los Milagros.

Por último *–last but not least–*, tenemos que festejar una iniciativa de las madres Nazarenas que facilita enormemente la percepción de todo lo que se ha indicado en este Prólogo y lo que se ha mostrado en este libro. Y esta iniciativa ha sido la de constituir un Museo del Señor de los Milagros que contenga las piezas artísticas e históricas que no formen parte, obviamente, del altar o de aspectos esenciales del Santuario de las Nazarenas. El apartado que concierne a este tema, ha sido desarrollada de manera muy profesional por Liliana Canessa y han trabajado personas muy destacadas de nuestro mundo intelectual, como Ricardo Estabridis en materia de pintura y escultura; Patricia Victorio en lo referente a ornamentos litúrgicos; y María Rosa Álvarez Calderón en lo que concierne a ofrendas y homenajes.

Todo ello será tratado –ciertamente, de manera más extensa– en las páginas del libro que siguen a este Prólogo, el cual no pretende sino dar una visión muy general de aquello que viene con mayor precisión en las páginas siguientes que contienen propiamente los estudios sobre los diferentes temas relacionados con el Señor de los Milagros. Este libro quiere así profundizar los temas antes mencionados por parte de los especialistas en cada uno de los campos comprometidos. Y, dado que esa profundidad se adquiere no solamente a través de textos sino también a través de imágenes, cada tema se encuentra acompañado, hasta donde es posible, por fotografías que contribuyen a hacer más vívido el contacto.

Fernando de Trazegnies Granda



CAP. I
ORÍGENES E HISTORIA
del Señor de los Milagros





COM PAS PERFECTO
ANOS DE DIOS



EL CRISTO IMBORRABLE Y LAS NAZARENAS: ARTE SAGRADO Y ESPIRITUALIDAD FEMENINA EN LA LIMA VIRREINAL

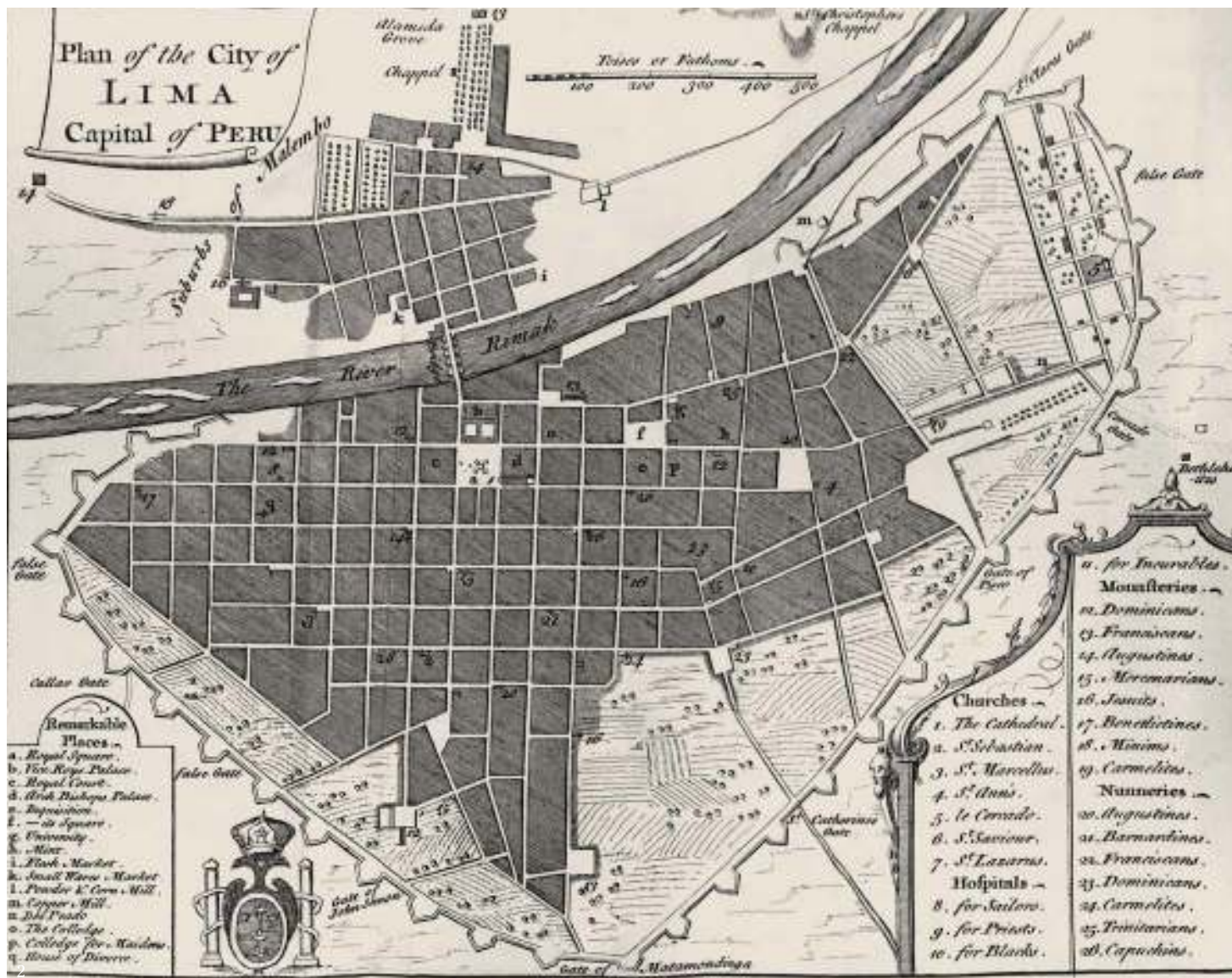
Ramón Mujica Pinilla

EL CRISTO DE PACHACAMILLA Y LAS COFRADÍAS DE NEGROS



ocas imágenes religiosas pintadas durante el virreinato peruano tienen una historia tan rica y han inspirado mayor devoción, nacional e internacional, que el mural del Cristo de Pachacamilla. Según documentos oficiales del siglo XVII, en el año 1651 durante el pontificado de Inocencio X y el reinado de Felipe IV en España, siendo virrey del Perú don García Sarmiento de Sotomayor y Arzobispo de Lima, don Pedro de Villagómez, un anónimo y humilde esclavo negro, de casta angola, pintó la imagen de un Cristo crucificado en la pared del galpón donde se reunía su “cofradía”. La zona había tomado el nombre de Pachacamilla porque, unos cien años antes que los esclavos negros ocuparan este barrio, el encomendero Hernán González había trasladado ahí a los indígenas que vivían en el antiguo santuario-oráculo prehispánico de Pachacamac, en la costa de Lima. El que otro grupo de indios del mismo santuario fuera trasladado también al Cercado de Lima explica por qué una de sus antiguas calles llevó el nombre de Pachacamilla.¹ En todo caso, un grabado tardío de 1748 muestra la ubicación original en Lima de la parroquia de San Marcelo a la que pertenecía el mural de Pachacamilla (F. 2).

Según José Rossi, colaborador del *Mercurio Peruano* en 1791, las cofradías integradas por negros cumplían diversas funciones religiosas, sociales y culturales.² Estas eran confraternidades que se organizaban en torno a la devoción de un



santo o advocación religiosa, una costumbre que caracterizó a la población negra desde inicios del virreinato: “Lo primero que ellos hacen [los esclavos bozales] es unirse en Cofradías: estas los reúnen para el culto, y para la recepción de los Sacramentos, mantienen los enlaces sociales de sus respectivas comunidades [según su procedencia étnica en la lejana África] y les proporcionan la participación en general de sus recreos” .³ Estas agrupaciones de negros ya bautizados, se agrupaban en las iglesias de Lima para darle culto a sus imágenes devocionales bajo la supervisión eclesiástica. Pero según Rossi, por “cofradías” también se entendía otra cosa:

En diferentes calles de la Ciudad [de Lima] tienen los Negros [...], unos quartos como Hospicios (a los que dan el nombre de *Cofradías* [...]) que forman el centro de sus reuniones los días de fiestas. Cada Tribu disfruta [sic] con separación uno de estos lugares para sus congresos; y las que son numerosas tienen dos o tres de ellos. Con la oblación voluntaria de los concurrentes compran el sitio para labrar los dichos quartos, por cuyo goze no pagan mas que un leve censo. El Caporal de cada Nacion es



Página XXX:

1. Retrato de la sierva de Dios Madre Antonia del Espíritu Santo (m. 1709), fundadora del Instituto Nazareno.
Viste el habito morado que le fue otorgado por visión sobrenatural. Sobre su mesa, una figura del Nazareno y dos libros –junto a un reloj de arena– que marcan su orientación espiritual: *Compas de Perfectos, Christo Crucificado* (Madrid, 1683) de fray Juan de Roxas y Ausa, y, probablemente, el *Tratado del Amor de Dios* (Toledo, 1598) de Cristóbal de Fonseca.
2. Plano de la ciudad de Lima, capital del Perú. Tomado de: *A True and Particular Relation of the Dreadful Earthquake Which happen'd At Lima, the Capital of Peru, and the neighbouring Port of Callao, On the 28th of October, 1746*. London, 1748.
3. Mulata y criolla en traje de noche. Tomado de: M. Hales, *Histoire des Tremblemens de Terre Arrivés a Lima, capital du Perou*[...] A la Haye, 1752.

el Presidente de las juntas; y en ellas guardan la mas rigurosa etiqueta en quanto a la prelación de los asientos, que se arreglan inalterablemente por orden de antigüedad [...]. A las dos de la tarde regularmente empiezan los congresos ya citados. La primera hora de reunión la emplean en tratar lo que conviene al beneficio de su nación [...]. Acabada la hora de consulta se ponen a baylar, y continúan hasta las siete o las ocho de la noche. Todas las paredes de sus quartos, especialmente las interiores, están pintadas con unos figurones que representan sus Reyes originarios, sus batallas, y sus regocijos. La vista de estas groseras imágenes los inflama y arrebat. Se ha observado muchas veces, que son tibias y cortas las fiestas que verifican fuera de sus *Cofradías*, y lejos de sus pinturas. Estos bayles a la verdad no tienen nada de agradable, además de ser chocantes a la delicadeza de nuestras costumbres.⁴

En su *Descripción del Perú*, Tadeo Haënke (1761-1817) ratifica la misma información cuando sentencia: “Se ponen a bailar, y exitados a la vista de unas grotescas figuras que tienen en las paredes, y que representan a sus reyes originarios, sus batallas y regocijos, continúan de esta forma hasta las siete u ocho de la noche”.⁵ Otra fuente de época dice: “Cofradías se llaman las Casas en que se juntan los Negros a celebrar sus fiestas. En ellas fabrican una sala espaciosa, y regularmente pintan en uno de los testers una Imagen”.⁶ En otras palabras, era frente a las pinturas murales que decoraban las casas de sus “cofradías” que los esclavos negros mantenían viva su memoria histórica y practicaban sus devociones religiosas. Aquí rememoraban a sus antiguos reyes y victorias militares tribales en la lejana África y perpetuaban

sus costumbres o tradiciones ancestrales con cantos, oraciones y danzas rituales (F. 4, 5). Rossi incluso menciona que en estas *juntas* los cofrades realizaban sus matrimonios y velaban por sus muertos con “etiquetas de duelo” propias. Los condolientes bebían aguardiente con los difuntos, hablaban en sus lenguas nativas, tocaban música y danzaban para poner fin al llanto con que se iniciaban los “lutos de familia”.⁷ A todo ello se refería el capítulo 44 del *Concilio Limense* de 1582 cuando prohibió que, so pretexto de formar cofradías, se realizaran “juntas y conventículos de morenos y esclavos”; una advertencia que cayó en letra muerta hasta bien entrado el siglo XVIII cuando con las reformas borbónicas se endurecieron sus reglamentos.⁸

El Cristo de Pachacamilla, pintado al temple sobre un muro de adobe por un esclavo sin escuela de dibujo ni pintura, formó parte de uno de estos “espacios comunales” llamados “corrales” donde se reunían los negros angolas, una de las diez “tribus” o “naciones” africanas que llegaron al Perú esclavizadas.⁹ Según Raúl Banchemo Castellano, entre 1651 y 1655, cuando estos cofrades le cantaban y rezaban al Cristo de Pachacamilla, lo hacían dedicándole las antiguas danzas que, en su tierra natal realizaban ante sus dioses africanos *Zanjari* o *Nyamatsané*; “deidades buenas” “que no hacían el mal” y que los esclavos identificaban con Jesucristo porque los doctrineros les habrían asegurado “que el Redentor se sacrificó por todos los hombres y trajo un maravilloso mensaje de amor y de igualdad” para la humanidad.¹⁰ A mediados del siglo XVII, estas lecturas sincréticas o formas de religiosidad intercultural eran tenidas por temerarias y no faltaron quienes le atribuyeron a las “costumbres sacrílegas” de los negros el origen del devastador terremoto que asoló Lima en 1655. Lo menciona el propio Sebastián de Antuñaño y Ribas, procurador del Santuario en su “Relación del Prodigioso Suceso del Señor de los Milagros, Patrón de los Temblores” cuando dice: “Pues es notorio que las tales cofradías son lugares donde se juntan a celebrar sus bailes [de los negros angolas y otras castas] según su nativa usanssa [sic] torpes e indescentes, motivo y causa porque se presume i dicen algunos antiguos derribo el mismo Señor todas las paredes de la cofradía con un temblor que hubo entre la una y dos [de la tarde] de el año de 1655 [...] dejando tan solamente eterna providencia e infinita sabiduría el pedaso de pared en q[ue] estaba y esta su imagen santissima, en pie y el sitio y lugar [h]echo un corral inmundio [...]”.

Efectivamente, el 13 de noviembre de 1655 por la tarde un devastador terremoto causó muerte y desolación en Lima y el Callao. Cayeron iglesias y casas, se rajó la tierra y de las precarias viviendas de los angoleños en Pachacamilla quedó “solo en pie el pedazo [de muro] que ocupaba la Imagen del Señor”, según lo relata Felipe Colmenares Fernández de Córdova en su recuento oficial del culto al Señor de los Milagros.¹¹ Fue recién en 1671 que un hombre piadoso llamado Andrés de León, que vivía cerca de la parroquia de San Sebastián, vecina al mural abandonado de Pachacamilla, decidió construirle una modesta ermita. Para ese entonces, el antiguo corral había dejado de ser un lugar de reuniones. La reforzó con adobes, le levantó una precaria techumbre de “hojas de plátano de la misma huerta” con “mangles y cañas” y le construyó una peana para sus ofrendas de velas y flores. Gracias a su fe, devoción y oraciones la “Imagen Divina” lo sanó milagrosamente de una enfermedad incurable. Al verlo recuperado los



4

4. Negros tocando marimba y bailando. Acuarela realizada por mandato de Baltazar Jaime Martínez de Compañón. Folio 142. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.
5. Danza de bailanegritos. Acuarela realizada por mandato de Baltazar Jaime Martínez de Compañón. Folio 141. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.



vecinos –en su mayoría gente de color– difundieron la noticia del milagro por la ciudad y empezaron las largas romerías los viernes por la noche para rezarle plegarias –el “mísere y algunas lamentaciones”– que los negros cantaban, como lo especifica Antuñaño, “al son de un arpa y un baxón”, un instrumento de viento.¹² Escandalizados por estas “juntas”, “desórdenes” y “conurrencias nocturnas indecorosas”, don José Laureano Mena, párroco de la iglesia de San Marcelo, aledaña a la ermita del Cristo de Pachacamilla, denunció este desorden popular al virrey Conde de Lemos y a don Esteban de Ibarra, el provisor y vicario general en sede vacante del Arzobispado por la muerte de Villagómez. El 3 de septiembre Laureano Mena, acompañado del promotor fiscal del Arzobispado, hace la primera visita oficial al corral de Pachacamilla para dar fe que ingresaban al lugar más de doscientas personas, entre hombres y mujeres, para hacer canciones de alabanza acompañados de músicos. Para sorpresa suya, todo ocurría con el aval de Juan Robladillo, el sacristán mayor de San Marcelo.

Poco después, el 5 de septiembre de 1671 se emitió la orden para que se borrara la efigie del Jesucristo crucificado “y demás santos que hubiere” en el mural. Para cumplir con el mandato, el doctor José Lara y Galán, el notario público Tomás de Paredes y el Promotor y Fiscal del Arzobispo don Pedro Balcázar, quien era también capitán de la guardia del virrey, se apersonaron al lugar de los hechos junto con dos escuadras de soldados. Los acompañaba un pintor indígena de brocha gorda que procedió a colocar una escalera contra el muro para realizar su trabajo. Pero al subir por esta y “querer levantar el brazo” según Antuñaño, “le dio tan gran temblor y desmayo que dicen cayó en tierra casi sin aliento y sin poder borrarla y se quedó inmóvil para proseguir y aunque los soldados le ayudaban, levantaban y suspendían atribuyéndolo a poco ánimo suyo, uno a disposición divina no pudo mover acción con que el promotor fiscal instó a otro hombre a que se [s]ubiese a borrarla”. El segundo y tercer intento por realizar la diligencia tuvieron las mismas sorprendentes consecuencias. Al ascender los primeros escalones, el enviado a borrar el mural exclamó al acercarse al crucificado: que “se le ponía la corona verde y que se ponía mas lindo i que él no podía borrar la imagen de Jesucristo”. Eran las cuatro y cinco de una tarde soleada. Repentinamente el cielo se oscureció como la noche y cayó una violenta lluvia torrencial. Todos los presentes entendieron en aquel momento que estaban ante señales prodigiosas. Se suspendió la improvisada ceremonia “con fervor cristiano, suspiro[s], llantos y golpes de pecho”. Los “ministros ejecutores” corrieron a la casa del virrey para referirle lo sucedido y, conmovido por el relato, el Conde de Lemos autorizó se diera culto a la imagen imborrable del Cristo crucificado.

El párroco de San Marcelo no tardó en solicitar el traslado del milagroso mural a su iglesia “a imitación de lo que se había [h]echo con otras imágenes en España [en] semejantes sucesos”. El pedido probablemente correspondía al hecho que entre 1640 y 1680 el grupo étnico mayoritario de la parroquia de San Marcelo era precisamente la población negra angola; un dato que no sorprende dado que durante todo el siglo XVII los negros y mulatos eran un poco más de la mitad de la población de Lima.¹³ En términos de jurisprudencia, la pared del mural colindaba con la casa huerta de don Diego Tebes Montalvo Manrique de Lara y tanto



EL EXC. S. D. PEDRO
FRN. DE CASTRO
CONDE DE LEMOS
VI REI DE ES TO
REINOS FUNDAD
DE ES TAY GLERIA
D. N. S. DE DSAMPAR
DE COMP. D IHS.
Murió de 38 años a 6 d
Dic. d 1672. Su Corazon
esta al pie del trono de la
SS. Uirgen.



6. Retrato del virrey don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos. Anónimo, s. XVII. Escuela de Lima. Colección del Palacio de Gobierno.

7. Placa funeraria del lugar donde está enterrado el corazón del conde de Lemos. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima.

él como sus vecinos se opusieron a su traslado. Todo ello llevó a que los jueces eclesiásticos reflexionaran sobre la “naturaleza admirable” de esta pintura.¹⁴ Gracias a ello, el Conde de Lemos solicitó que el mural fuese reparado y se le diese mayor consistencia. Se convocó al fraile dominico Guzmán Diego Maroto, maestro mayor de Alarifes en Lima y al arquitecto Manuel Escobar.¹⁵ Una vez concluidos los trabajos de restauración, el 14 de septiembre de 1671 –el día de la exaltación de la cruz– se ofició la primera misa ante el Cristo de Pachacamilla con la presencia del virrey, su esposa, altos representantes del Arzobispado, la nobleza limeña y los vecinos de la zona (F. 6, 7).¹⁶

Luego se realizaron misas de “desagravio”. Desde “tierras muy lejanas” llegaron peregrinos para visitar el mural. La devoción limeña crecía día a día y el propio vicario general se vio obligado a amenazar a los sacerdotes con excomuniones si ellos, presionados por los feligreses, oficiaban misas ante la Imagen Divina desde las cuatro y no desde las seis de la madrugada como estaba estipulado. Fue posiblemente para evitar cualquier posible confusión entre la figura individualizada del Cristo de Pachacamilla con otros cultos religiosos sincréticos que se modificó la iconografía original del mural. En 1671, por disposición directa del Conde de Lemos, el célebre pintor José de la Parra insertó en la parte superior del mural el título de “INRI” y se añadió el “retrato” del Padre Eterno y la Paloma del Espíritu Santo.¹⁷ También se restauró el pie del Cristo crucificado, dañado por un feligrés cuando raspó la efigie para tomar una reliquia de la pintura aquel día prodigioso que el juez eclesiástico no pudo borrar el mural. Asimismo, las figuras de la Virgen y de María Magdalena a cada lado del Calvario –todas pintadas originalmente al temple– fueron reconstruidas y repintadas al óleo aunque a una escala sobredimensionada con relación al tamaño original del Cristo crucificado.

El culto al mural de Pachacamilla se sustentaba en una teología del icono de origen medieval que precedía la doctrina contrarreformista del Concilio de Trento (1545-1563), retomada por el Tercer Concilio Limense (1582-1583). Para Trento, el arte religioso –o la iconografía religiosa cristiana en general– tenía una función eminentemente instrumental. Servía de apoyo visual para la catequesis. Por ello, las pinturas o esculturas religiosas no eran en sí mismas objetos divinos. Estas, a lo más, formaban parte de un discurso narrativo visual que debía persuadir y conducir al feligrés a la práctica de las virtudes y al fortalecimiento de su fe. Por usar las palabras de san Basilio citadas en Trento, el honor concedido a la imagen visible pasaba a su prototipo original que estaba en el Cielo. Según los hagiógrafos del Cristo de Pachacamilla, el mural en cuestión escapaba a esta definición del arte pues no se trataba de una mera representación del Calvario. La imagen, en su misma materialidad, era milagrosa y Dios la había utilizado para demostrar el poder divino, curativo, caritativo y redentor de su representación figurativa. De alguna manera misteriosa, este icono visibilizaba y participaba de Su presencia divina; no era un mero “signo” de lectura, sino una “reliquia” santa que obraba portentos. Esto explicaba por qué todos los pintores de caballete que “retrataban” esta “prodigiosa imagen” a pedido de los fieles, nunca lograban reproducir su “extraño, admirable y peregrino” colorido. Aun así, su mera réplica obraba “universales maravillas”: sanaba a los enfermos, calmaba los mares tormentosos para los navegantes y vencía a los piratas que amenazaban con saquear Lima.

Este especial patrocinio del Cristo de Pachacamilla quedó corroborado cuando se descubrió que, a unos metros del muro, estaban las ruinas del antiguo paredón pintado con la Cruz de la Redención. Según Antuñano, en 1622 aquel lugar santo ya había sido elegido por Dios como “teatro y paraíso de su asistencia”, pues dicho paredón era el resto de la antigua barricada de la Santa Cruz, levantada por orden del virrey Diego Fernández de Córdoba para prevenir el ingreso de los piratas ingleses a Lima. Esta lectura providencialista del mural de Pachacamilla permitió que un culto marginal asociado con las cofradías de negros esclavos se convirtiera por sus milagros en un santuario emblemático de la ciudad.

EL SEÑOR DE LOS TEMBLORES Y LOS JESUITAS

Casi desde sus inicios, el culto cristiano al Cristo de Pachacamilla se relacionó con los terremotos. Para demostrarlo no se requiere triangular un supuesto nexo histórico entre el culto indígena a un dios prehispánico –Pachacamac–, con devociones africanas que, a su vez, se habrían valido de la fe cristiana para camuflar un culto andino al Señor de los Temblores reinterpretado en clave angola.¹⁸ Si de “lecturas” sincréticas se trata, habría que empezar por estudiar las “fábulas moralizadoras” o los mitos andinos virreinales contruidos por los propios misioneros. Herederos del humanismo renacentista, los predicadores de indios, al igual que los cronistas, utilizaron la mitología pagana inca como una suerte de “filosofía secreta” que les permitía buscar paralelos entre los saberes universales del hombre prehispánico con el mensaje evangélico de Jesucristo.¹⁹ Se trataba, en realidad, de una estrategia de conversión, asimilación y aculturación utilizada por españoles, indígenas y mestizos.

Más de un cronista de la conquista del Perú, difundió la idea que el dios Pachacamac de los incas correspondía al “Dios desconocido” predicado por el apóstol san Pablo a los atenienses.²⁰ Esto significaba que detrás del nombre de Pachacamac se escondía el “verdadero Dios” Creador judeo cristiano, aunque los indios no lo sabían o conocían por su nombre. Esto lo asevera el padre jesuita Giovanni Anello Oliva en su *Historia del Reino y Provincias del Perú* (circa 1630). También añade –y aquí entra ya el uso catequético de la fábula virreinal– que existía “una larga y gran tradición [precristiana] que tienen los naturales desta tierra” según la cual un hombre barbudo, de “buena estatura” y “vestido de una camiseta morada, y una manta carmesí” había llegado al Perú para predicarle a la gente de la costa que Pachacamac era el verdadero Dios “Todopoderoso” y Padre de Jesucristo, muerto por los hombres. Se refería a un difundido mito según el cual un apóstol de Jesucristo vestido de Nazareno había evangelizado el Perú, siglos antes de la llegada de los españoles. Cuando escribe la historia de los incas, Oliva menciona que un gran terremoto pronosticó el nacimiento de Manco Cápac y “la vida alegre y venturosa que habían de gozar” con la llegada mesiánica del Inca. También aseveró que, según los anales de los indios *quipucamayos*, los “temblores de tierra” y las “lluvias de fuego” eran castigos enviados por el dios Pachacamac que le daban el nombre a la Ciudad de los Reyes. La voz Lima, derivada de Rímac, aludía a que en esta zona Dios “hablaba” a través de los temblores de mar y tierra.²¹ Por ello, en vez de pensar en un presunto culto prehispánico a Pachacamac, transmitido por tradición oral de indios a esclavos negros, tendría mayor sentido escuchar el discurso catequizador

8. Cusco tras el terremoto de 1650 (detalle). Anónimo. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cusco.
9. Cruz relicario de las Temporalidades jesuitas que pasó al monasterio nazareno. Museo Señor de los Milagros.





de los propios misioneros, en especial de los jesuitas, que entre 1635 y 1638 contemplaron la posibilidad de aprender la lengua angola por tratarse de uno de los grupos étnicos mayoritarios de Lima. El complejo tránsito de la cultura oral andina a la cultura escrita europea implicó la “colonización” previa de las lenguas nativas. Los “diccionarios” quechua y aymara traducidos al español cristianizaron

el sentido de los vocablos indígenas y modificaron los imaginarios lingüísticos y culturales del Ande. Con ello se abrieron nuevos espacios semánticos comunes –ya

“transculturados”–utilizados tanto por los misioneros, como por los nativos. Habría que estudiar más a fondo si el oráculo solar de Pachacamac –centro de peregrinajes del mundo andino– se convirtió en el Señor de los Temblores antes o después de la conquista española, dado que la concepción judeocristiana de una deidad justiciera que castiga a los pecadores con movimientos de tierra proviene del *Apocalipsis* de San Juan Evangelista y no de la cosmología prehispánica.

Lo mismo ocurre con el Cristo de Pachacamilla. El desarrollo de su culto forma parte de un contexto histórico y religioso más amplio. El mural limeño se pintó al año siguiente del célebre terremoto de 1650 que destruyó a la ciudad del Cusco (F. 8). Ese año, el *Taytacha* o *Cristo de los Temblores* fue declarado como santo patrono o protector de la antigua capital de los incas. El terremoto de 1650 también se sintió en Lima. Lo mismo ocurrió en Santiago de Chile. Tras su devastador terremoto de 1647, se consolidó el culto al milagroso Señor del Cristo de la Agonía; una devoción que, según una investigadora chilena, sirvió de antecedente histórico y de modelo religioso para su posterior culto cusqueño.²² Tal como ha sido señalado, fue el devastador terremoto limeño del 13 de noviembre de 1655 el que le dio fama al mural de Pachacamilla, pues pese a su enorme destrucción, la pintura quedó en pie. Curiosamente, fueron también los jesuitas quienes a partir de esta fecha fomentaron el culto al Señor Crucificado como respuesta y remedio a los temblores (F. 9). Francisco del Castillo (1615-1673), un destacado misionero jesuita dedicado a la evangelización del negro, “la gente más humilde y despreciada”,²³ fue célebre por sus sermones que exhortaron a la penitencia y al arrepentimiento (F. 10, 11 y 12). En 1655, sobre un altar efímero levantado en la Plaza Mayor de Lima, Del Castillo lanzó un sermón basado en las profecías de Jonás “y reducido a tres puntos: Primero: que los castigos y trabajos que Dios enviaba a la ciudad, eran efectos de los grandes



pecados. Segundo: que se procurase quitar la causa, y cesaría el efecto de los temblores, que amenazaban y se repetían aquellos días. Tercero, que se valiesen de la devoción cordial, y poderoso patrocinio de la Santísima Virgen [...]” para que toda la ciudad ayunase y se dedicase por nueve días a plegarias y rogativas.²⁴

Con el mismo fin, Del Castillo fundó en la Capilla de los Desamparados de Lima la primera “Santa Escuela de Cristo” consagrada a recordar sus temblores para fortalecer anímicamente a los pobladores tras la ruina de su ciudad. Siguiendo su ejemplo, el padre Alonso Messia S.J. buscaba “ganar por los ojos los corazones”. Y por ello:

Por el fruto que se siguió de tan provechosas industrias en la junta, y Escuela de Christo , se puede dezir, que se levantó en lo Espiritual Lima arruinada, y parece que desde muy distantes tiempos la alentó el Propheta Baruch diziéndole, como a Jerusalén cautiva en Babilonia. Levanta ya la cabeza coronada, noble Jerusalén caída por los suelos [...]. A la verdad después del grave daño de los temblores [...] se debe admirar mucho el que esta Escuela de Christo de donde se comunicaba a toda la ciudad con admirable estensión el provecho [...]. El pecador salía horrorizado, el devoto con más aliento, el mystico más alumbrado en sutiles reglas de oración, y exercicio de virtudes, el escrupuloso libre de sus tinieblas, y los rudos sacaban luz bastante para su conocimiento []. Los viernes de todo el año eran los días destinados para esta Escuela pero los de la Misión solemne que estableció en el Colegio de S. Pablo para anual recuerdo de los temblores de Octubre [...]. Siempre se ha publicado la Misión el día doze de octubre por la tarde, saliendo un Santo Crucifixo en manos de algún Sacerdote de la Compañía entre seis hachas que llevan encendidas a los lados, pajes de Personas ilustres de la Ciudad [...]. Sale toda la Comunidad del Colegio de S. Pablo en ordenada Compañía a publicar guerra al Infierno, pasea muy principales Calles la Procession recibida con plegarias de las Iglesias, en cuyas

10. Grabado de Francisco del Castillo por Matias de Mare.

11. Grabado de J. Francisco Rosa. Representa al “venerable siervo de Dios P. Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús, varón apostólico en la ciudad de Lima su patria, murió el 11 de abril de 1673 de 58 años”. Tomado de *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico padre Francisco de Castillo [...]* (Madrid, 1693), de Joseph de Buendía. Nótese al padre Castillo parado sobre una tarima predicando bajo la Cruz del Baratillo.

12. Óleo anónimo del siglo XVIII basado en el grabado de J. Francisco Rosa publicado en 1693 en la *Vida de Joseph de Buendía*. Se muestra al padre Castillo ante la presencia sobrenatural de la Virgen de los Desamparados, una advocación de origen valenciano. Tras él, la iglesia de los Desamparados y el Arco del Puente construido en 1700 durante el gobierno del virrey Melchor Portocarrero Lasso de Vega, Conde de la Moncloa (1689-1705). Al fondo, la campiña limeña.



*Plazas se haze una breve y ardiente exhortación, que mueve a detestar la mala vida, y al propósito de emmendarla, entregándose los pecadores al fructuoso medio de la Mission [...]. Hombres perdidos [...] de mala vida que se quedaron firmes sin estremecerse con los terremotos de Octubre, se confessaron bien, moviéndose después con la eficacia de estas Misiones [...] y [...] el artificioso recuerdo del castigo.*²⁵

En un inicio la “Escuela de Cristo” estuvo integrada por gente de la nobleza capitalina pero rápidamente se abrió a eclesiásticos y seglares, a ricos y pobres que se reunían todos los viernes del año para rezarle al santo Cristo de la Agonía en los Desamparados. Utilizaban la confesión, la comunión y la oración mental como parte de los ejercicios espirituales basados en la meditación de las cinco llagas de Cristo crucificado. Rememoraban los temblores de Lima del mes de octubre y, el día doce por la noche –tal como dice el relato citado– salía la solemne procesión del Cristo de la Agonía. Al recorrer las calles de la ciudad seguidos por los misioneros del Colegio de San Pablo, conforme pasaban por los diversos barrios de la ciudad, estos lanzaban gritos destemplados que, a modo de “saetas de desengaños”, recordaban la ira que Dios expresaba a través de sus terremotos. Esta costumbre limeña pasaría después a “todas las iglesias de la ciudad, assi parroquiales, como religiosas, [que] siguieron en santa emulación este ejercicio, que después se ha fundado en todo el Reyno”.²⁶ La meditación en los terremotos de Lima se basaba en el uso mnemotécnico de la imaginación visual empleado por los jesuitas en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola.

Han sobrevivido algunos sermones impresos limeños dedicados a los terremotos. Estos permiten reconstruir la interpretación teológica de estos como castigo de Dios a ser rememorado. El jesuita Gerónimo de Elso, citando el *Apocalipsis*, le recomendaba a los limeños que leyeran este “libro de los justos rigores de Dios” para que ellos se consagraran a los “cultos del recuerdo”:

*Ya los castigos de Dios están olvidados; ya no hacen los hombres memoria de sus rigores. Vienen los castigos, y se olvidan, llueven los enojos, y se sepultan; tiembla la tierra, y se olvida el temblor [...]. Hombre con tantos olvidos, mira que tienes obligación de hazer memoria de esos temblores, de esas hambres, de esas pestes. Tantos castigos, con tantos olvidos! [...] Los movimientos de la tierra, son los claros indicios de que Dios está enojado con nosotros [...], quando se estremecen los montes, quando se arruinan los edificios, ya no ay que dudar de los enojos de Dios; tiembla la tierra, pues Dios está enojado [...]. Quien se acuerda de la Justicia divina, vive casto, vive misericordioso, vive penitente, vive ajustado a la Ley de Dios; quien se olvida, vive impuro, vive cruel, vive soltando la rienda a los vicios [...]. No se acuerda Lima de los enojos de Dios, no se acuerda de sus castigos, que si se acordara, de Ciudad pecadora, pasara a ser Ciudad santa; de Babilonia de culpas, pasará a ser Jerusalén de virtudes.*²⁷

Existía un consenso generalizado de que los terremotos eran la máxima expresión de la ira santa de Dios. Pero los protagonistas sociales y políticos del Perú virreinal no estaban de acuerdo al identificar los motivos de esta cólera. Unos temblores castigaban las “costumbres depravadas” de los esclavos negros. Otros, la sensuali-





13. Alegoría de la destrucción de la Iglesia.
Anónimo cusqueño, s. XVIII.
Colección Barbosa-Stern, Lima.

dad y boato de Lima, el creciente relajamiento de la vida conventual femenina²⁸ o incluso, la injusta e inhumana explotación del indio tributario.²⁹ La reiterada destrucción de iglesias, conventos de clausura, monasterios y hospitales también derivó en cuestionamientos a la propia Iglesia virreinal. “A la verdad”, escribía el humanista peruano D. José Eusebio de Llano y Zapata en 1748, “se abisma el entendimiento de los inescrutables juicios de Dios en la destrucción de sus templos, en la aflicción de sus esposas, y en tanto eclesiástico patrimonio perdido [...]”.³⁰ Ha sobrevivido un lienzo anónimo cusqueño perteneciente a la Colección Barbosa Stern, que apunta a la existencia de una iconografía *sui generis* anticlerical virreinal andina de tenor moralizador y americanista. Muestra cómo se desmorona, resquebraja y cae en pedazos una enorme iglesia –el templo de Dios– mientras un demonio castiga a un sacerdote lanzándolo al caldero infernal. En simultáneo, una india piadosa es conducida –dentro de una escena de apariencia bucólica– al Tribunal Divino compuesto por el Niño Jesús y la Virgen María (F. 13). Con la ayuda efectiva pero solitaria de su Ángel de la Guarda, la india no necesita a un mal intermediario eclesiástico para alcanzar las misericordias y la Justicia de Dios. Corrientes análogas de pensamiento permitieron que se instrumentalizaran los terremotos para propiciar conspiraciones políticas como la frustrada rebelión del Cercado de 1747. Los indios, mestizos y negros se preguntaban: si caen al suelo los símbolos máximos del poder hispano –la catedral, el palacio del virrey, las murallas del Callao– y

los orgullosos blancos piden público perdón por sus tremendos pecados, ¿no era esta la mejor coyuntura para librarse del yugo opresor?³¹ Esta vena criticista con visos subversivos tenía su contrapartida social y religiosa: la radicalización de la vida penitencial limeña y la búsqueda de la santidad. En el terremoto limeño de 1655 habrían desfilado por primera vez mujeres vestidas de penitentes con sogas al cuello y coronas de espinas.³² En el terremoto de 1687, las propias Nazarenas también salieron de su beaterio descalzas para socorrer a los padres de San Agustín, pidieron limosna por ellos y llegaron cargadas con ollas de comida, canastas de pan y dulces, y los sirvieron puestas de rodillas.³³ Entre el mes de octubre de 1746 y el de 1747, Lima fue sacudida por 568 temblores y un tsunami devastador destruyó el puerto del Callao. En esta

oportunidad, desfilaron hombres “vestidos de sacos” arrastrando “duras y pesadas cadenas; y otros que desnudos de medio cuerpo, con agudas puntas de fierro hacían verter la sangre de sus venas” para asumir en carne propia los pecados públicos de la ciudad.³⁴ La propia Santa Rosa de Lima, a inicios del siglo XVII, se sometió a rigurosas penitencias tras enterarse del sermón apocalíptico predicado por San Francisco Solano en la Plaza Mayor de Lima tras el terremoto de 1604 (F. 15).³⁵ En realidad –como veremos más adelante–, se trataba de prácticas ascéticas de estirpe medieval que identificaban el sufrimiento físico voluntario –incluso el martirio– como una vía segura para expiar el pecado y alejar las tentaciones. Según Daniel El Estilita, el propio Jesucristo había mostrado con su crucifixión voluntaria que el hombre complacía a Dios ofreciéndole sus sufrimientos. Dentro de la tradición cristiana, había una explicación cosmológica para esta doctrina. Situado entre el mundo de los ángeles y el de los animales, el género humano vivía en una posición intermedia entre el espíritu y la carne. Y por ello, las prácticas ascéticas lograban ante el dolor físico la ansiada impassividad propia de los ángeles (*bios angelikos*). De no ser así, el alma caía en la esclavitud de sus propios vicios, apetitos efímeros o deseos sensuales que en el arte medieval y virreinal suelen estar personificados por demonios.³⁶

El terremoto de 1687 fue un cataclismo. Según Llano y Zapata, “duró tres credos y después [vino] otro igual”. Se desplomó el palacio del virrey y el del arzobispo de Lima, por no mencionar la Catedral, el Sagrario, Santa Ana, San Marcelo, San Sebastián, la Vice parroquia de los Huérfanos, la de San Lorenzo, la iglesia de San Felipe Neri y numerosos conventos como Santo Domingo, San Agustín y la Merced, entre muchos otros. La Ciudad de los Reyes había



14

14. Los padres jesuitas Francisco del Castillo y Antonio Ruiz de Montoya ante la Capilla del Santo Cristo de la Contrición, venerado por la “Escuela de Cristo”. A los pies del crucificado, un lienzo de la Virgen de Copacabana declarada “celestial abogada” y “Patrona de los Temblores” de la ciudad de Lima en 1687. Anónimo limeño, finales del siglo XVII. Iglesia de San Pedro, Lima.

15. Francisco Solano predicando en la Plaza de Armas en 1604. Anónimo limeño, s. XVIII. Convento de San Francisco, Lima.



quedado reducida a una “Campana o población de Chosas, Toldos, y de Pavellones en Plazas, Huertas y Arrabales”. La gente decía con “melancólico desengaño”: cayó por los suelos “la coronada grandeza de la ciudad” y “este es [ahora] el miserable campo donde estuvo la soberbia Troya”. Se veía “a los sujetos más graves, queriendo que las palmadas de sus manos sirviesen de freno a lo incorregible de una bestia: era ver una corte sin juicio o una aldea sin sujeción”.³⁷ Ante tal ruina, la gente buscaba refugio por las calles y plazas; los más pudientes se retiraron a sus ranchos o campañas circunvecinas a la ciudad. Bajo tiendas de campaña se construyeron cuatro capillas en la Plaza Mayor de Lima con las efigies de nuestra Señora del Rosario, “que es la madre de Lima”, la Santísima Virgen de los Desamparados, Nuestra Señora del Pilar y Nuestra Señora de las Mercedes. Un padre mercedario descalzo, con el rostro y la cabeza encenizada predicó un sermón público improvisado en el que empezó diciendo: “Lima, Lima, ¡tus pecados son tu ruina!”.³⁸ La ciudad estaba conmocionada pues una pequeña efigie de Nuestra Señora de Copacabana, venerada en el oratorio privado de José Calvo de la Banda, oidor de la Real Audiencia de Lima, había vaticinado esta ruina llorando y sudando en más de treinta ocasiones.³⁹ Por ello se la bautizó con el nombre de “Nuestra Señora del Aviso” o “Nuestra Señora de las Lágrimas”. Su imagen pasó después a la iglesia del Colegio Máximo de San Pablo, donde fue colocada sobre el altar de la capilla del Santo Cristo de la Contrición, a cargo de la “Escuela de Cristo”. Fue juramentada como “celestial abogada” y “Patrona de los Temblores” de la Ciudad de Lima. Se le asignó una renta anual para su fiesta titular del 20 de octubre⁴⁰ y, cuando se le oraba, era evocada junto a santa Rosa de Lima, por ser ambas “patronas y paisanas” del Perú. En el terremoto de 1678 todas las señoras de la ciudad también sacaron en “procesión solemne” las “sagradas reliquias y cuerpo de Nuestra Patrona” para que intercediera ante Dios por su ciudad (F. 14).⁴¹

Es dentro de esta compleja constelación de efigies milagrosas y cultos religiosos que, según Ismael Portal:

*un virtuosísimo jesuita, el padre Alonso de Messía, autor del sermón de “Las tres horas”, hizo misiones allí [en el santuario del Cristo de Pachacamilla] y las dejó establecidas, ante la gloriosa imagen; consiguiendo además, que el vecindario, en acto solemne, con la adhesión de todos los gremios de obreros y bajo juramento, obtuviese del Cabildo la declaración de ser el Señor de los Milagros, desde aquel día de 1687, “Patrón y Defensor de la ciudad”.*⁴²

El dato resulta esclarecedor, pues Alonso de Messía fue uno de los célebres directores jesuitas de las “misiones de octubre” en las que se combinaban la rememoración penitencial de los temblores con las meditaciones espirituales en la agonía de Cristo.⁴³

El culto público al Señor de los Milagros no lo iniciaron los esclavos negros angolas sino el destacado capitán español vizcaíno Sebastián de Antuñano y Ribas que era muy cercano a los jesuitas y a la orden carmelita. Estando en Madrid en 1666 y no teniendo más de 19 años de edad, hizo una promesa interior ante la efigie del Santo Cristo de los Trinitarios en Atocha (Madrid)

tras haber pasado por “grandes enfermedades y peligros”. Se propuso “cuidar de una obra de mucha honra y gloria de Dios”, aunque aún no sabía si esto lo haría en la corte española o en la del Perú. En 1674, un año después de su retorno a Lima y ya de 32 años de edad, decidió retirarse al noviciado de la Compañía de Jesús. Personas ilustrísimas de la ciudad lo presionaban para que formara una familia pero él buscaba “los lugares desiertos más solitarios que [h]allase en los alrededores de esta ciudad”. Siendo su principal devoción el culto al Cristo crucificado, ingresó por diez días a la Casa del Noviciado de la Compañía de Jesús para someterse a una confesión general. De hecho, desde 1674 hasta 1684 no dejó pasar un mes sin someterse a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio y a una confesión general (F. 16, 17). Un jueves 13 de julio de 1674 por la tarde fue llevado a conocer por primera vez la Imagen del Santo Cristo de los Milagros, su capilla y sitios contiguos. Lo habrían acompañado los propios jesuitas y una religiosa vinculada a ellos que era su consejera espiritual, la venerable madre Antonia María de la Santísima Trinidad, “priora que era en este tiempo de el convento antiguo de religiosas carmelitas descalzas que luego salió a fundar el nuevo y segundo [convento] que tiene esta ciudad de dicha orden [religiosa]”.⁴⁴ Al entrar a su capilla, Antuñano entendió de inmediato que ése era el lugar que venía buscando y al cual consagraría su vida para vivir a los pies de la Imagen de su Majestad Divina.⁴⁵ A partir de ese momento vivió:

*recogido en la proximidad de la ermita [del santo mural], [y] aprovechó la conmoción popular [del terremoto de 1687] para sacar un trasunto o copia de la imagen [del mural] y con ella dio comienzo a una peregrina misión de penitencia, como dicen los cabildantes. Uniéronse a él muchos devotos y entre clamores y plegarias la condujeron por las calles vecinas, deteniéndose algunos momentos en algunas esquinas o plazoleta, para entonar cánticos de perdón o rezar al Señor mío Jesucristo. Fue esta procesión la primera en el tiempo e iniciáronse con ella esas espléndidas manifestaciones de fe que todavía contempla nuestra ciudad [...].*⁴⁶

Siguiendo la tradición jesuítica, para Antuñano el culto al Cristo de las Maravillas era una antesala al Juicio Final. “Despertaba” a los sordos que no escuchaban las “voces” y avisos de los predicadores y de los temblores enviados por Dios. Su culto, por ello, servía tanto de antesala al “horrendo” “desquiciamiento de la tierra, el agua, el aire y el fuego del Juicio Final”, como de “Ejercicio espiritual” y auxilio divino:

*El día 20 de octubre de el año pasado de [16]87 [...] fue una corta reseña o demostración de las señales que se experimentarán los [...] tiempos, los años, o los días más cercanos al de el Juicio Final, y si con esta reseña [h]a querido Dios desengañar y auxiliar con tan eficaces ausilios [sic] a todos quantos bibimos y participamos de sus misericordias en este día con tantos [...] milagros como todos experimentamos [...] solo a fin de que conozca mas su poder y misericordia, su poder en el castigo [...] a este nuestro villano proceder y obrar en tantas culpas y abominaciones y torpeças [sic], codicias, vanidad, su misericordia en salir solo por su bondad de lo retirado de un muladar a anunciarnos la paz si nosotros dejamos de darle [...] con nuestros pecados.*⁴⁷



16



17

16. Nazareno.

Colección Compañía de Jesús de San Pedro, Lima.

17. Visión de San Ignacio en una iglesia camino a Roma que legitima su orden religiosa antes de hablar con el pontífice romano. Según el padre Ribadeneyra, San Ignacio ve al Nazareno con la cruz a cuestas y, cuando le pide su apoyo, Jesús se vuelve a Ignacio y le dice: *Ego vobis Romae propitiuus ero* (Yo os seré en Roma propicio y favorable).

Juan Valdez Leal. S. XVII. Colección Compañía de Jesús de San Pedro, Lima.

Será recién en 1715 que el Cabildo, Justicia y Regimiento de la Ciudad de Lima, finalmente, jurará a la “Imagen del Señor de las Maravillas” como “Abogada y Patrona para su defensa, ofreciendo cuidar y atender a su culto y costear solemne fiesta todos los años el día de la exaltación de la Cruz”. Para la ciudad de Lima este era un privilegio singular pues, como lo señala Felipe Colmenares Fernández, “entre los varios medios que se vale la Divina Providencia, para manifestar la verdad de la religión” es a través de la “prodigiosa representación de su Divina Imagen” y: “aquellas Ciudades a quienes Dios distingue con estos beneficios, están en la obligación de serle particularmente reconocidas, por haberlas elegido Depositarias de tan soberano tesoro. Así, el culto interior y exterior con que las veneran, debe crecer en proporción de estas obligaciones”.⁴⁸

Según el testimonio de su confesor el padre Basilio de Sayzeta, una de las primeras discípulas del Señor de los Milagros fue la madre nazarena Antonia Lucía del Espíritu Santo. Por su estado de recogimiento interior, no salió a acompañarle en la primera procesión pública que hizo la sagrada imagen en 1687. Pero ese año la sierva de Dios presenció la procesión desde un balcón en la calle Pozuelo de Santo Domingo y lo vio pasar. Estando en el balcón ocurrió un milagro: “tendió la vista para la iglesia de San Agustín y viniendo acercándose para Santo Domingo fue su Divina Majestad servido de manifestársele a su sierva por medio de su sagrada imagen, vivo, y glorioso”.⁴⁹ Es decir, en “visión imaginaria” la pintura cobró vida sobrenatural ante sus ojos. A partir de ese momento, ella y sus hermanas se consagrarían como “reas y penitentes” al culto de su divino Señor, proporcionando las flores de su anda, sin saber que a la Nazarenas les tocaría la futura custodia perpetua del Cristo imborrable.⁵⁰



LAS “IMÁGENES VIVAS” DEL NAZARENO: LA PROFESIÓN BEATÉRIE Y EL CASO DE SOR ANTONIA LUCÍA DEL ESPÍRITU SANTO

Uno de los aspectos más complejos de la religiosidad virreinal es el mundo de las beatas. A medio camino entre la vida conventual y la vida seglar, estas mujeres piadosas tomaban el voto de castidad, obediencia y pobreza pero solían llevar una vida religiosa sin organización determinada. Esto les daba una situación ambigua dentro de la Iglesia. Durante del Renacimiento español el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (m.1517) –asesor de los Reyes Católicos– auspició la traducción y publicación en castellano de las obras devocionales basadas en una teología mística que propiciaba experiencias visionarias entre los feligreses que buscaban la santidad. Su apertura a las nuevas formas de vida religiosa y su receptividad a la creciente espiritualidad femenina explica las versiones españolas de la *Vida* de Santa Catalina de Siena y Ángela de Foligno (m. 1309). En el prólogo castellano al libro de Revelaciones de esta última, se contrastaba la superioridad de las ciencias infusas asociadas con mujeres piadosas frente al conocimiento esencialmente teórico de los “letrados” varones. Se decía:

¡Oh sabiduría celestial de la perfección evangélica, junta con aquel eterno Dios, y tú eterno Dios, en ella, como hiciste loca la sabiduría de este mundo, cuando, contra los varones, pusiste una mujer; contra los soberbios, una humilde; contra los engañosos astutos, una simple; contra los letrados una idiota; contra la religiosa hipocresía, un desprecio y condenación de sí misma; contra los parleros ociosos y contra las manos perezosas, un maravilloso valor de obras con silencio de palabras; contra la prudencia carnal, prudencia del espíritu, que es la ciencia de la cruz de Cristo. Donde parece que en esta mujer fuerte claramente se muestra lo que estaba abscondito aún a los varones muy especulativos, pero ciegos con sus carnales exposiciones y entendimientos. Pues de aquí adelante, los hijos de la santa madre no temáis ser confundidos y aprended de esta nuestra Ángela del gran consejo la sabiduría de la cruz, que es el camino de todas las riquezas.

Para mediados del siglo XVI este clima inicial de tolerancia religiosa cambió radicalmente. La Reforma Protestante dividió a la Europa católica y se convirtió en el peor enemigo de la Iglesia de san Pedro y de la monarquía hispana, su defensora armada. Tomó a Alemania, a los Países Bajos e Inglaterra. Inclusive hacia 1559 se encontraron focos de grupos luteranos en Sevilla y Valladolid. A raíz de ello, España encabezó la Contrarreforma católica como cruzada fulminante contra toda forma de individualismo religioso o sobrenaturalismo sectario basado en “revelaciones privadas” que buscarán relativizar la validez de los sacramentos y la doctrina de salvación. Propició para ello el enclaustramiento de las beatas a fin de poder monitorear y controlar mejor su camino de perfección interior. Ya lo decía Diego Pérez de Valdivia en su *Aviso de gente recogida* (Barcelona, 1585). Las beatas eran mujeres castas y virtuosas. Estaban recogidas en sus casas, sometidas a ejercicios espirituales y ayunos maratónicos que delataban su deseo genuino por retornar al cristianismo de la Iglesia primitiva. Pero se les debía dar un plan de vida para que no se dijese de ellas “que cada una vive y

18. Santa Teresa de Jesús en oración contemplativa ante una pintura del Calvario. Nótese la relación implícita entre el “rompimiento de gloria” en el cielo y el arte figurativo sagrado. Museo Templo de San Juan de Letrán, Juli, Puno.



Escarnio

Tentaciones

Pobreza

Desnudes

Trabajos de Espiritu

Estimulos

Fatigas

iones

Nuestros Pecados

Peitos

Martirio

Desprecio

Murmuraciones

de

Opresion

Calumnias

Oraciones

Oraciones

Hulagros

Oprobios

Estreza

Oraciones

Humillacion

Tormentos

Austeridades

Esta Cargado

Castigalidad

Siquedades

Escrupulos

Penitencia

Adversidades

Aflicciones

Desgracias

Dolores

Guilido

Humo

Desiertos

Pena

Heridas

su oscuridad

Persecuciones

Traiciones

hace lo que quiere, y que para esto se hacen beatas: para vivir a su voluntad y no tener sujeción a nadie”. El “camino de perfección” –aseveraba Pérez de Valdivia– estaba repleto de peligros espirituales y las beatas debían entender que en su caso más valía “un dragma de mortificación que quintales de revelación y arrobamientos” (F. 19).⁵¹

Pese a sus sistemáticas censuras, la Contrarreforma española no logró frenar el creciente movimiento de renovación espiritual laico al cual pertenecían las beatas. La así llamada *devotio moderna* estaba anclada en un *corpus* de literatura mística creada por los grandes maestros de espiritualidad laica, muchos salidos de la tradición franciscana, tales como fray Bernardino de Laredo (1482-1540), Francisco de Osuna (1497-1542), Alonso de Madrid (c. 1485-1570), Bernabé de Palma (1469-1532) y más tardíamente por el dominico fray Luis de Granada (1504-1588). Todos promovían técnicas de perfeccionamiento espiritual basadas en una “oración de recogimiento” que, sin prescindir del apoyo santificante de los sacramentos de la Iglesia, no requerían de la clausura. En su *Tercero Abecedario*, Osuna llegó a afirmar que el conocimiento espiritual era para todos –escritores, carpinteros, filósofos y pintores– pues le pertenecía exclusivamente a aquellos que lo ponían en práctica (Tercer. 15.1). En este contexto, los carismas sobrenaturales individuales asociados con la oración mental no estaban reñidos con la Iglesia institucional. Pero lo que se inició en el siglo XV como una auténtica renovación espiritual femenina derivó hacia el XVII, tanto en España como en sus virreinos americanos, en una preocupante epidemia de mujeres clarividentes. Con el apoyo de sus confesores, muchas de ellas utilizaban sus sueños proféticos, experiencias visionarias y arrobamientos místicos para apelar a una instancia superior a toda autoridad eclesiástica. Con ello legitimaban sus voces alternas como fuentes de santidad y autoridad teológica. También articulaban un nuevo protagonismo religioso y político que les permitirá señalar las crecientes fisuras, contradicciones y desigualdades dentro de una sociedad jerarquizada en crisis.

En los siglos XVII y XVIII Santa Teresa de Jesús (1515-1582) fue para Hispanoamérica el modelo de santidad femenina por excelencia (F. 18).⁵² La emularon beatas y monjas de todas las órdenes religiosas. Quizás por la formación médica de su familia judía o “conversa”,⁵³ Teresa tenía una mirada escéptica frente a las hermanas de tendencia “melancólica” que tras prolongados ayunos escuchaban voces o tenían visiones. Ponía fin a tantos arrobamientos simulados sometiendo a una “ducha escocesa”. No por ello, dejó de exaltar el fenómeno visionario propio de las mujeres clarividentes. Con cierta ironía, como estrategia defensiva contra el discurso clerical estereotipado que postulaba la inferioridad de la mujer frente al hombre, Teresa argumentaba que Su Majestad Divina se apiadaba de las “mujercitas como yo, flacas y con poca fortaleza”, pues le parecía a ella convenía “como Dios ahora lo hace, llevarme con regalos, porque pueda sufrir algunos trabajos que ha querido Su Majestad tenga”, aunque estas “fatigas” –las experiencias místicas visionarias– fueren innecesarias para los “siervos de Dios, hombres de tomo, de letras, de entendimiento”.⁵⁴

Pese a su ortodoxia doctrinal y espíritu afín a la Contrarreforma católica, Santa Teresa tampoco estuvo libre de la censura inquisitorial española.⁵⁵ El Santo Ofi-

19. Cristo cargando la cruz. Se trata de una composición alegórica basada en un versículo del Evangelio de San Mateo (16:24): “Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame”. El lienzo visualiza el Camino de la Cruz como las mortificaciones, pobreza, escarnios, fatigas, ayunos, enfermedades, desprecios y opresiones del Señor de los Milagros que todo verdadero cristiano debe cargar. Anónimo, s. XVIII. Museo de las Nazarenas.



cio confiscó el *Libro de su Vida* por trece años, en 1580 uno de sus confesores le solicitó que quemara sus meditaciones sobre el *Cantar de los cantares* y después de su muerte, la Inquisición recomendó que se destruyera la totalidad de su obra, mandato que felizmente no se cumplió.⁵⁶ Los propios escritos de Santa Teresa –difundidos tempranamente en el virreinato peruano– empoderaban en tal grado el florecimiento de la espiritualidad femenina que muchos de sus lectores o lectoras terminaron siendo investigados por el Santo Oficio de la Inquisición. Un caso poco conocido es el del médico seglar de la Inquisición limeña, Juan del Castillo –el doctor que sometió a Santa Rosa de Lima a un “examen de conciencia” inquisitorial en 1614– (F. 20). En 1624 Del Castillo fue censurado por la Inquisición limeña por escribir un libro de comentarios heterodoxos sobre las *Moradas* teresianas (F. 21). Su obra, de acuerdo a los censores, postulaba una teología mística de tenor “alumbradista” según la cual tras la unión del alma con Dios, esta quedaba tan endiosada que le era imposible pecar; una doctrina aberrante que según los inquisidores serviría de “mercancía segura” para “engañar a muchas mujercillas” y beatas limeñas que Del Castillo visitaba e instruía.⁵⁷ De hecho, los dibujos místicos de Santa Rosa de Lima –donde se

20. Santa Rosa sometida a un “examen de conciencia” por el doctor Juan del Castillo (de negro), médico seglar de la Inquisición limeña, y su confesor, el inquisidor dominico Juan de Lorenzana. Laureano Dávila, escuela quiteña, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Rosa, Santiago de Chile.

21. Santa Teresa de Jesús escribiendo, inspirada por el Espíritu Santo. Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela, s. XVIII. Museo de Arte de Lima. Donación Petrus y Verónica Fernandini.



21

describen numerosas “transverberaciones” del corazón– apuntan al misticismo teresiano descrito en sus *Moradas*. El jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) en su *Sílex de divino amor* (1650) aseveró que Luisa Melgarejo, una de las destacadas discípulas de Rosa –procesada por la Inquisición limeña y defendida por los jesuitas–, era una nueva santa Teresa que había logrado el más alto nivel de perfección espiritual.⁵⁸



22

Poco se ha escrito sobre Antonia Lucía del Espíritu Santo (1646-1709), en el mundo Antonia Maldonado Verdugo, fundadora del Instituto Nazareno. Cinco o seis meses antes de que falleciera, su confesor el canónigo don Francisco Garcés le solicitó escribir su autobiografía. Acto seguido, ella apuntó sobre un papel el lugar de su nacimiento, los nombres de sus padres y el de la iglesia donde había sido bautizada (F. 24). “Para obedecer, esto basta”, le replicó. Sin duda, debieron insistir mucho para que esta venerable sierva de Dios redactara su autobiografía. Pero al enterarse que sus escritos circulaban y estaban siendo leídos por terceros, pidió que retornasen a su poder “y luego armó una hoguera de fuego y los quemó todos; por cuya causa se ha perdido mucho de su vida,



22. Según la leyenda del cuadro, antes de fallecer, la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo le entregó su “venerable tela” o manto a la madre Josepha de la Providencia. Con ello imitaba al profeta Elías –padre espiritual de la orden Carmelita– quien antes de ascender a los Cielos en un carro de fuego, le otorgó el manto a su discípulo Eliseo. Con ello se significaba el final de una misión profética, pero también la continuidad y sucesión de un ministerio espiritual que incluía la lucha frontal contra los enemigos de Israel –en este caso de su beaterio y de la Iglesia– bajo el poder y la protección de Dios (2 Reyes 2 :1-18).

23. La Venerable Madre Antonia de rodillas, orando y extasiada, la noche trágica de una inundación en la huerta, sin sentir el agua que le cubría sus piernas. Pintura mural del antiguo edificio conventual, destruido a causa del terremoto de 1940.

24. Libro manuscrito recién restaurado que da razón del nacimiento, bautismo, familia y revelaciones de la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo. 2016. Museo del Señor de los Milagros.

y también con la muerte de sus confesores”. No puede negarse que este solo acto refleja su profunda humildad y total desapego a las cosas mundanas. Pero el contexto de la quema de su autobiografía no parece haber sido fortuito. Coincidió con el ruidoso prendimiento y prisión el 21 de diciembre de 1688 de una célebre beata visionaria heterodoxa de San Agustín, originaria de Tucumán y residente en Lima, conocida como Ángela Carranza. Apuntaba sor Josefa de la Providencia: “En ese tiempo estaba la dicha Ángela en grandes aplausos y veneraciones en toda la ciudad que no se hablaba de otra cosa que de su virtud y santidad y después fue penitenciada por el Santo Oficio de la Inquisición”. Parte de los escritos de Ángela –dos de sus cuadernos– incluso le habían sido entregados a la madre Antonia para su evaluación. Los había leído y devuelto el mismo día solo para asegurarle a su confesor: “Padre, esto que está aquí escrito es una ley, y la que yo sigo es otra”;⁵⁹ palabras contundentes que deslindaban con un estilo de religiosidad femenina radicalmente opuesto al suyo. Pese a su fama, Carranza era conocida por sus propuestas teológicas temerarias y sus excentricidades. Con el fin de publicitar en Lima sus visiones en una ocasión, se mandó retratar como un *Ángel del Apocalipsis* “con dos alas estendidas al aire, y a sus pies el Dragón de la culpa original hollado, y vencido [y] con un báculo obispal que empuña en la mano”.⁶⁰ La detención de Carranza en Lima causó una “revolución” en la ciudad y coincidió con la devolución que el confesor de la madre Antonia le hizo de su autobiografía manuscrita. Al recibirlo la madre Antonia dijo: “Válgame Dios, cosas de mi alma que me las tenía el confesor, me las envía así con su criado, no debe ser esto bueno, y mandó hacer una fogata de candela, y lo quemó todo como ya llevo referido, de que soy testigo, y vi en las cenizas de los papeles las letras tan claras que parecían hechas de plomo, que si no hubiera estado la sierva de Dios, presente hubiéramos leído muchas cosas”. Lo mismo sucedió cuando el confesor de la madre Antonia le solicitó que la retratasen. En tres ocasiones el artista intentó registrar su figura, pero no pudo hacerlo pues su semblante parecía estar siempre cambiante.⁶¹





La *Vida* de Antonia Lucía del Espíritu Santo fue escrita y publicada en 1793 por la madre Josefa de la Providencia, su sucesora inmediata, y está prologada con una “carta pastoral” de otra nazarena teresiana: la Madre Mariana Santa Pazis, tres veces priora del convento Nazareno (1785-1788, 1790-1793 y 1799-1802) (F. 22, 26 y 27). Ambas proporcionan las claves maestras que permiten entender un modelo de santidad femenina que, en su momento, retó y puso en jaque a las políticas de institucionalidad religiosa establecidas en la Lima virreinal de finales del siglo XVII. Los materiales para la redacción de esta biografía se adquirieron de forma poco convencional. Al fallecer la madre Antonia, sus hijas espirituales, confesores y personas que ella conocía, recopilaron los papeles, escritos sueltos, notas autobiográficas e

25. Nazareno sobre un altar. Anónimo, s. XVIII. Museo del Señor de los Milagros.

26. Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo. Museo del Señor de los Milagros.

27. Según la leyenda del cuadro: “Retrato de M. Josepha de la Providencia. Murió el día 16 de agosto de 1747, de 75 años: Estuvo de beata 42. Gobernó el beaterio 50 después la muerte de su fundadora. 21 años estuvo de religión [profesión]. 17 parte de ellos en el oficio de supriora [sic]”. Museo del Señor de los Milagros.



informes a su disposición, con el fin de que el reverendo padre calificador fray Gregorio de Quezada preparase el sermón para las exequias fúnebres de la sierva de Dios. Pero fray Gregorio murió repentinamente y cuando se le solicitó al padre fray Pedro Guisa que intercediera por las nazarenas para la devolución de los cuadernos biográficos de la madre Antonia, respondió que todo había sido recogido y llevado al Santo Tribunal de la Inquisición. Doce años después, estos mismos cuadernos aparecieron milagrosamente en un lugar oculto donde la madre Josefa guardaba su ropa.⁶² No queda claro por qué no se insistió en recuperar dicha documentación cuando la sierva de Dios no había sido formalmente sometida al escrutinio inquisitorial.

Según la biografía de la madre Antonia, nació en Guayaquil y fue trasladada por su madre al puerto del Callao a los once o doce años tras la muerte de su padre, el andaluz Alonso Berdugo Gaitán. Vivían en extrema pobreza y su madre la sustentaba fabricando y vendiendo cigarros. Sin preguntarle su parecer, la desposó en 1676 con Alonso Quintanilla, un hidalgo vecino del Callao que pronto descubrió la vocación religiosa de su esposa. Estando aún casado con ella averiguó que doña Antonia, en secreto, solicitaba la casa y limosnas para fundar su Instituto Nazareno. Enterado de sus planes, Quintanilla renunció a su vínculo conyugal, nunca consumó su matrimonio y le dio licencia para que prosiguiera con su vocación beateril. El propio Quintanilla planeó ingresar al convento de los Descalzos de San Francisco, pero murió prematuramente y la sierva de Dios quedó libre para su fundación. Siguiendo los consejos de su primer confesor, el jesuita Antonio de Céspedes, doña Antonia habló con el capitán Francisco Serrano Carrillo de Albornoz cuya esposa tenía un solar en el Callao donde pretendía fundar un beaterio dedicado a Santa Rosa de

Lima. Se desconocen mayores detalles sobre el primer beaterio de la madre Antonia, salvo que los donantes mudaron la dirección del beaterio a favor de una hija adoptiva llamada Marcela que tan solo tenía siete años de edad. Escribía la madre Antonia:

*Díjome [mi confesor] que callara, obedecí, aunque vi que no era del agrado del Señor. Según a mí me parecía respecto de los ocultos de mi corazón y porque [...] se me [h]asía [...] repugnancia [...] de ver madre tan niña de edad de 7 años, sentada en los cogines de mis trabajos, resbalándose ella de dicho asiento por golosina en una aplicación entorpecida de un [h]ombre robador de la verdad, pues así se quería llevar lo que a él no le era dado ni permitido.*⁶³





28. Meditación visual de los jesuitas: Jesús coronado de espinas y su primera caída. Jerónimo Nadal. *Annotationes et meditationes in Evangelia* (Amberes, 1607).

29. La “transverberación” de Santa Teresa basada en una estampa de Cornelis Galle: no es un ángel sino el Niño Jesús quien –en compañía de la Virgen y San José– Patrono de la orden carmelita– como un Eros celestial hiere ontológicamente a la santa con una flecha de amor divino haciéndola su prisionera de amor mientras los ángeles le imponen la corona de Gloria y le dan la Palma del martirio místico. S. XVIII. Museo del Señor de los Milagros.

Se refería a que el capitán Serrano la había engañado y mal utilizado para conseguir la licencia de un beaterio para la dirección de su hija adoptiva. En este contexto, el confesor de la madre Antonia, fray José de Guadalupe, le recomendó que se trasladase interinamente al beaterio franciscano de Santa Rosa de Viterbo de Lima, cosa que hizo en 1681. Allí recibió la celda más pequeña para vivir en aislamiento y en extrema pobreza, y dejó en el Callao a su madre que había tomado el nombre de María de la Purificación al ingresar con ella a su casa de retiro.

Según su confesor fray Blas Suarez, mientras estaba alojada con las Viterbas la sierva Antonia –al modo de santa Teresa de Jesús– recibió por revelación divina cuales debían ser las insignias y la túnica sagrada del Instituto Nazareno (F. 28):

*Preguntándole yo [...] que de donde le había venido a la mente el vestirse el traje que trajo Nuestro Señor y Padre Jesús Nazareno, habiendo en el mundo otros; me respondió la sierva de Dios, que ella nunca lo había pensado: que estando una noche en oración, vio que el Señor vestido con su túnica morada llevaba a ella, y le cortaba las trenzas de los cabellos y le ponía una túnica morada, la soga al cuello, y la corona de espinas en la cabeza, diciéndome: “mi madre ha dado su traje de pureza para hábito a otras almas y yo te doy a ti mi traje y hábito con que anduve en el mundo: estima mucho este favor, que a nadie he dado mi santa túnica” y volviendo la sierva de Dios, se vio vestida de Nazarena.*⁶⁴

En el *Testamento* de la madre Antonia fechado en 1709 se sugiere que ella ya vestía la túnica morada en 1677 o 1678 cuando residía en el Beaterio del Callao, habiéndoselo impuesto el 6 de agosto: día de la Transfiguración del Señor.⁶⁵ Pero sor Josefa de La Providencia sugiere que su visión fue un “favor” divino especial que le fue otorgado por el Señor tras tenerla en Lima “un año como estática, y tan abstraída, que estaba toda embargada, sin poder usar de ninguno de sus sentidos perfectamente”. Cuando la vieron vestida de Nazarena, con sus insignias distintivas, las autoridades eclesiásticas no se hicieron esperar. En el vecindario corrieron “muchas calumnias” contra ella y “sobre el traje que se había vestido de la sagrada túnica”, pues los moradores se escandalizaron ante tantas novedades simbólicas que claramente la diferenciaban de la orden franciscana donde residía. Por ello fue rápidamente visitada por el Provisor general don Pedro Villagómez, quien realizó un “auto de fe” en presencia de un notario eclesiástico llamado D. Juan de Uría, el mismo que en 1671 daría testimonio del fallido esfuerzo por borrar el mural de Pachacamilla. A la madre Antonia la obligaron a despojarse del hábito nazareno, pero la sierva de Dios obedeció con tal candor e inocencia que Juan de Uría le solicitó que se lo volviera a poner. Después le comentaría el notario al Provisor Villagómez: “Señor, no he visto en aquella señora sino un ángel”. Quedó tan impresionado el notario con la madre Antonia que, tras la solemne ceremonia de imposición de la túnica morada a las Hermanas fundadoras de su Beaterio en la calle Monserrate el 1 de enero de 1684, se convirtió en uno de sus patrocinadores.⁶⁶

El hábito nazareno, en otras palabras, era el emblema de una espiritualidad visionaria que rememoraba un momento específico de la Pasión de Jesús. Representaba el máximo ultraje al que fue sometido el Divino Preso, esposado,

*Que afectos del alma
pronuncia el amor,
nacidos de un lirio
que vio en oración.*

[...]

*Responded amante,
no calléis, señor,
mirad que a mi pecho
le ahoga el dolor.*

[...]

*¿Cómo siendo vos Jesus
mi Divino Nazareno,
os veo divino amante
con ese duro madero?*

[...]

*De pies y manos herido
veo al cordero de Dios,
porque enamorado quiere
rendirse solo al amor.*

[...]

*De ver que entre espinas
viváis, dulce amor,
siendo yo la causa
de vuestra Pasión.*

*Poema original de la Madre
Antonia Lucía del Espíritu Santo*







31

injurado y azotado (F. 25).⁶⁷ El jesuita Jerónimo Nadal, en su obra *Evangelicae historiae imagines* (Amberes, 1595), difundió un catálogo completo de grabados centrados en el prendimiento de Jesús como parte de un itinerario mnemotécnico y visual que permitía transformar los “eventos y lugares” del Evangelio en “objetos de contemplación” y “lugares de la Memoria” (F. 29). Estos ejercicios servían de puente vivencial entre la fe y la visión.⁶⁸ En España y América esta técnica de oración ignaciana cobró particular importancia cuando la madre María de Jesús Agreda (1602-1665), en su *Mística Ciudad de Dios* (1670), aseveró que la Virgen María le había revelado que las meditaciones en el ultraje del Nazareno eran los ejercicios más efectivos para angelizar al corazón en un acto místico de compasión y desagravio amoroso.⁶⁹ Este sería el sentido de una reelaboración pictórica alegórico-emblemática inspirada en la teología mística postulada por Santa Teresa en sus *Moradas* (Cap. 11): el alma es el huerto místico donde está sembrado el árbol de la cruz. Se alimenta con su vino eucarístico pues en ella se escenifican y memorizan los pasos históricos del Nazareno que la transmutan en un paraíso restaurado y floreciente visitado ahora por aves americanas (F. 30). Sor María Manuela de Santa Ana (1695-1793), una teresiana peruana del Convento de Santa Rosa de Santa María, estaba tan familiarizada con esta forma de oración contemplativa que le pidió licencia al propio Jesucristo para desatarlo de la columna y cuando Jesús le concedió el favor, ella inadvertidamente se convirtió en protagonista directa de la Pasión.⁷⁰ Para la madre Antonia –lo mismo que para Agreda de Jesús– al compungirse y llorar el prendimiento de Jesús, las religiosas se desempeñaban como espíritus angélicos que contemplaban activamente el drama de salvación. En cambio, las milicias de Lucifer –los apóstatas y herejes– solo pretendían “borrar de la memoria” al Mesías y ocupaban el lugar de los demonios que formaban parte de sus huestes. Ante esta afrenta, “el mejor

31. Las Nazarenas imitando a Cristo.
Museo del Señor de los Milagros.

32. Santa Rosa de Lima en el huerto de su casa, como nazarena descalza.
Óleo sobre metal, s. XVIII.
Colección particular.





Adiós mundo y yo me quedé con mi hijo. Lucas 14:33

Verónica Rodríguez de la de vida
y penitente Anima D. Maria
Santos Lamberto, adias del
Santo Sacramento fallecio en
todo genero de virtudes y fue muy
famosa de la Caba Nacio en 2
de Enero de 1751 y murio en 2
de Diciembre de 1775 con una conno
cion universal de y unu morable Pueblo que co ne urio
a ser su Reynal Cadaver, y curso en todos los cir
culos de la su vida granos efectos de com puer
on y de la vida
A. de la vida



34

modo de predicar y persuadir [...] es y será el repetir en público, y en secreto los pasos de la *Via Sacra* y Pasión de nuestro Redentor”.⁷¹ Era por este motivo que las nazarenas buscaban “vivir y morir crucificadas con Cristo y por Cristo”, centradas en el principio de la “Imitación” de Jesús como Verdad y Vida; como Camino de obediencia, caridad, humildad, mansedumbre, tolerancia y mortificación del cuerpo y del alma.⁷² Cuando decidió fundar su primer beaterio en el Callao, la madre Antonia le dijo a su benefactor Francisco Serrano : “yo no le busco difunto, vivo le busco en la calle de la Amargura. Pretende este Colegio para ayudarle en su fatiga. Suspenderle [de] la cruz y ver [...] si puedo quitarle una espina de las que sus sagradas sienas atormentan”.⁷³ Todo ello era una tradición devocional de origen medieval como lo atestiguan las visiones de Santa Clara de Montefalco (1275-1308), una monja italiana perteneciente a la orden de San Agustín, cuyas visiones ejemplarizantes continuaban siendo pintadas en el Perú en el siglo XVII: se mostraba a Jesucristo seguido por sus religiosas, cada una llevando su cruz a cuestas al igual que lo harían las nazarenas. Pese a las diferencias entre el Instituto Nazareno y la vida penitencial de Santa Rosa de Lima, existían similitudes en el ascetismo cristocéntrico de ambos. Estaban anclados en la meditación mística de la Pasión histórica de Jesús. La propia Santa Rosa, antes que las nazarenas, practicaba la *Vía Sacra* en su casa, coronada de espinas y con la cruz al hombro (F. 31, 32).

Las reglas y constituciones del Instituto Nazareno fueron idénticas a las que la madre Antonia redactó para su beaterio primitivo en el Callao. Las beatas tomaban cinco votos: de castidad, pobreza, obediencia, resignación perfecta, clausura y vida cuaresmal, según lo guarda la orden carmelita (F. 33, 34). Por hábito llevaban una túnica morada de lana más larga que corta, una soga pendiente al cuello con sus dos puntas que llegaban hasta las rodillas y con un nudo delante del pecho y una corona de espinas sobre la cabeza que utilizaban “en todos los actos de comunidad, y el lunes, miércoles y viernes todo el día”.

33. Pintura de Andrés Lemos con la siguiente cartela: “Retrato de la devota y penitente Virgen D. María Santos Zambrano. Falleció en todo género de virtudes y fue muy favorecida al Cielo. Nació en 2 de enero de 1754 y murió en 28 de diciembre de 1795, con una conmoción universal de y innumerable pueblo que concurrió a venerar su virginal cadaver y causó en todos los circunstancias con solo su visita grandes efectos de compunción y devoción”. S. XVIII. Museo del Señor de los Milagros.

34. Crucifijos de las celdas con detalles pintados de santos y devociones particulares de las religiosas. Óleo sobre madera, s. XVIII. Museo del Señor de los Milagros.

También debían llevar sobre el pecho una pequeña pintura del Nazareno con la cruz al hombro dado que su Instituto se centraba en “la continua meditación y contemplación de la santísima vida, pasión y muerte de nuestro Redentor y Salvador Jesús”.⁷⁴

El beaterio Nazareno era una casa de ejercicios espirituales. La madre Antonia se levantaba al alba para que todas entonaran el *Te Deum laudamus* con cruces en las manos y la corona de espinas sobre la cabeza. Rezaban oficios con “ejercicios de lección y labor”. Siguiéndole los pasos a Teresa de Jesús las “cosas exteriores” de las labores domésticas formaban parte de la vida contemplativa. La santa de Ávila les decía: “Entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor”.⁷⁵ Por ello, la propia madre Antonia servía la comida a sus hermanas de rodillas y solía estar arrobada por su estado de “meditación continua”.⁷⁶ Sus éxtasis “eran tan ordinarios [...] aún entre los pucheros, que estando repar-tiendo la comida a la comunidad, se quedaba con la cuchara en la mano toda transportada y arrobada”.⁷⁷ Pero también tocaba la campana, hacía de barrendera y cocinera. A las cuatro de la tarde se cantaban las letanías a

la Virgen y la *Tota Pulcra*. Se leían las meditaciones de San Pedro de Alcántara y las oraciones de San Gregorio. Por la noche, “su cama era una tarima [...] y una cruz grande en medio, en la cual los brazos le servían de cabecera, y un Santo Cristo con que se abrazaba”.⁷⁸ Durante el Corpus se daba culto continuo al señor sacramentado en compañía de un arpa y una vihuela.⁷⁹ Y durante la cuaresma y el adviento –entre otras festividades– por varios días se ayunaba a pan y agua. En esas fechas la madre Antonia “se ponía un saco de jerga, y atada con una soga, y encenizado el rostro, y con una mordaza en la boca iba en comunidad al refectorio: se hincaba de rodillas, decía sus culpas, y pedía le perdonáramos el mal ejemplo que nos daba con su mucha soberbia y amor propio [...] teniendo disciplina en las espaldas, y llena la cara y brazos de silicios”.⁸⁰ Sin embargo, siempre estaba muy atenta a no caer en el pecado espiritual de la soberbia. Escribía:



35

35. Transverberación de Santa Teresa de Jesús por un ángel. Convento de Santa Teresa, s. XVIII. Ayacucho.

36. Al modo de Jesús Nazareno, los jesuitas transitan por un camino de espinas y cargan una cruz humana –al indígena evangelizado– sobre sus hombros. Ellos también son los hijos místicos de Teresa, pues van a sus misiones transverberados por el dardo del amor divino. La pintura virreinal en cuestión es la adaptación andina de un sueño de San Francisco Xavier. Convento de Santa Catalina, s. XVII. Cusco.



los “secretos de mi alma ni aun a mi misma los fío, porque por la gracia de mi Dios los dejo todos en la mano poderosa de adonde salieron, cautela que sigo para el resguardo de mi mucha miseria porque el amor propio no se encuentre con la ilusión y desbarraque la vanidad a la pequeñez mía”.⁸¹

En una ocasión, mientras rezaba el rosario, se le apareció el Enemigo y le dijo: “tú y tu madre [la Santísima Virgen], sois dos santas”, a lo que ella le respondió: “Ven tú, y seremos tres santos”.⁸² Por todo ello, entre las actividades del beaterio –tales como la costura– habían horas señaladas para socorrer a los pobres. Los aseaban, les daban de comer y ellas se ejercitaban en actos de humildad arrodillándose ante los mendigos para besarles los pies.⁸³ Seguían el ejemplo de la orden dominica y franciscana que adornaban “de pinturas excelentes sus claustros, y en ellos [mostraban] los triunfos [...] católicos que obraron sus fundadores”. La Regla nazarena recomendaba ornamentar el contorno interior del beaterio con “lienzos de pintura excelente” que representaran la Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo y debían puntualizarse los diversos “pasos” de la *Vía Sacra* para los ejercicios espirituales diarios.⁸⁴ Fue con este fin catequizador que se pintaron en el antiguo claustro del beaterio escenas al fresco que escenificaban “determinados sucesos de la ejemplar vida de la fundadora. Una de esas pinturas recuerda a la Venerable Madre Antonia la noche trágica de una inundación en la huerta, de rodillas, orando, y tan extasiada que no sentía el agua que le cubría ya las piernas; siendo sorprendida en esa actitud por sus hermanas que afanosamente la buscaban” (F. 23).⁸⁵

A diferencia de otras órdenes religiosas que tomaron el nombre de sus santos fundadores, tales como los benedictinos, dominicos o franciscanos, el Instituto Nazareno presentaba a las beatas limeñas como discípulas directas de Jesucristo. En esto seguían a la Compañía de Jesús que visualizaban a los jesuitas como a

los sucesores inmediatos del Nazareno. Esto al punto que sus misioneros eran representados cargando al indio evangelizado sobre sus espaldas como una imagen alegórica de Cristo con la cruz acuestas (F. 35, 36).⁸⁶ El apostolado directo de las nazarenas se deduce de las propias revelaciones de la sierva de Dios. Según el testimonio del padre Basilio de Sayzeta, confesor de la madre Antonia por seis años, Jesucristo se la aparecía con puntero en mano para instruirla como a su “apóstola” predestinada:

*Diferentes vezes se había servido su divina magestad por su gran bondad de favorecerle apareciéndosele con la misma forma, y vestido del quando andaba en el mundo y edad perfecta [33 años], con un puntero en la mano, y que quitándose la capa que traía se sentaba, y le decía que de aquella mesma forma se portaba en el mundo con sus apóstoles ençeñándoles, y que de esa mesma suerte lo hacía con ella.*⁸⁷



Las Nazarenas eran las “vírgenes apostólicas” del Mesías. Y aunque la función “pastoral” era exclusiva para los predicadores evangélicos varones, las “apóstolas” de Jesús predicaban con el ejemplo.⁸⁸ Mariana de Santa Paz afirma esta verdad sin titubeos. Como “imágenes vivas del Nazareno Jesús” su:

*instituto [era] el más santo y excelente que ha inspirado el espíritu divino en la ley del Evangelio; siendo ordenado a formar por imitación un nuevo Cristo en cada individuo de la nazarena profesión. Un nuevo colegio de Vírgenes apostólicas, que sin salir de su claustro, ni discurrir por el mundo, menos con el pensamiento que con pasos corporales, den testimonio de Cristo con el grito de la voz de sus virtudes, no menos que los Apostólicos varones con la expresión inflamada de sus lenguas eruditas.*⁸⁹

37. Representación alegórica de la Última Cena, donde figuran las carmelitas descalzas como las “apóstolas de Jesús”. San Bartolomé confirma la reforma carmelita invitando a Santa Teresa y a sus hermanas a que participen directamente de la cena del Señor servida por ángeles. Luis Carvajal. 1707. Convento de Santa Teresa. Ayacucho.



Así como “en el tiempo de Moisés para fundar el nuevo culto de religión” el profeta hebreo recibió de Dios las “Tablas de la Ley” como regla para su “pueblo escogido” entre todas las naciones, de igual modo, la venerable madre Antonia había recibido la “Regla del Carmen, ceñida al Instituto Nazareno”. La sierva de Dios describe esta experiencia visionaria y culminante de su vida en los siguientes términos:

Estando así llorando, sentí de repente como una marea suave, con incomparable consuelo, toda en gozos de la fe, que con ella daba ya por hecho lo que poco antes lloraba dudosa; pasó esto a elevación de los sentidos; y suspensos ellos de lo que el alma gozaba, entendí en la mente, que veía al Espíritu Santo, tan amoroso como Padre de amor, abrazándose en el fuego de su caridad ardiente, y con ella me decía: mírate en ese espejo. Atendió mi alma, vi que de las manos del Santísimo Señor salía una tabla dorada con unas letras que decían: La regla del Carmen, ceñida al instituto Nazareno; vida Apostolica, sigue mi Evangelio en ella. Volví, y dije: Señor ¿a mi tanta dicha? Téme de la ilusión; y díjome el amantísimo bien nuestro: para venideros tiempos te muestro esta tabla, para que se diga que fue dada y dirigida por el Espíritu Santo. Yo di las gracias a Su Magestad [...].⁹⁰

En una palabra, tras el mandato divino, para Mariana de Santa Pazis la comunidad nazarena entera era una sola y “con todas nosotras habla este Oráculo divino: en nuestras manos entrega esta tabla misteriosa de su propio dedo escrita, como la otra de Moisés, siendo su autor el Espíritu Santo, que tiene por atributo llamarse el dedo de Dios”.⁹¹

La madre Antonia, siguiendo el modelo espiritual de Teresa, reinterpretaba de forma alterna y beligerante la prescripción paulina a las mujeres de guardar silencio y no participar en las labores pastorales del sacerdocio (1 Cor 14, 34-37; 1 Tim 2, 11-14; 2 Tim 3, 6-7) (F. 37). “Todas hemos de procurar de ser predicadoras de obras, pues el Apóstol y nuestra inhabilidad nos quita que lo seamos en las palabras”, decía Santa Teresa en su *Camino de perfección*.⁹² “Predicadoras de obras”: la Iglesia española no podía objetar este postulado teológico que resonaba con el edicto inquisitorial de 1525 contra los “alumbrados”. Al igual que Martín Lutero, los alumbrados rechazaban la idea que las “buenas obras” eran necesarias para la salvación, con solo la fe bastaba. Sin embargo, tanto en la Reforma Carmelita de Teresa como en el espíritu contrarreformista del Instituto Nazareno se militaba contra la Reforma Protestante a través de una vida ejemplarizante que pretendía detener “en particular a los herejes de Francia, pues como mujer [Teresa] no podía oponerse a ellos con sermones”. El Instituto Nazareno, por su lado, también “predicaba” con la *Imitación de Cristo* para convertir a herejes, gentiles, judíos y moros al cristianismo.⁹³ La madre Antonia quería salir “por todo el mundo a que se convirtiesen a Dios todos los hombres; y mayor era el deseo que tenía [por] los infieles y los demás que están fuera de la Iglesia, por quienes continuamente pedía su conversión; y así impuso en su comunidad pidiesen por este fin en la oración la conversión de estas almas, y por todos los pecadores”.⁹⁴ En esto seguía el camino de Santa Rosa de Lima, quien nunca abandonó su situación de beata laica pese a vestir informalmente el sayal franciscano y el hábito blanco de terciaria dominica. Rosa de Santa María –así la llamaban–, al ver que su condición de mujer le impedía buscar el martirio entre los “indios idólatras”,

adoptó a un niño que aún no tenía un año de edad, para instruirlo como predicador en los Andes.⁹⁵

La premisa detrás del beaterio nazareno no dejaba de ser osada –por decir lo menos– y la propia madre Antonia lo sabía. Cuando sus confesores le solicitaban que saliera a levantar limosnas para su fundación, ella prefería retirarse a la soledad de la oración y apoyarse directamente en la ayuda de Dios. Se sobrecogía al pensar que si salía “nos han de dar palos y arrojar afuera”⁹⁶. Asimismo, cuando alguna persona tocaba la puerta del beaterio, esta sierva de Dios expresaba su gran “encogimiento y aflicción”, decía que temía “vengan a prenderme”. Y cuando le preguntaban si ella tenía alguna razón para que esto sucediese, la madre Antonia respondía con una pregunta: “¿yo sé hija si he dado motivo para que así suceda?”. Luego puntualizaba: “deben de entender que yo no soy santa, y me alegraría que vieses y reconociesen quien soy yo, pues no soy más que un tizón del Infierno”⁹⁷. Se refería probablemente a que su vida penitencial la convertía en una presencia incómoda en la ciudad, pues ponía en abierta evidencia el relajo de una curia secularizada. Quizás por ello, poco antes de morir mientras oraba en el coro se quedó dormida y

tuvo un sueño: vio “que entraba un toro muy grande, prieto, con unas astas, que topando en las puertas de la Iglesia no podía entrar”. El toro simbolizaba a la “herejía que llegará a la puerta” más no entraría en su beaterio.⁹⁸

La oposición militante de la madre Antonia a las nuevas corrientes ilustradas del pensamiento europeo transformaba su beaterio en un emblema de religiosidad laica. Era el más estricto, ortodoxo, arcaizante, radical y disidente de toda la Ciudad de los Reyes. Se trataba de mujeres que practicaban las virtudes evangélicas en grado heroico, pero su efervescente e independiente espiritualidad femenina basada en la *Imitación de Cristo* convertía su vocación contemplativa, ascética y penitencial en una verdadera cultura muda o silente de resistencia religiosa. Recordemos, además, que el beaterio, sin ser una clausura, buscaba romper con un modelo conventual que replicaba dentro del claustro la misma jerarquía



38. Penitencias corporales de Santa Teresa de Jesús ante un lienzo del Nazareno. Museo Templo de San Juan de Letrán, Juli, Puno.

39. Dama criolla camino a la iglesia con sus esclavas. Tomado de: M. Hales, *Histoire des Tremblemens de Terre Arrive's a Lima, capital du Perou[...]* A la Haye, 1752.



socioeconómica del orden virreinal, incluyendo la presencia de esclavos para el apoyo personal de las monjas. Basada en su principio de “imitación de Cristo”, en un inicio la madre Antonia propuso una cultura religiosa igualitaria y comunal que atentaba contra ello. Su objetivo era “dejar el mundo y cuanto estima: padre, madre, parientes y negarse a sí mismas” desde el “camino de perfección nazareno”.⁹⁹ Todo esto resonaba con la Reforma Carmelita de la España del siglo XVI. La oposición del clero a Teresa de Jesús se debió precisamente a su esfuerzo por desmontar el sistema socio religioso conventual de la aristocracia hispana (F. 38, 39). Esta última se resistía a perder las prerrogativas y privilegios de su linaje dentro de la clausura.¹⁰⁰ Por ello, la estructura de poder que Teresa encuentra en el Convento de la Encarnación es abolida tras su reforma en la nueva fundación de San José, donde las monjas son aceptadas por sus virtudes personales y ya no por sus rentas o dote. La madre Antonia, al igual que Teresa, autolegitimó su apostolado predestinado basada en sus propias revelaciones divinas, pese a su tenso enfrentamiento con la autoridad eclesiástica. Incluso, según el licenciado Juan Carrión, cuando la madre Antonia quedaba desconsolada por la multitud de obstáculos que encontraba para formalizar y lograr la aprobación de su camino de santidad, se le aparecía santa Teresa de Jesús y la consolaba asegurándole: “No temas, no te aflijas, Tuya es la fundación”.¹⁰¹

Este voluntarismo providencialista suscitó gran controversia y oposición entre las autoridades virreinales. Al alto clero le parecía ofensivo y altisonante ver a mujeres vestidas de Nazarenos por las calles de Lima. Y así, si bien el beaterio de la calle Monserrate estuvo operativo desde el 2 de junio de 1683, en 1698 el Consejo de Indias ordenó que fuese demolido y sus beatas nazarenas dispersas.

En su *Día deseado*, publicado en Lima en 1771, Felipe Colmenares pormenoriza lo ocurrido tras esta drástica decisión tomada en España:

*Con esta ocasión se movió el corazón de Sebastián de Antuñano a ofrecerle la Capilla del Señor de los Milagros, los Solares inmediatos y algunas habitaciones que en ellos había, para que se recogiese con las demás Beatas. Ese había sido siempre el deseo de la Hermana Antonia, que no había tenido aliento para manifestarle a Antuñano, por el respeto y temor que tenía a su nombre, sin haberlo jamás visto. Suspendido el orden del Consejo a solicitud del mismo Antuñano, y establecido el Beaterio en la nueva Casa, se dedicó enteramente a su servicio, y a buscar los medios para que se erigiese en Monasterio.*¹⁰²

No era exacto que Antuñano no conociera a la madre Antonia antes de 1698. Según Saezeta, ya en 1687 –después del terremoto–, cuando Antuñano se hallaba “desanimado” y casi sin determinación para continuar con su “sagrada obra” en el santuario de Pachacamilla, la madre Antonia lo aborda por inspiración divina para llevarle el mensaje de Dios que debía continuar su labor por el bien de los moradores de Lima.¹⁰³ Ella misma recordaría después que el Señor solía decirle que su fundación debía ser en un lugar donde habían muchos carneros, sin entender a lo que se refería.¹⁰⁴

No dejan de ser sorprendentes los obstáculos legales que Antuñano enfrentó entre 1684 y 1686 para adquirir los terrenos para las Nazarenas. Culminará la posesión total de la capilla y sus contornos recién el 23 de diciembre de 1699.¹⁰⁵ Menciona sinrazones, temeridades, injusticias, pleitos, contradicciones, desatenciones, mentiras, agravios, gastos e incluso lamentables corruptelas. Al codicioso don Diego Teves Manrique, propietario de la casa y huerta donde se encontraba el mural milagroso, no le bastaban los reiterados pagos y sobrecostos a los que lo sometió. Teves quería que el propio virrey del Perú (1681-1689), Melchor Navarra y Rocafull, Duque de la Palata, presionado por Antuñano, le solicitara la compra del terreno para sacarle una alcaldía como parte del trato.¹⁰⁶ Por unos meses se rompieron las negociaciones y Antuñano le exhortó al celebrado fray Francisco Camacho (1630-1698) para que actúe de intermediario. Se trataba de un confidente cercano de la madre Antonia. Ella misma lo declaró el 13 de mayo de 1701, cuando fue testigo en su proceso de beatificación. Camacho falleció el 23 de diciembre de 1698 y, al día siguiente de su deceso –la noche de Navidad–, tras recibir la comunión, se le apareció a la madre Antonia. Estaba coronado de rosas rojas, blancas y violetas, con una palma en la mano y un hábito de estrellas para mostrar su vínculo con la espiritualidad nazarena, tal como se observa en un grabado de época.¹⁰⁷ (F. 40, 41).

El 15 de abril de 1698, mientras oraba en misa, Antuñano entendió que existía un paralelismo exacto entre las persecuciones padecidas por Teresa de Jesús en España y lo vivido por la madre Antonia en Lima. Recordaba a la santa de Ávila cuando, “estando presa por mandato de sus Prelados”, decidieron demoler la “fundación y reforma que pretendía hacer”:

Esto mismo me parece entendí había ordenado y dispuesto el Señor con la fundación del colegio y fundación de la casa y Beaterio de Jesús Nazareno en esta ciudad de los Reyes, a quien a instancias e incursiones del Infierno, todos



40. Retrato de fray Francisco Camacho en Fr. Domingo Soria, *Portento de la Gracia* [...] *Fray Francisco Camacho* [...], escrito en Lima en 1778. Madrid, Imprenta de D. Comas Jordán, 1833.

41. Visión beatífica de la madre Antonia del Espíritu Santo ocurrida en 1698: el padre Camacho en el cielo coronado de rosas. Domingo de Soria. Op. cit. Madrid, 1833, pp. 44 - 45.



41

los Señores del Consejo de Indias determinaron a enviar despacho al Virrey de este Reyno [del Perú], para que demoliese dicho colegio y Beaterio; y que para prueba de que es voluntad de Dios vaya cada día a más, y se plante y extienda en toda su Iglesia Católica, quiere y es voluntad traerlas a esta casa de la Santísima Trinidad, y Santo Cristo de la Fe y Maravillas, para confirmación de lo dicho arriba [...].¹⁰⁸

Pese a su profunda vocación de beato, Antuñano tenía por aliado poderoso al alto clero limeño y a la Corte. Cuando llegó a Lima tuvo por confesor al dominico fray Francisco Sotelo, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición, quien lo dirigió por más de siete años. Su formación con los jesuitas explicaría su posible participación en la redacción de los reglamentos del nuevo beaterio nazareno que pasaría a su casa en 1684. A lo ya normado por la madre Antonia, Antuñano habría resaltado la necesidad de que el Instituto Nazareno siguiese en todo lo posible “la regla de Santa Teresa, madre y doctora mística” de la Iglesia. Impulsó el culto a la Santísima Trinidad y a la Virgen María, como Madre de las Nazarenas en sus dolores, angustias y soledad, entre otras devociones. Asimismo, alimentó el filón escatológico del Instituto Nazareno en un curioso ejercicio mnemotécnico característico de la “religión nazarena”. A decir, que las beatas debían recordar la inminente llegada del Juicio Final dedicándose uno o dos días de la semana a cantar todas las profecías bíblicas

relacionadas con la *Venida del Mesías* que debían tener ordenadamente numeradas en un cuadernillo.¹⁰⁹ Se retoman las rogativas ya mencionadas por los pecadores, moros, judíos, sectarios y gentiles (indígenas), dado que este fue un mandato que la madre Antonia cumplió incluso después de fallecer el 17 de agosto de 1709. Uno de sus milagros póstumos ocurrió a vista de todos los que velaron el bendito cadáver de la sierva de Dios por cuatro días consecutivos. Recién muerta, extendió sus brazos en forma de cruz y luego bajó el brazo derecho con la palma extendida y el izquierdo lo detuvo sobre el corazón. Esta era la forma gestual como ella solía rogar misericordia por los pecadores cuando estaba viva.¹¹⁰

* * *



N. M. S. P. Benedicto XIII
Pontifice Massimo de la Iglesia cat.
Orden de Predicadores mandose erigir
este Monasterio de Jesus Maria
en la ciudad de San Carlos de Guzman de S. Fe
reynado de Carlos III Rey de España de 1767
por bula de 17 de Mayo de 1767
y bula de 10 de Mayo de 1768
y bula de 10 de Mayo de 1768



La Magestad
de Rey 15
Philipo V. Concedio
Licencia para que se
fundase este Monasterio
de las arenas Jersuimas por
una Real Cedula dada en la
ciudad de Madrid a 10 de
Febrero de 1720. con
Yo Miguel de Amador
del Consejo de Indias
Secretario de Su Magestad

No fue asunto sencillo para la madre Josefa de la Providencia –sucesora de la madre Antonia– convertir su beaterio en un monasterio de clausura. Esto pudo lograrse, en parte, al modificarse el origen social y racial de sus agremiadas. Se pasó de gente pobre a condesas y marquesas. Al principio, las beatas nazarenas sobrevivieron con la caridad del capitán Joseph de Lorenzana, quien les financió la construcción de parte de sus instalaciones y les dio un carnero diario para su sustento. Fue solo tras el fallecimiento del “hermano Sebastián” Antuñano –conocido por su excesivo celo ante cualquier cambio en el santuario– que llegaron las primeras propuestas para sacar adelante la fundación. Sin embargo, tuvieron que transcurrir más de dieciocho años de la muerte de la madre Antonia para que llegara el fraile dominico fray Alonso Bullán, quien llevó a cabo este designio. Él les presentó a don Jerónimo Machao, quien realizó los trámites en España para que el propio rey Felipe V, tal como lo muestra un lienzo virreinal, hiciera uso de las prerrogativas eclesiásticas que le concedía el Patronato Regio. Por Cédula Real del 8 de febrero del 1720 el monarca hispano autorizó la fundación del Monasterio de Nazarenas Carmelitas de San Joaquín (F. 43). Posteriormente se superó otra dificultad: la aprobación en Roma del hábito nazareno y su conformidad con la regla carmelita. Pero ya para entonces las beatas habían vestido la “túnica sagrada” por más de 40 años y gracias a



los buenos oficios de otro fraile dominico, fray Juan de Gazuita –Rector del Colegio de Santo Tomás de Lima–, un 27 de agosto de 1727 Benedicto XIII autorizó la nueva clausura. Otro lienzo conmemorativo representa al Pontífice Romano entregándole la bula de fundación a fray Gazuita (F. 42). En su edicto pontificio, reconoce que las nazarenas habían pasado “la vida con tanta y tal austeridad, penitencia y oración” que gracias a ellas había “nacido muy grande edificación de aquellos pueblos y cada día se aumenta y esfuerza más”. Pero en las constituciones para la nueva fundación, se suavizó la Regla del beaterio eliminándose dos de sus antiguas normas. A decir, el ayuno a pan y agua durante el Adviento

Página 44:

42. El papa Benedicto XIII entregándole a fray Juan de Gazitúa O. P. la bula de fundación del Monasterio Nazareno el 27 de agosto de 1727.

Página 45:

43. El rey español Felipe V autorizando, por cédula real del 8 de febrero de 1720, la fundación nazarena.

44. Retrato de María Fernández de Córdova y Sande, señora de Valdemoro. Anónimo. Óleo sobre lienzo, s. XVIII. Escuela limeña. Colección de la casa Aliaga.

y la Cuaresma, y las disciplinas tres veces por semana. La razón era clara. Estas causaban “continuas enfermedades a que están sugetas las Nazarenas con la estrecha observancia de una Regla tan austera y laboriosa”¹¹¹

Es revelador el incómodo encuentro de Josefa de la Providencia con don Diego Morcillo Rubio de Auñón (1642-1730) –durante su segundo periodo como virrey del Perú (1720-1724)– cuando lo visitó para mostrarle las licencias otorgadas para su clausura. Morcillo, dado a los lujos de la vida palaciega y cortesana, reaccionó con gran violencia contra su forma de vida : “Se me volvió un león, permitiéndolo Dios, y me dixo mil cosas, y que éramos malas Beatas y peores para Monjas”. De mala gana, la mandó para que tratara el tema con Antonio de Soloaga, Arzobispo de Lima entre 1713 y 1722. Posteriormente, el virrey Morcillo fue nombrado Arzobispo de Lima (1723-1730) y la madre Josefa debió esperar la llegada del señor virrey (1724-1736) José de Armendáris –marqués de Castelfuerte– para poder “tratar el tema de la clausura”, sus reglas y constituciones que “lo cogió con tanto amor y zelo, que trabajó harto en todo”¹¹². Morcillo murió el 11 de marzo de 1730, antes de que se nombraran a las religiosas que fundarían el nuevo convento Nazareno. En el interín, la señora doña María Fernández de Córdova y Sande –viuda de D. Alonso Calderon de la Barca, caballero de la Orden de Calatrava– ofreció donarle al convento cincuenta mil pesos de renta y todo lo necesario para su manutención siempre y cuando la fundación se realizara dentro del plazo de cinco meses (F. 44). Una constancia notarial –publicada aquí por vez primera– fechada el 31 de octubre de 1729 describe las nuevas instalaciones del beaterio antes de convertirse en clausura:

Cumpliendo con lo que su señoría nos manda por su auto de tres del corriente hemos reconocido el sitio y casa del Beaterio de las Nazarenas y todo lo labrado y edificado en él, zuz oficinas y viviendas que se componen de lo siguiente: Esta casa su portería y Iglesia tienen por delante una Plasuela mui capaz, que quedó formada retirando la fabrica del ancho de la calle. Tiene la Iglesia treinta y seis varas de largo y capacidad y sitio para aumentarle [...], tiene coro alto, con el mismo ancho de la Iglesia [...], tiene coro bajo, con reja al altar mayor [...] con seis ventanas de luz, y dos puertas, techado de madres, y quartonzillos, a toda costa la portería interior y exterior, son mui capaces, con los mismos techos y puertas nuevas, y en la portería está el locutorio en que se están ajustando dos rejas de fierro que se trajeron de España [...]. Tiene un claustro con arcos y pilares de ladrillo muy bien enmaderados sus techos y [...] en todo este patio [...] ai diferentes celdas que están ai vacías menos una, y estas con las que oi habitan las beatas que están en la casa son veinte cuatro. En el claustro principal ai una pila mui buena de piedra de berenguela, con dos tazas en su pilar mui bien lavrada en ochabo en que corre mucha agua, tiene un refectorio con veinte varas de largo y ocho de ancho inmediata a él con ventana para que por ella se reparta la comida, está otra pieza que sale a la cocina la qual es pieza muy capaz y clara, y está techada con el refectorio de madres y quartonzillos a toda cosa. En la cocina está el fogón y chimenea mui capaz y vien formado y ai un pozuelo con agua de cañería, y así mismo dos bateas con la misma agua con llaves de bronze y desagües





lo qual se formó sobre piedra seca del rio para evitar la humedad. Tiene otra tres piezas vien capaces, una para Ante Refectorio o de Profundis en que está la tinajera, otra para el noviciado y la tercera para capilla del mismo noviciado, y solas estas tres piezas sin techar, pero está la madera dentro de la casa para techarlas luego, que esta obra se esta haciendo, como así mismo se están labrando de madera y dos telares de caña, diez celdas altas con su escalera principal para subir a ellas; y así mismo se están haciendo veinte y nueve varas de cerca, que son las únicas que faltaban porque todo lo demás de la casa y viviendas que queda dicho, en que se

*incluye un jardín muy capaz y dibersos corralitos de gallinas, y piezas de menor importancia [...] y lo que llevamos dicho que se está fabricando, podrá estar acabado para el día del Señor San Joseph de este año [...].*¹¹³

Las actas también cuentan con una “memoria” de las esculturas, pinturas y objetos litúrgicos que poseía el beaterio, incluyendo “unas andas del Señor de madera dorada y la mitad casi de el marco de el lienzo de plata que son las que salen en la procesión de el día veinte de octubre”. Todo ello ponía en evidencia que pese al “crezido número de monasterios que ai” en Lima, “por lo que toca a la havitación, hadorno y culto divino [...] aun exceden a los demás conventos”. Entre sus propiedades tenían “doze piezas de esclavos, siete hombres y cinco mujeres”.

La fundación se realizó el 18 de marzo de 1730. Don José de Armenáris, el virrey marqués de Castelfuerte, pasó al convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana donde lo esperaban las tres religiosas fundadoras : la madre Bárbara Josefa de la Santísima Trinidad, como priora, Grimanesa Josefa de Santo Toribio, Superiora y la madre Ana de San Joaquín, maestra de novicias. En la catedral –frente al altar de Nuestra Señora de la Antigua– la Real Audiencia y otros tribunales esperaban la comitiva del virrey, pues desde ahí salió la solemne procesión. Sobre ricas andas de plata se trasladaron las efigies de San Joaquín, Santa Teresa y Jesús Nazareno (F. 45), acompañadas por toda la nobleza de la ciudad que llevaba cirios encendidos. Tras estas, el cabildo eclesiástico con cruz y palio, y detrás las religiosas fundadoras con la priora al centro, el virrey a su derecha y, a su izquierda, el marqués de Casa Concha, por ser él el oidor más antiguo de la ciudad. Seguidamente estaban las beatas nazarenas con sus hábitos morados y velos blancos. El convento de Santo Domingo y la parroquia de San Marcelo habían adornado las calles con costosos altares efímeros y colgaduras sobre las paredes. Dos días después –se esperó al 20 de marzo, festividad de San Joaquín–, el maestro dominico fray Juan de Gazitúa predicó el sermón inaugural en presencia del virrey, los oidores y la beata Josefa de la Providencia quien fue incorporada a la clausura junto a 16 beatas más.¹¹⁴

45. Talla del Nazareno que fue trasladada en procesión solemne para la fundación del Monasterio en 1730.

46. Detalle del altar mayor en el Santuario con el escudo nazareno - carmelita.

Nadie imaginaría que un lustro y medio después, el 28 de octubre de 1746, otro violento terremoto dejaría a Lima casi en escombros. El monasterio y la iglesia nazarena no debieron sufrir tantos daños, pues al año siguiente salió el anda del Señor de los Milagros y se presume que su templo seguía en pie. Sin embargo, según el testimonio del doctor Pedro Vásquez de Novoa y Carrasco, fechado el 19 de junio de 1766, veinte años después de dicho terremoto, la iglesia nazarena debía ser demolida y nuevamente reconstruida. Se encontraba “en el más inminente riesgo por la debilidad de sus materiales y corrupción de sus maderos”. Fue el propio virrey Manuel Amat y Junyent (1704-17) –“caballero de la Orden de San Juan y Consejero de su Majestad” (F. 47)– quien detectó la penosa situación del templo del Patrón de la Ciudad. Con el apoyo de la madre priora Grimanesa de Santo Toribio –una de las tres fundadoras originales del monasterio de 1730– y la benefactora, doña María Fernández de Córdoba, organizaron un “convite” público en la puerta y plaza del Colegio jesuita de los Desamparados. Allí fue trasladada y colocada la “Prodigiosa Imagen del Santo Cristo de los Milagros” con gran suntuosidad para “despertar” a los limeños de su “letargo” y sobre todo convocar a los fieles de los barrios altos. Lo recibido el sábado 3 y domingo 4 de mayo de 1760 fue abrumador, apenas el inicio de seis años de recaudaciones en las que participó el propio virrey con generosos donativos. Fue recién el 15 de junio de 1766 que Amat y Junyent, acompañado por el arzobispo de Lima, Diego Antonio Parada (1698-1779), y la madre Grimanesa, pusieron la primera piedra del nuevo templo para las Nazarenas en presencia del “innumerable pueblo” y los “caballeros, títulos, mayorazgos y oficiales militares” de la ciudad. Para aquella ocasión –tal como lo acredita la escritura pública firmada por Alejandro de Cueto– se labraron en piedra los escudos heráldicos nobiliarios del rey Carlos III, del virrey Amat y Junyent, de los reinos del Perú y de las Nazarenas para ser instalados sobre la fachada de la iglesia una vez terminada (F. 48):

“Y en dicha piedra picada quadralonga, están gravados los escudos de nuestro rey y señor don Carlos tercero, el de dicho excelentísimo señor [el escudo del virrey Amat y Junyent], otro escudo de los reinos del Perú y



47. Escudo nobiliario del virrey Amat que coincide con el escudo de piedra de la fachada. Detalle del retrato del virrey Amat conservado en el Museo del Señor de los Milagros.

48. Escudos en piedra de 1766 sobre la portada de la Iglesia de las Nazarenas:
a. Escudo carmelita.
b. Escudo nazareno.
c. Escudo del virrey Amat y Junyent.



48a



48b



48c

ciudad de Lima, y otro de esta religión de Nazarenas con una tarja expresando Amat, año de mil setecientos sesenta y seis, la qual piedra tiene un vació en el que se colocó un bidrio con cinco monedas de plata y quatro de oro, del cuño de este presente año, y una cruz de oro del orden de San Juan [de Jerusalén, de Rodas y de Malta] y cerrado dicho bidrio con todo lo referido dentro lo puso su excelencia en la concavidad que haze la expresada piedra juntamente con el original de esta escriptura cuio testimonio signado y firmado por mí el presente escribano de su magestad”¹¹⁵

En realidad, la instalación de los escudos del rey de España y del virrey sobre la fachada del nuevo templo nazareno apuntaba a un patrocinio imperial triunfal en los reinos del Perú. Con ello –y ante el propio arzobispo de Lima– se oficializaba y fusionaban para siempre dos tradiciones religiosas que en un inicio habían sido marginales e independientes una de la otra: el arte sagrado de las cofradías de negros posteriormente reinterpretado por los jesuitas y las formas visionarias y radicales de espiritualidad femenina de las nazarenas legitimadas por la Reforma del Carmelo. Al ser empoderadas por la corona española y la Iglesia virreinal ambas tradiciones se fusionaron en una sola, indivisible y única.

Verdad^o
retrato de nro
Herm^o Sebastian de
de Antuñano Natural de
la Villa de Bolmaceda en el No-
ble, y Real Señorio de Mexico ins-
igne venerable de nuestro sagrado
instituto, quien donò à nuestra prim-
era Fundadora y Madre la V^{ra} An-
nã Lucia del espíritu Santo no solo el
Sitio, que oy ocupa la clausura de esa
Monasterio de Nazarenos sino tam-
bien imbiò todo su caudal y trabajo
personal para el establecimiento de ella
vistió p^o humildad nro S^o havito, y falle-
ció con mucho fervor de espíritu el
Año de 1715 de edad de 60 años





ANDRÉS DE LEÓN Y SEBASTIÁN DE ANTUÑANO Y RIBAS: DOS SIERVOS DEL CRISTO MORENO

José Gutiérrez O. C. D.



Andrés de León y Sebastián de Antuñano y Ribas son dos personajes que influyeron decisivamente en el desarrollo del culto al Señor de los Milagros en su etapa inaugural.

La primera gracia divina de la que se tiene noticia en los documentos históricos fue otorgada a Andrés de León; gracia que fue la mecha que encendió la llama de la devoción a la milagrosa imagen y que se propagaría rápidamente.

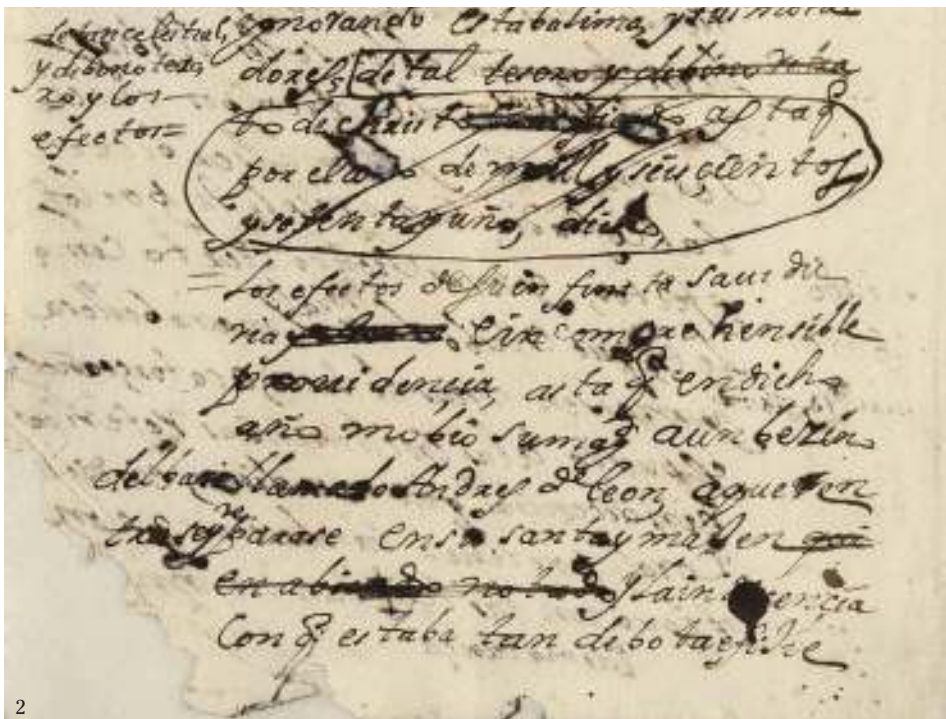
Sebastián de Antuñano, en cambio, fue quien dio inicio a la organización del culto y contribuyó a su consolidación. En esa perspectiva, cumplió dos funciones esenciales. Por un lado, se esforzó por mantener la devoción dentro del ámbito de la Iglesia, lo que consiguió al adquirir el área de la capilla original y los terrenos colindantes; por otro, impidió que la administración de la misma cayese en manos de personas con intereses particulares y que pudiesen aprovecharse de la buena fe de los devotos. Esto lo logró no solo con la compra del predio que se requería para levantar el santuario, sino al dejarlo en herencia a las Madres Nazarenas Carmelitas.

ANDRÉS DE LEÓN

Las investigaciones históricas y los libros publicados sobre el Señor de los Milagros no revelan nada sobre el origen de Andrés de León.¹ A lo sumo, señalan que era un hombre sencillo y piadoso, y que propició la veneración de la imagen cuando fue curado de un «cancro muy contagioso», aproximadamente antes de marzo o abril de 1671.²

El único documento que hemos podido encontrar en nuestra investigación, donde se habla de este personaje, está depositado en el archivo de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas. Se trata de un manuscrito perteneciente a Sebastián de Antuñano y Ribas. Allí se revela que fue la curación de la enfermedad que padecía Andrés de León lo que originó la devoción a la imagen del Santo Cristo de los Milagros. Antuñano relata que

*“en dicho año movió Su Majestad a un vecino del ba[rrio] llamado Andrés de León (F. 2) a que entrase y reparase en su santa imagen y la indecencia con que estaba tan devota efigie, pues no la halló con más aliño y ni adorno que con un techuelo de hojas de plátanos, de la huerta [quemado] misma y que en el suelo le ponían las velas de sebo que le alumbraban, el cual llevado de la devoción le puso un techillo de pedazos de mangles e hizo una peana de adobes para ponerle las velas y continuando el visitar[lo] la santísima imagen de Cristo crucificado dicen le pidió a Su Majestad divina le sanase la dolencia y enfermedad de que adolecía, que era un cancro muy contagioso, y que había muchos años le tenía sin esperanza de remedio y a pocos días que continuó la petición y las visitas, el Señor por medio de su santísima imagen le sanó, con que sabido por los vecinos y viéndole sano y bueno se aferborizaron y comenzaron a tener y publicar por milagro la sanidad de tal achaque, y así mismo a visitar la santísima imagen.”*³



Página 52:

1. Retrato de Sebastián de Antuñano y Ribas (copia moderna). Museo del Señor de los Milagros.
2. Fragmento del folio 18v. de la Relación e historia de la imagen de Sebastián de Antuñano que muestra la única mención original de Andrés de León.
3. Escudo de armas del linaje de Antuñano.
4. Portada del árbol genealógico de la familia.
5. Don Nicolás de Antuñano y Peñori de la Sierra, descendiente directo, quien donó la genealogía al monasterio en 1970.
6. Transcripción de la partida de nacimiento de Sebastián de Antuñano. Padre Antonio Unzueta. Vitoria, España. 1990.

SEBASTIÁN DE ANTUÑANO Y RIBAS

SUS ORÍGENES

Sebastián de Antuñano y Ribas₄ fue hijo de don Miguel de Antuñano y de doña María San Juan de Ribas. Nació en Valmaseda (Vizcaya). Los documentos que se conocen no permiten fijar con exactitud el año de su nacimiento, pero, a partir de su partida de bautizo, podría estimarse que nació entre 1651 y 1652, ya que fue bautizado el 20 de enero de 1652,₅ habiendo sido sus padrinos el sargento mayor Balentin de Arrechega y doña Casilda de Verástegui. Nada se sabe acerca de su infancia.₆



" En la villa de Valmaseda a veinte de enero de mil y seisientos y cinquenta y dos años bautizó yo el Bachiller Miguel de la Presa cura y beneficiado en la yglesia de dha Villa un niño que llamaron Sebastian yjo lexmo. de Miguel de Antuñano y de María San Juana de Ribas su lexma. sujer. Fueron sus padrinos las Señores Sargento Mayor Balentin de Arrechega y Do. Casilda de Verástegui siendo testigos el Bachiller Lucas de Laysoca y el Bachiller Mathas de Salazar y por verdad la firma dho dfo con los Padrinos. El bachiller Miguel de la Presa, Valentín de Arrechega, Do. Casilda de Verástegui." ARCHIVO DIOCESANO DE BERRIO.
LIBROS DE BAUTIZOS DE SAN SEVERINO DE VALMASEDA :
LIBRO 1640-1657, folio 123v.

6

LLEGADA AL PERÚ

En la Ciudad de los Reyes

En 1666, Antuñano tuvo una muy corta experiencia de lo que era la corte de Madrid al pasar unos días en ella.⁷ En 1667, con catorce años cumplidos, salió desde el puerto de Cádiz rumbo a la Ciudad de los Reyes, capital del virreinato del Perú, adonde llegó a principios de 1668, después de un viaje lleno de peripecias y enfermedades. Esta información la brinda él mismo en una carta escrita al Superior General de los Carmelitas Descalzos de la Congregación de San José, con sede en el reino de España de entonces.⁸

*“Al presente resido en la Ciudad de los Reyes, que comúnmente dicen Lima, adonde fue servido el Altísimo Señor Dios Nuestro pasase de ese reino de España, siendo mi natural patria el señorío de Vizcaya. La primera vez, el año de mil seiscientos sesenta y siete, salí de Cádiz, siendo de edad de catorce años poco más, y llegué a esta ciudad de Lima, después de haber pasado grandes enfermedades y peligros, a principios del año de mil seiscientos sesenta y ocho, donde así mismo pasé muchas más enfermedades, librándome el Señor y dándome salud milagrosamente.”*⁹

Regreso a España

Un año después de su llegada, en 1669, volvió a embarcarse hacia España, adonde arribó en 1670, ingresando por el puerto de Cádiz. El mismo Sebastián de Antuñano es quien nos cuenta que a su regreso estuvo el resto de 1670 y parte de 1671 en la corte de Madrid, en la que residirá hasta el año siguiente, cuando emprenda su vuelta al Perú.¹⁰

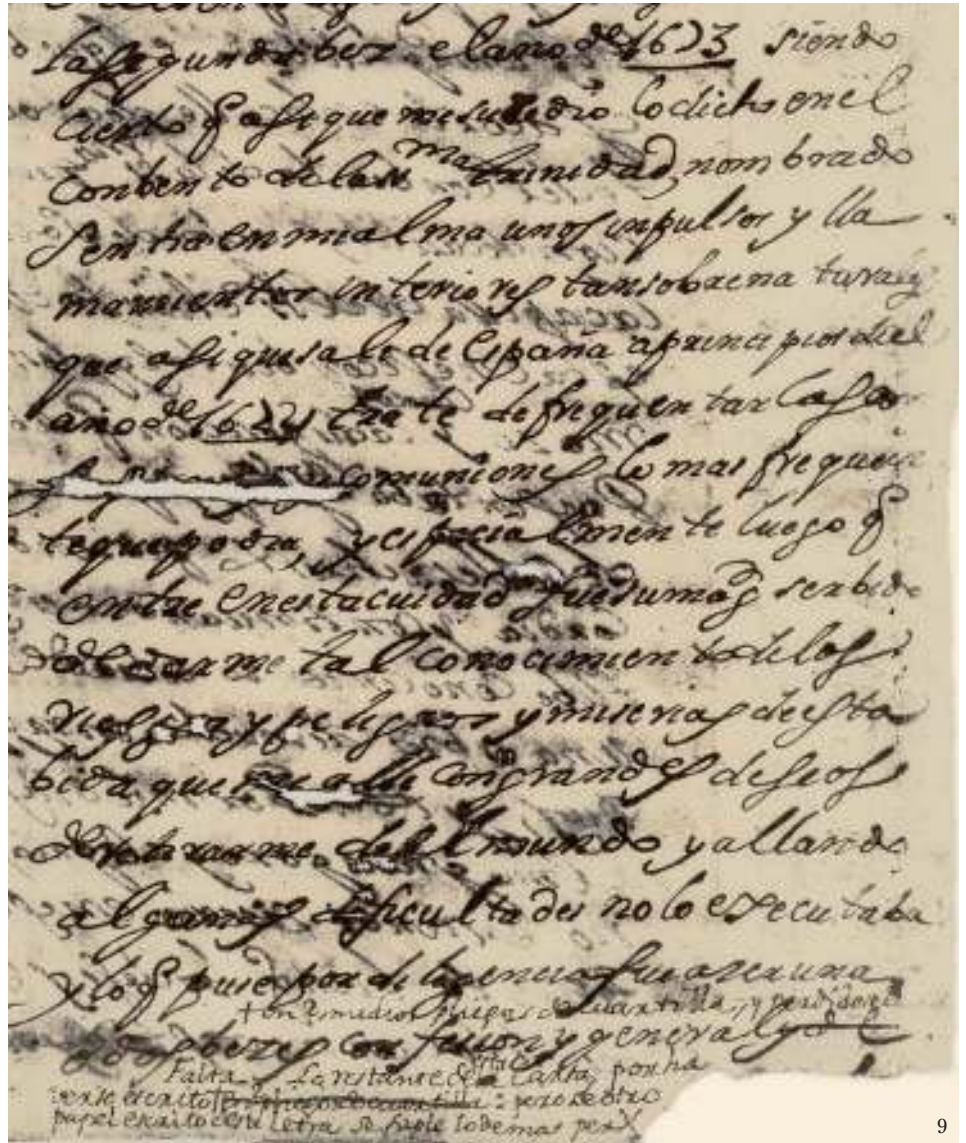
Revelación ante el Santo Cristo de la Fe

Así las cosas, el rey le dio residencia en la corte, en la calle Atocha, frente al convento de los Padres Trinitarios, del cual se hizo un asiduo concurrente.¹¹ En una de esas visitas que hacía al Santo Cristo de la Fe, pocos días antes de su partida de Madrid para trasladarse a Sevilla y Cádiz, donde permanecería algún tiempo antes de retornar al Perú, a principios de 1672, Antuñano experimentó una revelación divina que le aseguraba estar destinado para cuidar una obra que daría mucha gloria a Dios.¹²

Segunda llegada a la Ciudad de los Reyes

En 1673, Antuñano llegó por segunda vez a la Ciudad de los Reyes. La revelación divina que había tenido lo indujo a entregarse a una vida espiritual. Al poco tiempo, empezó a sentir el llamado de una existencia dedicada a Dios:

“Siendo cierto que así que me sucedió lo dicho en el convento de la Santísima Trinidad (Figs. 7, 8) nombrado, sentía en mi alma unos impulsos y llamamientos interiores tan sobrenaturales, que así que salí de España, a principios del año de mil seiscientos setenta y dos, traté de frecuentar las comuniones de más frecuente que podía, y especialmente luego que entré en esta ciudad. Fue Su Majestad servido de darme tal conocimiento de los riesgos, peligros, y miserias de esta vida, que me hallé con grandes



- 7. Iglesia del Santísimo Cristo de la fe. Atocha, Madrid, reconstruida luego de un devastador incendio (vista actual).
- 8. Cristo de la fe, Atocha, Madrid.
- 9. Fragmento de la Relación escrita por Sebastián de Antuñano, en la que narra el llamado divino.

deseos de retirarme del mundo, y hallando algunas dificultades, no lo ejecutaba; y lo que puse por diligencia fue hacer una o dos veces confesión general.”¹³ (F. 9).

EL FUTURO SANTUARIO DEL SANTO CRISTO DE LOS MILAGROS

La adquisición de los terrenos

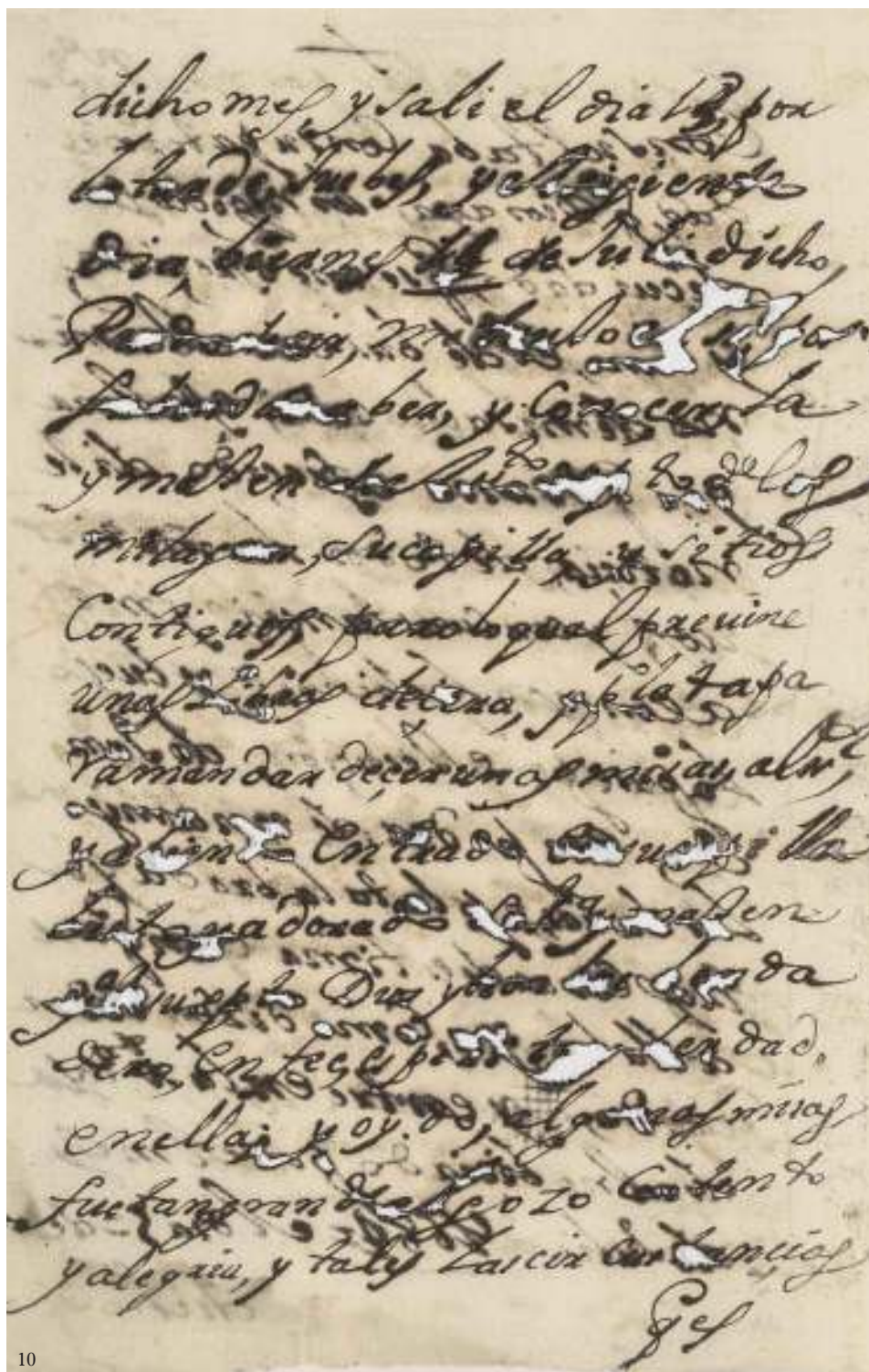
En el mes de julio de 1684, Antuñano se recluyó en el noviciado de la Compañía de Jesús desde el 5 hasta la tarde del 13. Al día siguiente fue a ver y conocer la imagen del Santo Cristo de los Milagros, su capilla y alrededores. Y, en esas circunstancias, sintió tal deleite espiritual que se le ocurrió comprar dichos terrenos, como él mismo reveló:

“Entré en la santa casa del Noviciado de la Compañía por el mes de julio de mil seis cientos ochenta y cuatro, el día cinco de dicho mes, y salí el día trece por la tarde, jueves, y el siguiente día viernes catorce de julio dicho, puedo decir me trajo el Señor por su bondad a ver y conocer la imagen del Santo Cristo de los Milagros, su capilla y sitios contiguos, para lo cual

previne unas libras de cera, y plata para mandar decir unas misas al Señor; y habiendo entrado en su capilla, visto y adorado su santa imagen, y a Jesucristo Dios y hombre verdadero en fe, espíritu y verdad en ella, y oído algunas misas, fue tan grande el gozo, contento y alegría, (F. 10) y tales las circunstancias, que es preciso callar por no ser al intento; y solo decir que, entre otras cosas, fueron tales los deseos de acompañar a Su Majestad en su imagen que, para poder ejecutarlo, se me ofreció no había otro remedio más conforme para conseguirlo que comprar todos los sitios contiguos, y el de la misma capilla.¹⁴

Antuñano se puso manos a la obra y comenzó a hacer las averiguaciones del caso. El propietario de la capilla resultó ser un tal Diego Tebes Manrique de Lara, a quien le hizo una oferta por medio de intermediarios. Al inicio, Tebes se mostró a favor de la venta, pero pronto cambió de opinión y se negó a efectuar la transacción. Sin embargo, Antuñano insistió y, al cabo de dos años de tratativas, en junio de 1686, logró adquirir la propiedad. No fue una negociación fácil, según reconoció:

*“Referir los altos y bajos, las sinrazones, las temeridades, las injusticias, los pleitos, las contradicciones y desatenciones, mentiras, agravios y gastos que el dicho don Diego Tebes me ocasionó, usó y efectuó; y yo, y el señor don Gaspar de Cuba (que Dios perdone), por su gran misericordia y por lo mucho que me ayudó y padeció también en esta pretensión de la compra, y aun el mismo señor virrey duque de la Palata (que de Dios haya) experimentamos, desde el año de mil seiscientos ochenta y cuatro por el mes de julio que se empezó a solicitar, hasta el año de mil seiscientos ochenta y seis por el mes de junio, a 17, que se me dio segunda posesión, y se acabaron los pleitos jurídicos.”*¹⁵



En realidad, las dificultades fueron tales que Antuñano llegó a verse implicado en un desafío público, como consecuencia de la tensión, y salieron a relucir las espadas en presencia del mismo alcalde de la Ciudad de los Reyes. Existe un manuscrito inédito titulado *Noticia y compendio breve del Instituto Nazareno*, que se conserva en el Archivo de las Nazarenas Carmelitas Descalzas, donde figura el testimonio del propio Antuñano sobre el asunto:

que se conserva en el Archivo de las Nazarenas Carmelitas Descalzas, donde figura el testimonio del propio Antuñano sobre el asunto:

“Llegó el plazo de los meses que puso, como consta del vale que está en mi poder, que fue a principios del año de 85. Y en este intermedio nos juntamos para el ajuste y no hubo ajuste aunque prometió que si le prestaba la plata haría imposibles por darme gusto en la compra, hízolo al contrario; pedíle la plata pasado el plazo y me respondió no me debía nada, que si me debía algo se lo pidiese por justicia, no acordándome del vale le dije que la plata que le di de mi mano a la suya me la había de pagar antes hoy que mañana y que los dos lo habíamos de ajustar y no la justicia, hubo réplicas de una parte y de otra sobre lo dicho y me acordé en el intermedio del vale, díjele que el vale que me había hecho decía lo que me debía, a que respondió que lo que dijese el vale pagaría a que le volvía decir había de ser luego y que lo habíamos de ajustar los dos.

Sin dilación, fuese de aquí a buscar a don Fernando Pastrana, alcalde que fue el año de 1685, contó lo que le había pasado conmigo, afeóle la acción don Fernando muy mucho y le aconsejó presentase petición pidiendo licencia a la justicia para vender el sitio y ofreciendo información de lo arruinado que estaba el sitio y hecho muladar, con la cual envió a desenojar y que pagaría en otorgándose la escritura, reformóse la petición por mi abogado que lo era entonces el doctor don Francisco Landero, pidióse en ella que el hijo mayor don Nicolás, inmediato sucesor, concurriese a otorgar la escritura, dio la información de lo arruinado del sitio y de estar hecho muladar, mandó la justicia que lo tasaran, los maestros alarifes tasaron el sitio a contemplación de Manrique, por ser regidor, advirtiéndoles no tasaran el solar de la capilla a donde está la imagen del Señor.

Tasaron siete solares y tres cuartos de solar escalfando la capilla como se lo advirtió en 6500 pesos en que excedieron gravemente en su justo valor, como el mismo vendedor confiesa quizá moviéndole la conciencia a declararlo [¿?] y no obstante esto dijo no lo había de dar si no le daba 500 pesos más que hacen siete mil. Vine en ellos después de muchas contradicciones, pasamos al ajuste del solar de la capilla, aquí expresó su depravada intención, pues diciéndole yo que tenía noticia que la capilla su madre y él la habían donado al Señor, que no había que comprarla pues era el Señor dueño del sitio por la dicha donación, y que respondió que quién me lo había dicho, que si la había no quería que pasase adelante sin que yo se la pagase y que había de consentir pusiese y se dijese en la escritura de venta que por ser para el Señor la donaba con las condiciones que quiso poner, y que esta paga había de ser secreta y extrajudicialmente, cuya proposición



11

10. Pasaje de la Relación de Sebastián de Antuñano en el que relata su encuentro con el Santo Cristo de los Milagros.

11. Cristo crucificado sobre una cruz con decoraciones de plata.

y pretensión me pareció tan dura e injusta como se reconocerá por lo que sucedió para su ajuste injusto. Respondí que la pagaría como quisiese, más que se había de poner en la escritura lo que pagaba por ella, ya fuese por tasación ya por convenio, a que descubrió su malicia y codicia, pues llegó a decir, como ya había dicho otras veces, que ni para Jesucristo ni para toda la Santísima Trinidad me la había de vender ni dar si no se lo pagaba muy bien; pasáronse muchos días e allanarme a consentir en tan injusta pretensión y no sabía yo a dónde paraba la donación que su madre y él habían hecho, solo era por noticias con que por conseguir el dar culto y veneración a Jesucristo en su imagen con consejo de personas piadosas nos ajustamos en que le daría 500 pesos y consentiría se pusiese en la escritura que por ser para el Señor la donaba y, vencidas estas dificultades, pasamos al ajuste de los réditos que había de pagar por ser la venta a censo perpetuo e irredimible.

Aquí hubo nuevas dificultades e injusta pretensión de que había de darle a cinco por ciento, y que si no ni para Jesucristo ni para toda la Santísima Trinidad lo había de vender ni otorgar la escritura. El escribano favorecía su pretensión diciendo que aunque la ley y la costumbre dijese que a tres por ciento había de ser como yo pretendía y alegaba me respondió que, si los contrayentes se convenían, poco importaba la ley y costumbre era su compadre y así obró injustamente como se verá en adelante.

Obligáronme contra mi voluntad, violentamente, a que conviniese fuesen los réditos a cuatro por ciento que los siete mil pesos importaban 280 pesos cada año con los 500 pesos más que le añadía los 6500 pesos de la tasación hecha por más de lo que valía el sitio, hizo minuta y señalado día llegamos a otorgar la escritura en presencia del oidor don Gaspar de Cuba y no concurrió el hijo mayor como está mandado por la justicia; y citado para que firmase preguntamos por él, dijo el padre que estaba ocupado, llegóse al escribano, habló en secreto con él y le dijo que 500 pesos era muy poco, por el solar de la capilla del Señor, despidióse diciendo iba a una diligencia y el escribano después que se fue su compañero don Diego Tebes declaró que le había dicho le había yo de dar 600 pesos y que si no había nada tratado. Con esta noticia salimos todos desabridos y disgustados, en particular el oidor don Gaspar, viendo y experimentando trato tan indigno e injusto.

Pasaron días y yo vine en dar los 600 pesos que pidió, mas que se declarase en la escritura no vino en ello, antes si me puso nuevos gravámenes que discurrió en este tiempo, por si me fuese a España. Vine en todo por estar Jesucristo de por medio, señalóse día, y juntos en el oficio del escribano volvió a engañarnos y dijo eran pocos 600 pesos que ochocientos le había de dar y eso antes de otorgar la escritura aquí estuvo el negocio a pique de dejarlo en todo viendo y experimentando tan injusto trato y simulación, hubo quien me aconsejase bien y ofrecí los 800 pesos.

Mas no paró en eso, que citados tercera vez y ya pareciéndonos a todos los que cooperaban, como el abogado y oidor y otros, bastaría, no bastó,

“...para que se conozca con mas evidencia la singularisima y especial providencia del altísimo Señor Dios nuestro en haber señalado y elegido este sitio para teatro y paraíso de su asistencia y especial prerrogativa donde ostentar mas benignamente sus piedades y misericordias con los que... le buscaren y convocaren por medio de esta milagrosa imagen suya...” (Sebastián de

Antuñano, Fol. 29)



12. Jesús de la humildad y la paciencia.
Óleo sobre lienzo. Anónimo (detalle).

porque volvió a salirse del oficio y dijo a su compadre el escribano que le había de dar mil pesos y no cartones de encajes nevados para valonas. Lo que esta ocasión pasó es largo de contar, por lo dicho se deja entender halláme en darle los mil pesos en que entraron, y me abonó los 300 prestados que negó, entreguélo por mano de don Fernando Pastrana que también fue testigo de todo y 280 de un año adelantado de los réditos. Oh, válgame Dios, parecerá paradoja lo dicho, mas lo más sensible e injusto falta, y fue que entregada toda la plata a su satisfacción antes de otorgar la escritura, se señaló día que fue el 14 de marzo de 1685.

Ante Alonso Martín de Palacios, aquí concurrí por todo los más referidos, menos el hijo mayor, otorgóse y firmamos en blanco con el cargo de que haría el escribano firmase el hijo y dando palabra el padre le haría firmar y no lo hicieron, llenó el escribano la escritura con esta falsedad, y reconvinéndole cómo había faltado a su obligación me respondió que si dicho no hubo forma de reducirlo, valíme de don Francisco Garabito y del padre y maestro don Andrés de Munibe, con quien tenía amistad Manrique, y aunque dieron palabra de reducirle a que corriese la escritura y cesase la contradicción no lo pudieron conseguir dé cuenta de todo don Gaspar de Cuba al duque, suplicándole lo llamase y lo obligase a no estorbar una obra tan pía, a que respondió el duque que bien conocía que Manrique deseaba se lo pidiese el mismo virrey, mas que no quería llamarlo ni pedírselo porque Manrique pretendía que el duque le hiciese alcalde y que por no hacerlo, porque estaba informado de su proceder y obrar, no le quería hablar en este mi negocio por no darle nada de lo que pretendía Manrique.

Viendo cerrada esta puerta y esperanza de que el virrey lo compusiese todo, se suspendieron los empeños por algunos meses, al cabo de ellos se trató y rogué al padre Galindo, al padre fray Francisco Camacho para que le hablasen y le rogasen no embarazase obra que parecía del servicio de Dios, a todo se hizo sordo.

Pasaron meses y, habiéndose apartado la armada para Panamá, a fines del año de 1685 me aconsejaron lo dejase para mejor ocasión, pues no había modo de ajuste que pase los 1280 pesos que le había dado, y que me embarcase y siguiese mis viajes a Puerto Belo que a su tiempo lo vencería todo el señor Dios Nuestro.

Pedí la plata diciendo se me entregase y que se destratase la escritura y se quedase con su muladar y si no ofreció por memorial o escrito darla y que se destratase y feneciese la escritura y todo, volví a responder me conformaba con lo que pedía y quería, mas que ante todas cosas exhibiese y depositase en persona de satisfacción y confianza los 1280 pesos dados... y a cargo con los autos entregándoselos el escribano en su mano y no al procurador, escondiólos. No había escribano que se atreviese a notificarle memorial repetidos, había continuamente despechado de tanta injusticia y maldad, le busqué a las once del día en el oficio de cabildo, halléle con el alcalde don Juan de la Celda, asesor y otros mu[sic] pedíle la plata pues ya constaba por su escrito lo quería volver, levanté la voz diciendo me la

diese pues ya estábamos conforme en eso que mexió[sic] embarcar en la armada, echó mano a la daga, yo a mi espada metiéronse de por medio, desafiéle en público retándole de injusto, volvieron a sosegarne, proveyó auto el alcalde por consejo de otro porque todos decían tenía yo razón y que era un tirano él, y notificáronnos que, pena de 500 pesos, no nos viésemos ni nos buscásemos y que siguiésemos por justicia la causa; a mí me mandó mi confesor me quitase la espada, que hasta este lance no me la había quitado, aunque estaba en este sitio del Señor, con que viéndome sin espada me toreaba y decía muchas cosas, para gloria de Dios sea todo. El virrey se [fue] luego al Callao al despacho de armada aunque, informado del desafío y su causa. fui a buscarle al Callao con memorial.”¹⁶

Mayordomo del Santo Cristo de las Maravillas

Las fuentes históricas señalan que fue Andrés de León quien realizó la primera construcción en torno a la venerada imagen para resguardarla de las inclemencias del tiempo, y también que la gracia de la curación de un “cancro” del que padecía fue el origen de la devoción al Santo Cristo de las Maravillas. El padre Vargas Ugarte lo llama “primer mayordomo” de la ermita, pero no cita ningún documento donde conste tal nombramiento. Tal vez la denominación de “mayordomo” se le atribuyó por haber sido quien asumiera la responsabilidad de la protección de la imagen.

El término ‘mayordomo’ es aplicado por primera vez, siguiendo las investigaciones del padre Vargas Ugarte, a Juan de Quevedo y Zárate en diciembre de 1671, después del fallido intento de borrar la imagen. Dice el historiador que

“el 17 de Diciembre de 1671, ante el escribano Sebastián Carvajal, se extendió la escritura de venta, por la cual el dicho don Diego Tebes entregaba a Quevedo, como a «mayordomo»¹⁷ de la fábrica de la capilla del Santo Cristo» no solo el sitio que ella ocupaba y era, como se deja entender, bastante reducido, sino además «toda la tierra necesaria de la huerta que tengo arriada al muladar de Pachacamilla, para que se haga por su cuenta y orden todos los adobes que fueren menester para dicha fábrica y los demás que fueren menester para la sacristía, cogiendo desde donde hoy está el Santo Cristo hasta la dicha calle».”¹⁸

Juan de Quevedo y Zárate falleció en abril del año 1679.¹⁹ Vargas Ugarte agrega que «a la muerte de Quevedo, D. Diego Tebes Manrique de Lara, que como propietario del sitio y benefactor de la ermita ejercía el patronato de la misma, nombró por mayordomo al Lic. Juan González de Montoya».²⁰

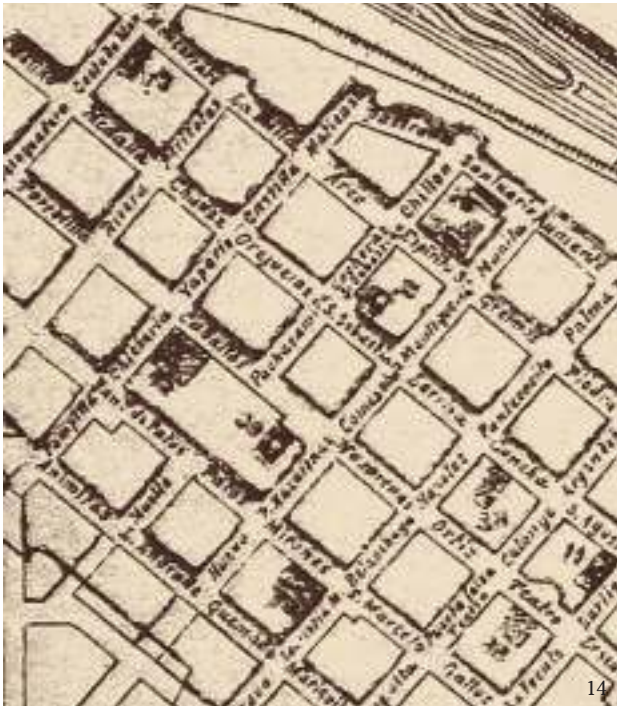


13

13. Plano de Lima en 1613, reconstrucción histórica hecha por Juan Bromley. Por entonces los terrenos de lo que sería el monasterio estaban situados en la periferia de la ciudad.

14. Plano de Lima, finales del s. XIX (detalle): vista de las parroquias de San Sebastián, San Marcelo y del monasterio del Santo Cristo de los Milagros. Archivo Günter.

15. Parroquia de San Marcelo (vista actual).



González de Montoya mandó construir una primera capilla para proteger la imagen, mejorando la labor de Juan de Quevedo, que había hecho «la obra de encajonar y asegurar la Santísima imagen, para su duración y por haver cesado totalmente las limosnas se retiró y me la dejó en la forma referida».²¹ En efecto, el mismo mayordomo afirma que «viendo yo no estar desente hice la iglesia presente sin gravar la república en demandar para su fábrica ayudándome primeramente dios, mis amigos y mi ánimo».²² Tampoco vaciló en recurrir al rey de España para promover la construcción de un templo en favor del Señor de los Milagros:

*“El Rey. Muy Reverendo en Cristo Padre Arzobispo de la Iglesia Metropolitana de la Ciudad de los Reyes en las provincias del Perú, de mi Consejo. Por parte del licenciado don José (sic) González de Montoya se me ha representado que, habiéndose manifestado pintado en la pared de un muladar de esa ciudad una imagen de Cristo Crucificado la mandó borrar por la indecencia del lugar el conde de Castellar que fue mi virrey de esa provincia y que habiéndolo ido a ejecutar un indio, quedó a la sazón inmóvil, a vista de mucha gente, oscureciéndose al mismo tiempo el cielo, siendo las cuatro de la tarde y lloviendo con grande exceso, por cuyas manifestaciones y otras que ha obrado esta santa imagen se intitula el Cristo de los Milagros y por esta causa se le dio culto y comenzó a fabricar una capilla que no se ha podido acabar, por no haber tenido caudal, suplicándome que, atendiendo a ello, fuese servido de mandar aplicar para el efecto referido alguna porción en vacantes de obispados de estos reinos. Y habiéndose visto por los de mi Consejo de las Indias ha parecido rogaros y encargaros (como lo hago) asistáis a la fábrica de la capilla con todos los medios que pudiéreis por ser obra tan piadosa y en que interesa el mayor servicio de Dios en la veneración y culto de esta santa imagen. Fecha en Aranjuez a 19 de abril de 1681 años. Yo el Rey.”*²³



El siguiente mayordomo ya no fue nombrado por Diego Tebes,²⁴ sino por el promotor fiscal:

*“El 8 de abril de 1682 el promotor fiscal había requerido al dicho Montoya para que diese cuenta de las sumas que habían entrado en su poder, desde el punto en que fue nombrado mayordomo y, en el mismo auto, daba por terminada su labor, nombrándose en su lugar a don Juan López de Saavedra.”*²⁵

López de Saavedra fue sucedido, a su vez, por Sebastián de Antuñano y Ribas. El padre Vargas Ugarte no menciona la designación de este último, pero da a entender que Antuñano llegó a ser mayordomo del Santo Cristo de las Maravillas al haber pasado a ser el propietario de los terrenos donde se encontraba la sagrada imagen:

“Sebastián de Antuñano vino a ser el dueño y mayordomo de la capilla del Señor de los Milagros, o, como él dice en su Relación, de la casa y santuario de la Santísima Trinidad y Santo Cristo de la Fe y Maravillas, prueba de

que aún no se había olvidado de su devoción al Cristo madrileño. Allí pasó a vivir, tanto para cuidar de la imagen como para atender a la fábrica de la capilla, que lentamente se fue haciendo con las limosnas que daban los devotos, pues Antuñano había consumido casi todo su caudal en la compra del terreno. Deseando, además, que la autoridad eclesiástica reconociese y aprobase los prodigios que se decían obrados por la imagen y su extraordinario origen, redactó, según parece el año 1689, la Relación a que tantas veces hemos aludido y la presentó al provisor del Arzobispado para que judicialmente se verificase la verdad de la admirable manifestación de éste que él llamaba tesoro, a fin de que se “eternizase y perpetuase en los corazones de todos la mayor y más cordial devoción a Cristo Crucificado en su imagen de la Fe y Maravillas y Milagros.”²⁶

El 20 de octubre de 1687 acaeció un terrible terremoto que devastó la ciudad de Lima. Este hecho impulsó a Antuñano a organizar un recorrido con una copia de la pintura, con lo que dio inicio a lo que hoy es la gran procesión del Señor de los Milagros. En un *Informe del Cabildo Justicia y Regimiento de la Ciudad de los Reyes a S. M.* (Lima, 27 de Octubre de 1718) se narran estos sucesos:

*“Por los años de 1687 ejecutó la Divina Justicia sus tremendas venganzas con el temblor de 20 de octubre, cuyas ruinas postraron la ciudad, y en este tiempo el capitán don Sebastián de Antuñano (de nación vizcaíno, que huyendo del mundo vivía penitentemente recogido), que murió por el año pasado de 1717, con opinión de justo, sacó un trasunto de dicha imagen y, convocando al pueblo, dio principio a una peregrina misión que desterrado el susto en fuerza de las públicas penitencias se dignó la Majestad Divina de aplacar los rigores y envainar la espada de su justicia, continuándose todos los años una debota solemne procesión que rodea la imagen en memoria de tan terrible día.”*²⁷

Las hermanas Nazarenas

Hacia el año 1688, la fundación de la Casa y Beaterio de Jesús Nazareno estuvo en peligro de frustrarse debido a que las autoridades sostenían que no se habían obtenido todos los permisos de rigor. Al encontrarse el Instituto Nazareno en ese trance, Sebastián de Antuñano tuvo la feliz idea de llevar a las nazarenas, como entonces ya se las conocía, a vivir en los terrenos donde se alzaba la capilla del Santo Cristo de los Milagros. Esto sucedió hacia el 15 de abril de 1688, cuando

*“fue un día de repente al Beaterío el hermano Sebastián de Antuñano a ver a la sierva de Dios, ya movido del Señor, a ofrecerle que ahí lo tenía para lo que se le ofreciese; y que la convidaba para el viernes inmediato que fuera a la misa del Señor de los Milagros; aceptó la sierva de Dios el convite muy alegre, aunque le tenía gran miedo al dicho Antuñano.”*²⁸

Esta decisión resultó ser providencial tanto para al Instituto Nazareno, que así evitó el riesgo de su desaparición, como para la existencia del santuario, lo que se advierte en el pasaje que reproducimos a continuación:

“...para prueba de que es voluntad de Dios vaya cada día a más, y se plante y, extienda en toda su Iglesia Católica, quiere y es su voluntad traerlas a esta





16. Cruz de madera con incrustaciones de nácar, que muestra a Cristo, la Virgen Dolorosa, el Espíritu Santo y al pie San Pascual Baylón O.F.M.

17. Cristo camino al Calvario, va acompañado de sus esposas, las Nazarenas Carmelitas Descalzas.

casa de la Santísima Trinidad, y Santo Cristo de la Fe y Maravillas; para confirmación de lo dicho arriba y de que es su voluntad vaya en aumento y propagación su Instituto Nazareno, y que con la acción de traerlas, y que funden en esta casa y santuario, hace notorio y manifiesto a todo el mundo quiere el Señor se aumente y perpetué su casa e Instituto Nazareno.”²⁹

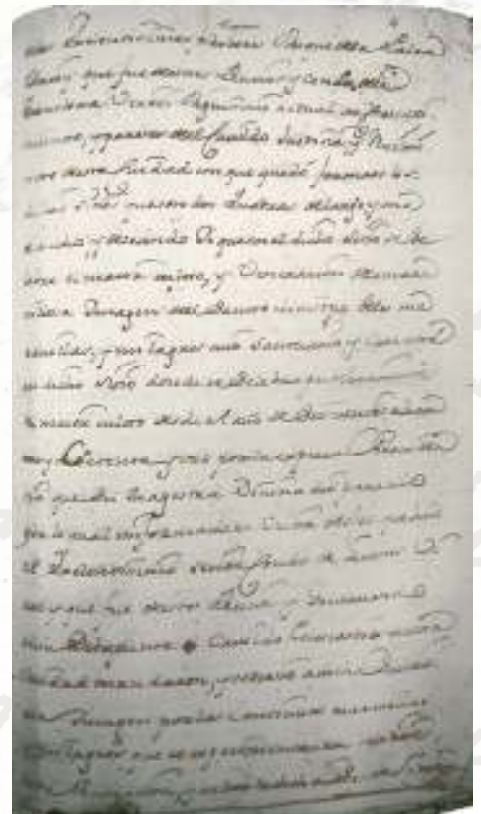
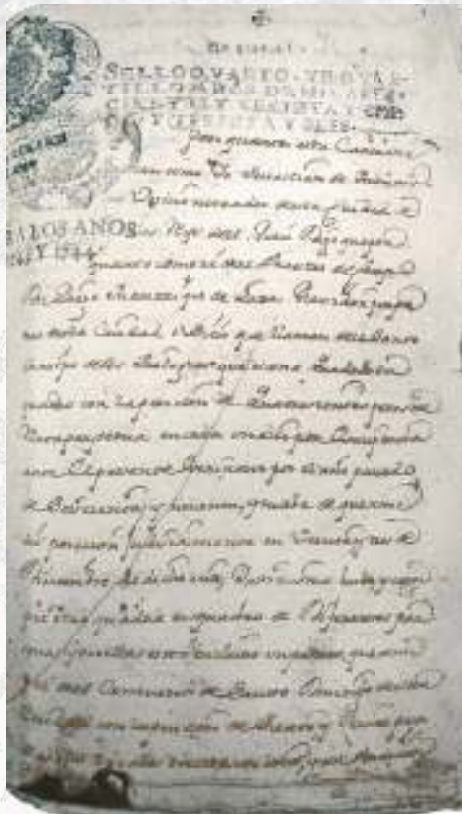
EL LEGADO A LAS MADRES NAZARENAS CARMELITAS DESCALZAS

Una vez que las beatas se instalaron en los terrenos del santuario del Santo Cristo de los Milagros, Sebastián de Antuñano decidió donar su propiedad a la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo. Esta donación se hizo con algunas condiciones, impuestas por el benefactor con el fin de salvaguardar los intereses del santuario.³⁰

Además del planteamiento de exigencias de índole espiritual, en consonancia con los preceptos de la orden del Carmelo, Antuñano estableció cinco disposiciones que podemos recapitular de la siguiente manera:

- La madre Antonia Lucía debe asumir algunos cargos y gravámenes que Antuñano se había comprometido a pagar por la compra de los terrenos.
- En la donación se incluye todo lo edificado, labrado y mejorado en dicho sitio.
- En caso de no llevarse a cabo la fundación de las Nazarenas en dicho lugar, entonces la posesión ha de volver al poder de don Diego de Manrique, o a quien fuese el encargado de su causa.
- Si no se diere cumplimiento a los cargos, probanzas y «condiciones que se especificaron en dicho instrumento que se ha de otorgar como va referido e de poder revocar esta donación».
- Con estas condiciones «en la conformidad la otorgo [la donación] y me desisto, quito y aparto del derecho y acción propiedad y señorío y otros derechos reales y personales que a el dicho sitio tengo y me pertenece y todo con él lo cedo y renuncio y transfiero en la susodicha o en quien su poder y causa hubiere para que en virtud de esta razón lo haya y posea con las condiciones circunstanciarías, gravámenes y requisitos que se contiene en dichas escrituras susodichas».

Por tanto, todo quedó a cargo de la madre Antonia Lucía y del Colegio de las Nazarenas. Ella fallecería siete años antes que Antuñano, el 8 de agosto de 1709, pero tuvo la precaución de dejar un testamento donde le otorgaba poderes para que dispusiese de las cosas como “le tengo tratado y comunicado”. Y, si bien la donación retornó al benefactor, este no daría marcha atrás. En el momento de su

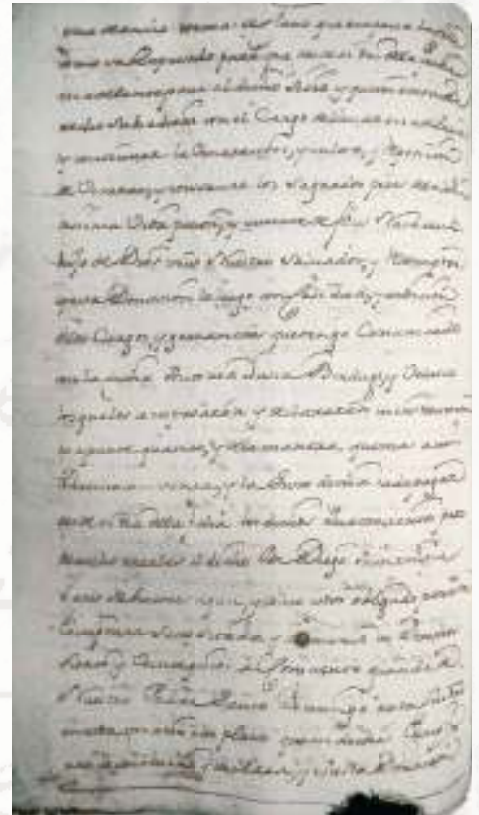
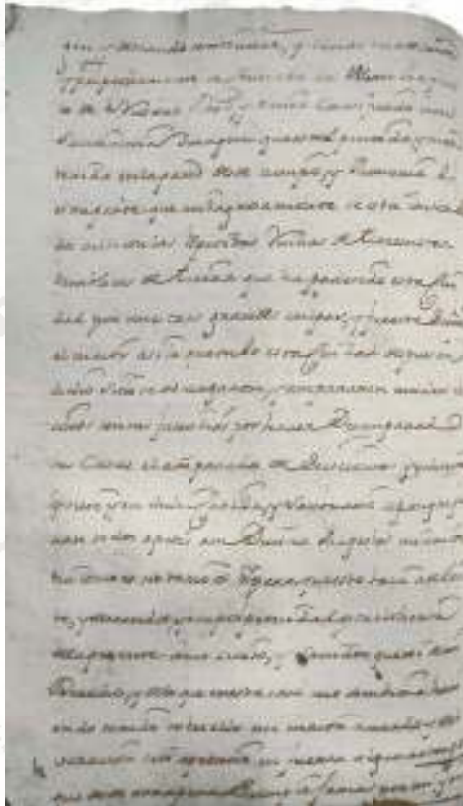


La donación que hizo el señor Antuñano a la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo

Sean cuantos esta carta vieren como yo, Sebastián de Antuñano, vecino morador de esta ciudad de los Reyes del Perú, digo que por cuanto compré del maestro de campo don Diego Manrique de Lara, regidor perpetuo de esta ciudad. el sitio que llaman del Santo Cristo de los Milagros que es una cuadra en cuadro con la pensión de cuatrocientos pesos de renta perpetua en cada un año por escritura ante el presente escribano por el año pasado de seiscientos y noventa y nueve, de que se me dio posesión judicialmente en veinte y tres de diciembre de dicho año, y así mismo hube y compré otra cuadra en cuadro de diferentes personas y en ellas está incluso un pedazo que compré del convento de Santo Domingo de esta ciudad con la pensión de ciento y veinte pesos de a ocho reales en cada un año, y con condición de subrogarlos en otra finca, para que

quedase la referida libre como se declara en la escritura de venta que me hizo el dicho convento ante Álvaro Basilio Ortiz, escribano de provincia que fue de esta corte por el año pasado de seiscientos ochenta y siete, así mismo está incluso otro solar que es sobre el que estaba el muladar grande de Pachacamilla, que fue de doña Nicolasa y de doña Mensia de Santillán y del padre maestro fray Pedro de Santillán, del orden de Nuestro Padre San Agustín, por venta y donación que me hicieron ante Juan Beltrán y Pedro Arias, escribanos de provincia, por el año pasado de seiscientos ochenta y ocho años, escrituras y títulos parados en los oficios de dichos escribanos referidos, y en estas dos cuerdas está incluso el sitio de la calle que dividía las dichas dos cuerdas, y sobre el claro de dicha calle estaba así mismo el dicho muladar grande de Pachacamilla, como es notorio, y todo el dicho sitio referido le uní e incorporé con las dichas dos cuerdas, en virtud de dos provisiones

de los excelentísimos señores duque de la Palata, virrey que fue de estos reinos, y conde de la Monclova virrey dignísimo actual, con consentimiento y parecer del cabildo, justicia y regimiento de esta ciudad con que quedó formados los dichos sitios que son dos cuerdas de largo y una de ancho, y deseando yo que en el dicho sitio se celebre el mayor culto y veneración de la maravillosa imagen del Santo Cristo de las Maravillas y Milagros, cuyo santuario y casa está en dicho sitio donde se celebra públicamente su mayor culto desde el año de seiscientos ochenta [testado: ochenta] y setenta y uno por la expresa Providencia que Su Majestad divina dio para ello por lo cual informado y vista de ojos que hizo el excelentísimo señor conde de Lemos, virrey que fue de estos reinos, y gobernando en su debar [sic] ante el cabildo eclesiástico de esta ciudad mandaron, y se diese a dicha santísima imagen por las continuas maravillas y milagros que se experimentaban se le diese toda veneración y culto a dicha santa ima



18. Documento original de la donación hecha por Sebastián de Antuñano a favor de Antonia Lucía del Espíritu Santo (Antonia Lusía Verdugo y Velasco). Tal acto, en palabras del donante fue, "buena pura... perfecta acabada e irrevocable".

gen y deseando continuar y llevar en adelante y perpetuamente se conserve la memoria y culto de nuestro Dios, y Señor crucificado en su santísima imagen que está pintada y mantenida en la pared desde tiempo y memoria a esta parte que milagrosamente se está conservando aun con las repetidas ruinas de terremotos - temblores de tierra que ha padecido esta ciudad por nuestras grandes culpas, y fue este Señor el mayor asilo que tuvo esta ciudad después en dicho sitio se albergaron y ampararon muchos vecinos con sus familias por haber desamparado sus casas el año pasado de seiscientos y ochenta y siete, y en dicha capilla y santuario se congregaban todos a pedir a Su divina Majestad misericordia, como es notorio = Y para que esto vaya adelante, y deseando yo su perpetuidad por el tenor de la presente como cierto, y sabedor que soy de mi derecho, y de lo que en este caso me conviene, habiendo tenido sobre ello mi mayor acuerdo y deliberación, sin aprensión ni fuerza alguna, otorgo que desde ahora para siempre jamás, por mí y en

nombre de mis herederos y sucesores presentes y por venir, que no tengo al presente, hago gracia y donación, buena, pura, mera, perfecta, acabada e irrevocable de las que el derecho llama inter vivos y partes presentes con todas las fuerzas, vínculos, firmezas, insinuaciones, manifestaciones y renunciaciones de leyes en derecho necesarias para su validación, sin que le falte cosa alguna a nuestro Dios, y redentor Jesucristo, Dios y hombre verdadero, hijo de Dios vivo, y de la Virgen María concebida sin pecado original y para su mayor honra y gloria, y en su nombre y por su amor, y respecto a Antonia Lucía Verdugo y Velasco, persona que está dedicada y recogida con algunas doncellas que tratan solamente de virtud y de venerar y conservar la sagrada memoria de la Pasión y muerte de nuestro redentor Jesucristo, para lo cual visten la sagrada túnica de Jesús Nazareno, cuya devoción conservan con notable edificación, enseñanza y ejemplo; de dicho sitio, de dos cuadras de largo y

una de ancho, con más el claro que ocupaba la calle como va expresado, para que desde hoy día de la fecha en adelante para el dicho sitio, y quien en su derecho sucediere con el cargo de llevar en adelante y continuar la veneración y culto, y repetición de venerar y conservar los sagrados pasos de la santísima vida, pasión y muerte de Jesús Nazareno, hijo de Dios vivo nuestro salvador y redentor, y esta donación le hago con calidad y condición de los cargos, y gravámenes que tengo comunicado con la dicha Antonia Lucía Verdugo, y Velasco, los cuales se expresarán y declararán en instrumento aparte cuando y de la manera que más a mi derecho convenga, y la susodicha ha de pagar desde hoy día de la fecha los dichos cuatrocientos pesos de a ocho reales al dicho don Diego Manrique o a sus sucesores, según y como estoy obligado por esta escritura] suso citada y [manchado: así ¿] mismo los derechos ciento y veinte pesos al convento grande de nuestro padre Santo Domingo de esta ciudad en cada un año a los plazos que en dicha escritura se contiene y declara, y en esta donación

muerte, al expresar su última voluntad, instituyó “por heredero a este Santuario del Señor de los Milagros y Colegio de Nazarenas”.³¹

El 17 de diciembre de 1716, tres días antes de morir, Antuñano designó a la madre Josefa de la Providencia como albacea y ejecutora de su testamento. Fue así como el Colegio de Nazarenas resultó el legítimo heredero de todas sus propiedades y, por lo tanto, del santuario del Señor de los Milagros. De este modo, Antuñano hizo realidad su más caro deseo, ya que pretendía que todo lo que le “pertenciere en estos Reinos se convierta en el culto” y, además, que redundara en “bien de esta santa casa [el santuario] y sus colegialas [las nazarenas]”.³²

MUERTE DE SEBASTIÁN DE ANTUÑANO Y RIBAS

Según el testimonio de la madre Josefa de la Providencia, un año antes de su muerte acaecida el 20 de diciembre de 1717, Sebastián de Antuñano y Ribas le había propuesto que ella y las beatas hicieran un retiro espiritual dedicado a la santísima Virgen, durante doce meses. El propósito era pedirle a Dios que enviara a personas generosas que ayudasen a levantar el monasterio, ya que había dificultades que impedían continuar con la construcción. La madre Josefa se opuso a esta petición, pues consideraba que distraería a las beatas de sus labores cotidianas. Más bien, le planteó que fueran ambos quienes realizaran dicho retiro.

El hecho de que la finalización de estos ejercicios espirituales coincidiera, al cabo de un año, con la muerte de Antuñano, motivó que la religiosa tuviera un serio cargo de conciencia al creerse responsable del fatal desenlace. Sin embargo, nunca imaginó que el mismo Sebastián de Antuñano pudiera haber sido el mayor escollo que había que superar para poder proseguir con la edificación del monasterio. Así, el inmediato reinicio de las obras de construcción, parecería confirmar este supuesto. Leamos el relato de la madre Josefa:

“Hubo algunas personas que quisieron hacer algo por la casa, y proponiéndoselo al hermano Sebastián, él con su amor y buen celo, no aceptaba lo que querían hacer los sujetos, y les proponía hiciesen lo que a él le parecía más preciso, y así no querían hacer nada, y se despedían con harta pena mía, y así no había quien hiciera nada en adelantamiento de la casa y yo, y todas clamando a Dios viera por su casa y adelantamiento. Con esto me decían algunas personas que mientras viviera el señor Sebastián de Antuñano, no había de tener casa; y yo decía: muerto el hermano, para qué quiero casa; con estos trabajos, vino un día el hermano Sebastián y me trajo dos libritos de un ejercicio que hay de la Santísima Virgen, que se hace por tiempo de un año, y me dijo: Madre Providencia, haga usted este ejercicio con sus hijas, y pidámosle a Su Majestad Divina que haya personas que ayuden a fomentar y adelantar su casa. Yo le dije: Señor, ejercicio de un año en Comunidad es muy penoso, porque unas estarán de prisa y otras no estarán para ello en la hora que se ha de hacer; y así hágalo usted solo, y yo lo haré también.

Empecéle a mi Señora el ejercicio, y apunté el día en que se lo empecé, y habiendo pasado tres meses o cuatro, vino un sujeto y me dijo: Madre, don Fulano tiene un cuarto lleno de madera y habiendo ido una persona

19. Fotografía antigua del retrato original de Sebastián de Antuñano, hoy perdido.

20. Tumba de Sebastián de Antuñano. Monasterio de Nazarenas.

21. Manuscrito original de la Relación del Santo Cristo de los Milagros, escrita por Sebastian de Antuñano (1676), después de la restauración.



19



21



20

a comprarle, le dijo no la vendía porque la tenía para las Nazarenas. Con esto me pareció a mí que ya iba moviendo Dios a que nos ayudaran para el adelantamiento de la casa de mi Señor; y fui prosiguiendo mi ejercicio con mucha fe de que nos había de ayudar Dios, y su Madre Santísima, y a los nueve o diez meses que había que lo estaba haciendo, fue enfermado el hermano Sebastián, y desfigurándose tanto y sin calentura ni dolor ninguno, que entré en cuidado.

*Escribí al señor canónigo Garcés, que era provisor de nosotras, cómo me hallaba con la pena de ver cómo estaba el señor Sebastián. Vino a la tarde y trajo médico, y acá teníamos otro; lo vieron, y luego ordenaron dispusiese sus cosas y le diesen los santos sacramentos; y preguntándoles yo, qué accidente tenía, me dijeron que el mayor accidente que tenía era no conocerle mal ninguno; diéronle a mi Señor por la tarde, y al otro día se lo llevó Dios, y ese día se cumplió el año del ejercicio que estaba haciendo para que hubiera quién nos ayudara para adelantar la casa. Con que, como me decían que vivo el hermano no habíamos de tener quien hiciera nada; y el ejercicio se hizo a este fin, y murió el día mismo que ajustó el año, tuve otro trabajo discurriendo que yo lo había muerto con hacer aquel ejercicio, y padecí harto; pero el mismo día que murió, vino un sujeto y trajo alarife, y echaron cordeles para empezar a hacer el convento que hoy tenemos. Dios sea alabado por todo.”*³³

En todo caso, está claro que fue Sebastián de Antuñano quien, inspirado por Dios, decidió llevar a las beatas Nazarenas Carmelitas Descalzas a los terrenos del Cristo de Pachacamilla, y, posteriormente, en el momento de su muerte, les dejó en herencia esas posesiones, así como la administración del santuario.





EL SEÑOR DE LOS MILAGROS: IMAGEN Y PROCESIÓN

Jaime Mariazza F.

L

a procesión del Señor de los Milagros no aparece documentada entre las más antiguas ni las más concurridas en la ciudad virreinal, pues solo se iniciaría durante el último tercio del siglo XVII. Su recorrido ritual por las calles de Lima fue consecuencia de un creciente culto popular, surgido en el barrio de Pachacamilla, que tuvo como centro un Crucificado de tosca factura, obra de un esclavo de origen africano. Por tratarse de una pintura mural, su culto estuvo limitado a la modesta capilla que se construyó alrededor para protegerla de la intemperie, hasta que el terremoto de octubre de 1687 obligó a pasear por las calles una copia de la venerada efigie, como acción expiatoria. Un antecedente de ello fue la intensa actividad desplegada por el mayordomo de capilla Juan González de Montoya, dirigida a mejorar las instalaciones del lugar y propagar el culto. Con ese propósito, González de Montoya recolectó limosnas y movilizó a los devotos, al punto que llegaría a despertar sospechas entre las autoridades eclesiásticas, pues el Santo Cristo seguía siendo una manifestación religiosa informal que escapaba al control de la Iglesia.

En un auto del 10 de abril de 1682 se hizo saber a Juan González de Montoya, que debía rendir cuentas de las limosnas recibidas y de la administración de los bienes de dicho lugar durante todo el tiempo que hubo ocupado esa mayordomía sin tener autorización de ninguna instancia religiosa para ello. El documento que lo obliga a una aclaración sobre todo lo concerniente a dicha capilla, que por entonces pertenecía a la feligresía de San Marcelo, es un pedido de Melchor de Liñán y Cisneros, VIII arzobispo de Lima y virrey del Perú hasta el año anterior a la fecha del documento señalado.¹

Los argumentos de descargo con los que responde el mencionado mayordomo son de especial interés, pues revelan, primero, que la zona donde hoy se levanta la iglesia de las Nazarenas, conocida como Pachacamilla, escasamente poblada por indios y negros que se agrupaban en callejones o casas precarias, era una zona periférica de Lima, alejada del tráfico comercial de la ciudad y, añade Vargas Ugarte, "...un espacio de solares con pocas construcciones y abundante acumulación de basura..."² González de Montoya se refiere a la existencia de una devoción local a un crucifijo que vio aumentar su número de seguidores gracias a su propio celo y fe.³ De la capilla menciona que estaba cercada de esteras y construida con adobes, cuyos bienes más importantes eran un tabernáculo que hizo el maestro Diego de Aguirre a su pedido, por valor de 400 pesos, un incensario, dos casullas mandadas a confeccionar por él, dos misales (uno nuevo y uno viejo), un Sagrario para alojar allí a la imagen de la Virgen de Gracia traída de Panamá,⁴ dos lámparas de plata pequeñas y el libro de limosnas que recibió de Juan de Quevedo, primer mayordomo de la imagen, nombrado por el virrey conde de Lemos. Quevedo había muerto tres años antes, luego de encargarle mantener el culto y el cuidado de la capilla. En atención al mismo documento, los gastos ordinarios eran las velas usadas para las misas diarias, el pago a un sacristán que ayudaba en la liturgia y la retribución a los músicos que se contrataban para el miserere todos los viernes en la noche. Estos gastos eran cubiertos con las limosnas que dejaban los fieles y otros corrían a cargo del mayordomo. Los gastos extraordinarios, como la confección de casullas o la talla de un tabernáculo, fueron costeados con donaciones puntuales.

LA PRIMERA CAPILLA

Por entonces, la capilla del Santo Cristo de los Milagros era solo un pequeño recinto de construcción pobre que acogía a la gente sencilla del lugar. Allí se rendía culto a la imagen de un Cristo crucificado desde hacía aproximadamente treinta años, pintado sobre un muro de adobes, cuya historia se hizo sobre la base de hechos bien conocidos en la actualidad y que en su momento fueron considerados como portentos milagrosos que excitaban la imaginación y el fervor popular. El autor de aquella pintura es desconocido. Se presume que fue uno de los negros de raza Angola que habitaban aquella zona. Por lo menos, es lo que dicen todos los textos y los documentos de época. Por supuesto, eso no sería raro pues son muchos los pintores de raza negra que se desempeñaban como tales en la segunda mitad del siglo XVII.⁵ Recordemos que uno de los más renombrados fue Andrés de Liébana quien, al lado de reconocidos pintores como Francisco de Escobar, Pedro Fernández de Noriega y Diego de Aguilera, pintó un buen número de lienzos de gran tamaño con escenas que ilustran la vida de San Francisco de Asís, en el claustro principal del convento franciscano de Lima.

Ante la falta de noticias sobre su autor,⁶ cabe la posibilidad de que la imagen del crucificado de Pachacamilla sea considerada en el grupo de imágenes realizadas sin intervención del hombre o *acheiropoietoi*,⁷ de las que habla Moshe Barash y sobre las que cita una abundante bibliografía en su estudio sobre teoría del arte.⁸ Entre estas imágenes tenemos, por ejemplo, el paño que se guarda en la catedral de Oviedo o el sudario de Turin. En América tenemos el caso de la Virgen de Gua-



Página 70:

1. El lienzo procesional es trasladado en hombros hacia sus andas en el santuario, alrededor de 1945.
2. Cofrades penitentes en la procesión de viernes santo en Lima (detalle). s. XVII. Óleo sobre tela. Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, Lima. Después del terremoto de 1655 salieron las procesiones de la Virgen de Copacabana y de la Piedad con el fin de invocar la misericordia divina.
3. Procesión de viernes santo en Lima (detalle). La pintura muestra un cofrade de la Soledad recolectando limosnas entre los asistentes.



dalupe de México con la que nuestro Cristo guarda algunas analogías de culto y devoción, tal como anotan Klaiber e Irarrázaval,⁹ y también en lo que se refiere al misterio de su origen. Al decir de Moshe Barasch: *“La creencia en la presencia oculta de lo divino en el ícono material estaba tan profundamente enraizada.....que generó un vasto número de leyendas.....”*. Luego agrega: *“Las imágenes sagradas curaban a los enfermos, salvaban a los que estaban en peligro mortal y protegían a los justos contra los ataques de los malvados.....”*. Nos dice también que *“.....el concepto de la imagen como algo mágico.....se pone de manifiesto en la creencia en imágenes creadas milagrosamente, imágenes que no fueron ejecutadas por manos humanas”*.¹⁰ Aunque el estudio citado de Barasch se centra en los problemas de la imagen en las culturas medieval y bizantina, sus características pueden aplicarse a nuestro Cristo moreno. El sentimiento local hacia sus imágenes no es distinto del que se manifestó en otras partes del mundo, como tampoco son diferentes sus formas de culto, cuya expresión más vistosa e inclusiva es la procesión.

El Cristo de Pachacamilla estaba ya pintado hacia 1651.¹¹ Las figuras de la Virgen y María Magdalena fueron añadidas poco después, en fecha no determinada, y veinte años más tarde, se agregaron las del Padre Eterno, el Espíritu Santo y el letrero de la cruz por devoción del virrey conde de Lemos,¹² convertido en un fervoroso creyente de dicha efigie, y quien nombrara como primer mayordomo de capilla al ya mencionado Juan de Quevedo. La historia nos cuenta que la imagen permaneció desatendida y el muro a la intemperie desde el terremoto de noviembre de 1655 que dañó severamente las construcciones del lugar, a excepción del muro con la pintura. Sin embargo, durante varios años y hasta la intervención del virrey conde de Lemos, la imagen padeció de olvido o, peor aún, indiferencia por parte de los fieles y de las autoridades eclesiásticas. Igualmente, la cofradía o agrupación de negros que a mediados de siglo tuvo una gran actividad en los inicios del referido culto estaba casi disuelta y sus miembros separados hacia 1671.

En medio de este panorama desalentador surge la figura de Andrés de León, hombre piadoso que vivía en la parroquia de San Sebastián, próxima a Pachacamilla, quien, hacia 1670, se propuso rescatar la imagen del abandono en que se encontraba. Para ello, él mismo se encargó de difundir el hecho de la mejora de su salud por obra del Cristo crucificado de Pachacamilla. A pesar de ello, un gran peligro se cernía sobre nuestra imagen. José Laureano de Mena, cura párroco de San Marcelo, denunció que en el lugar los negros celebraban ruidosas reuniones y bailes nocturnos calificados de indecentes. Una visita de las autoridades eclesiásticas al corral donde se producían estas reuniones frente a la imagen pintada, determinó que se tomara la decisión de borrarla. Así, el auto de ejecución fue firmado el 5 de setiembre de 1671. La tradición señala que cada vez que se intentó borrar la imagen, los encargados de hacerlo sufrieron diversos accidentes. Un hombre se cayó de la escalera, a otro se le paralizó el brazo y otro fue cegado por la luz que emanaba de la pintura. Ante la imposibilidad de ejecutar la empresa y frente a las protestas del público, la orden fue revocada y se autorizó su culto.¹³ En virtud de ello, se celebró allí la primera misa el 14 de setiembre de 1671, con asistencia del virrey, tribunales, religiosos y la primera nobleza.¹⁴ A partir de entonces se hicieron más frecuentes las visitas del virrey y su esposa, miembros de la corte virreinal y gente común, que llegaban en romería a venerar al Cristo crucificado.¹⁵ En una

real cédula del rey Carlos II, de abril de 1681, expedida por el promotor fiscal en 1682, el rey se hace eco de la petición de ayuda que González de Montoya le solicita mediante un memorial y llama por primera vez Cristo de los Milagros al hasta entonces conocido como Cristo de Pachacamilla.¹⁶

Según Vargas Ugarte, en 1684 el cuarto mayordomo de capilla parece haber sido Sebastián de Antuñano y Ribas, comerciante vizcaino, que dedicó su vida y su fortuna a la tarea de mejorar la capilla y afianzar la adoración a la sagrada figura de Cristo pintada sobre aquel muro de adobes. Pero en la Relación escrita por Antuñano se denomina a sí mismo “dueño y procurador” del lugar,¹⁷ pues en 1686 compró la ermita y los terrenos circundantes a la misma, que eran propiedad de Diego Tebes Manrique de Lara. Una vez adquiridos, se limpiaron y se eliminaron los muladares, hizo trasladar un matadero de carneros que contaminaba el lugar con sus emanaciones, compró una casa-huerta colindante al convento de Santo Domingo y otro solar vecino perteneciente a la iglesia de la Merced. Tuvo así el espacio que requería para ampliar la ermita y rodearla de un entorno digno.

INICIOS DE LA PROCESIÓN

El 20 de octubre de 1687, ocurrió un sismo de grandes proporciones que ocasionó ruina en la ciudad. Debido al celo de Antuñano se realizó la primera procesión, la que fue repetida todos los siguientes años en memoria de aquel destructivo terremoto. Para ello contaba por entonces con una copia de la pintura original hecha sobre lienzo.¹⁸ Antuñano explica la razón de la salida de la imagen,

...su misericordia en salir solo por su bondad de lo retirado de un muladar a anunciarnos... la paz si nosotros dejamos de darle ge[roto] con nuestros pecados, ya que conoçiemos el restaurador de nuestras bidas sacãndolas de notorias manifestãndosenos presente en esta placa.¹⁹

Otras imágenes provenientes de las diversas cofradías en los templos de la ciudad salieron a las calles para aplacar lo que se tomaba como la ira de Dios. Así, entre las más populares del momento se tuvo la procesión de Nuestra Señora del Aviso o de las Lágrimas y la del Cristo de los Milagros que, con Antuñano a la cabeza, seguido por una gran multitud de fieles, llegó por primera vez a la Plaza Mayor.²⁰ De esta manera, no solo se contaban sus milagros bajo la forma de sanación de enfermos y otros hechos inexplicables, ahora se le comenzó a invocar también contra los sismos. No se sabe cuántos días duró esta primera procesión ni cuál fue su recorrido. Lo cierto es que desde esa fecha, 20 de octubre de 1687, se hizo costumbre sacar al Señor de los Milagros por las calles de Lima en recuerdo del movimiento de tierra que trajo tanta destrucción y muerte. Al año siguiente, en 1688, Sebastián de Antuñano hace una invitación a la procesión, indicando la hora y el recorrido de esta, en la plaza mayor a las 8, en el convento de Santa Ana a las 11 y en el de San Juan de Dios a las 4. Además fija como fecha de las futuras procesiones el 18 de octubre. “...la bisita que vuelve azer la santísima trinidad y christo redentor nuestro en su imagen y retrato de la maravilla...sale a conbidar a los que de beras desean enmendar y reducirse a su gracia...”²¹



4. Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade y Portugal, conde de Lemos y virrey del Perú entre 1667 y 1672. Anónimo limeño, s. XVII.



5. Vista panorámica de la Plaza Mayor de Lima, 1680. Muestra el aspecto de la ciudad antes del terremoto de 1687. Tomado del libro *La Basílica Catedral de Lima*, págs. 5, 6.

En las décadas finales del siglo XVII, la procesión de la sagrada imagen se había convertido ya en un fenómeno creciente en el que participaba activa y devotamente la madre Antonia Maldonado junto a sus hijas las beatas nazarenas, conocida después como Antonia Lucía del Espíritu Santo, de acuerdo al testimonio de su confesor, el padre Basilio Sayzeta.²²

En el barrio de Montserrat, próximo al de Pachacamilla, se desarrollaba el siguiente capítulo de nuestra historia. Un grupo de trece beatas, bajo la guía espiritual de la ya mencionada Antonia Maldonado, dio inicio al beaterio en unos solares que pertenecían al capitán Fernando Pérez, adquiridos con fondos provenientes de la donación hecha por el capitán Roque Falcón, vecino de Chancay, poniendo fin así a un éxodo que llevó a la hermana Lucía del Callao al beaterio de Viterbo, de donde pasaron, ella y las hermanas, a ocupar los terrenos comprados por Sebastián de Antuñano y que él les cedió para continuar allí la institución nazarena que tendría a su cargo el culto permanente del Santo Cristo de los Milagros, y donde se levantaría un edificio conventual para las monjas y se mejoraría notablemente la capilla hasta convertirla en una iglesia. Sin embargo, ni la Madre Antonia ni Antuñano verían su obra terminada. La primera murió en 1709 y el segundo, en 1717. Antonia dejó el encargo de continuar los trámites que ella había empezado en 1694 para conseguir la autorización papal y fundar así el monasterio, y también mantener las cons-



6

tituciones o reglas de la orden. Su sucesora, María Josefa de la Providencia, sería la designada por el destino para llevar a buen fin ambos propósitos. Por su parte, Antuñano falleció sin lograr grandes avances en su intención de agrandar la capilla hasta convertirla en una iglesia, debido a falta de recursos y a su propio agotamiento físico.²³

La procesión continuó celebrándose año tras año. En reconocimiento de ello, en 1715 el Cabildo, Justicia y Regimiento de Lima dona, en las faldas del cerro de San Cristóbal, el Pedregal de Acho, "...para que con lo que pudiera reeditar –según anota la primera priora del monasterio– se le hiciese la fiesta al Soberano Señor de los Milagros que se encuentra en nuestro Templo, a quien juró por Patrón de los Temblores".²⁴

EL TERREMOTO DE 1746

Desde su fundación en 1730, el monasterio nazareno continuaría siendo ante todo un espacio de veneración de la sagrada imagen y desde entonces ha estado profundamente ligado a la historia de la ciudad de Lima, a su sentir y a sus costumbres. Algunos años después de puesta la primera piedra del monasterio, el 28 de octubre de 1746, otro fuerte sismo trajo como consecuencias no solo la ruina del Callao y buena parte de Lima, sino que amenazó con destruir la organización del Estado y convertirse en un problema político.²⁵ Casas particulares, locales institucionales, edificios del gobierno, iglesias, capillas, conventos y otras construcciones se desplomaron o quedaron estructuralmente dañadas. De acuerdo a las estimaciones de la época, se pensaba que la reconstrucción total de la ciudad tomaría unos cincuenta años en completarse.²⁶

Aquel destructor terremoto quedó descrito en más de una crónica. Una de las más importantes por la minuciosidad de su relato es la de Eusebio Llano Zapata, quien

6. El robo sacrílego en la iglesia del Sagrario. Ca. 1711 / 1715. Anónimo limeño. Óleo sobre tela. Los edificios de la Catedral y el Sagrario evidencian los estragos dejados por el terremoto de 1687.



7. Santuario de las Nazarenas visto en el lienzo del retrato del virrey Manuel de Amat y Junyent por Cristóbal de Aguilar. Ca 1771.

menciona que al reverso de la pintura del Cristo Moreno que se cargaba, copia del original, se tenía ya la imagen de la Virgen de la Nube,²⁷ figura que apareció en el cielo de Quito a fines del siglo XVII durante una procesión por la salud del obispo Sancho de Andrade y Figueroa.²⁸ Dice asimismo que, al año del sismo, la imagen del Señor de los Milagros salió en procesión “visitando las calles, ramadas, templos y monasterios” y que aquella procesión duró cinco días,²⁹ lo que hace suponer al padre Vargas Ugarte que los daños sufridos por su capilla no fueron de consideración. Sin embargo, el cronista Felipe Colmenares Fernández de Córdova dice que “*El grande terremoto...redujo el monasterio a necesidad...derribó gran parte de sus cercas y oficinas...y puso en total ruina su iglesia...*”. Más adelante agrega: “*así se mantuvo hasta el año 1766...*”.³⁰ Es decir, la iglesia de las Nazarenas permaneció destruida por espacio de veinte años,³¹ hasta que el virrey Amat se interesó en la imagen del Señor de los Milagros y en las leyendas que se contaban de él.

Gracias a la intervención de Amat se pudo conseguir el dinero para costear los trabajos de reconstrucción del templo. Es de particular interés resaltar aquí la figura de María Fernández de Córdova, benefactora desde los inicios de la obra quien, además, ayudó en la recolección de donaciones de dinero en metálico, joyas, alhajas, piezas de plata y oro y diversos bienes que sirvieron para iniciar y luego acelerar los trabajos. Como ejemplo de un procedimiento para recaudar fondos se tiene la noticia publicada por el padre Vargas de una nueva procesión que salió de las Nazarenas el día 3 de mayo de 1760 con dirección a la iglesia de los Desamparados. Allí permaneció hasta el día siguiente, momento en que la imagen del Señor de los Milagros fue colocada en la plazuela de dicha iglesia, frente a sus puertas, mientras se colocaban las mesas petitorias en las que el público iba entregando su óbolo.³² De este modo, las obras avanzaron rápidamente supervisadas por el propio virrey Amat, quien cuidó personalmente todos los detalles de la reconstrucción. En 1770 estaba ya concluida la obra material del convento con sus dependencias y oficinas y también la de la iglesia, que es la misma que existe en la actualidad. La preocupación siguiente fue la de conseguir la ornamentación requerida y los utensilios necesarios para la liturgia y culto. Interesados en ello, autoridades políticas como el Procurador General de Lima, gestionaron ante la Junta de Temporalidades para que algunos objetos provenientes de los jesuitas fueran entregados a las religiosas nazarenas, como así se hizo.³³ La ceremonia de inauguración del templo y convento de las Nazarenas tuvo lugar el 20 de enero de 1771 con presencia del virrey Amat y demás cuerpos del gobierno virreinal y un numeroso acompañamiento. El Santo Sacramento fue conducido bajo palio a la nueva iglesia por el arzobispo Diego Antonio de Parada, había guardia armada en las calles que pertenecían a los batallones de las milicias provinciales y se oyeron varios cañonazos de salva desde la Plaza Mayor. Entre esta y las Nazarenas se levantaron tres altares efímeros frente a las iglesias de la Merced, San Agustín y la parroquia de San Marcelo. Mucho gentío en las calles y en los balcones daba el ambiente de fiesta que requería la ocasión.³⁴

ORGANIZACIÓN DE LA PROCESIÓN

Mientras tanto, la devoción popular alrededor del Cristo de los Milagros crecía y la complejidad del culto profesado a la imagen por el número de devotos que asistía regularmente a la salida del Cristo planteó la necesidad de organizar a las personas que participaban en los preparativos de esta. Dado que las monjas



8

eran de clausura, su participación en los actos externos de la procesión eran coordinados por un mayordomo nombrado por el capellán, el síndico y por las propias monjas, refrendado por el poder civil y eclesiástico. Se sabe que hasta el año 1760 la salida de las andas era costeadada por el mayordomo de turno, con ayuda de las limosnas que para tal fin se recogían. Después de ese año, la idea de contar con un grupo permanente que asistiera a tales obligaciones comenzó a tomar forma. A mediados del siglo XVIII Grimanesa Josefa de Santo Toribio priora del monasterio durante los años 1738 - 1778, anota la existencia de una cofradía en formación integrada por un grupo de devotos que ayudan a recaudar las limosnas y acompañar la procesión.³⁵ Antes del estreno de la iglesia, las Nazarenas Carmelitas se interesaron por alcanzar de su santidad Clemente XIII la facultad necesaria, para erigir una cofradía formal, mas su propósito no llegó a realizarse. En el año 1812 se volvió a remover el asunto, pero nada se hizo en definitiva.

8. La procesión a comienzos del s. XX, acompañada por devotos portando cirios y faroles.

9. Penitentes en la procesión.

10. Vendedores de cirios.

Páginas 80-81:

11. Vista panorámica de la procesión del Señor de los Milagros con la multitud de fieles que colmó la Plaza de Armas de Lima. 18 de octubre de 1976.



9



10

En un documento del mes de junio de 1844, firmado por la priora del monasterio, elevado al capellán del convento y luego al arzobispado para su aprobación, se señala “...*Que según es costumbre desde la fundación de este mi monasterio, Que el Síndico y Señor Capellán que sean de él, han de nombrar persona aparente para que en cada año saque en procesión de rogativa la milagrosa efigie de Ntro. Señor de los Milagros...*”.³⁶ Con dicha carta, don José Lepiani es propuesto como mayordomo para la procesión de ese año, sugerencia que fue aprobada. El contenido de esta carta se relaciona estrechamente con un documento de setiembre de 1844, referido a la constitución de la cofradía del Señor de los Milagros, que dio lugar a un trámite de marchas y contramarchas en los que por primera vez se procedió a una gestión sin la participación directa de las madres.³⁷ Veinticuatro artículos relacionados con la organización y estructura de la cofradía, nombramiento de mayordomos y otros detalles fueron enviados al ministro de estado en el departamento de gobierno y, a su vez, este solicitó la opinión del juzgado conservador de cofradías, instancia que contestó favorablemente. De inmediato, el estado remitió los autos a consideración del arzobispado de Lima que los remitió a los señores Juan de Dios Olaechea y José Francisco Navarrete quienes, en octubre de 1844, recomendaron al arzobispado aprobar la referida constitución. Una vez hecho esto, los documentos fueron enviados a la priora del monasterio para que informase sobre el asunto. La priora manifiesta su sorpresa por no habersele consultado sobre la creación de la cofradía. Dice, igualmente, que la imagen es atendida por un culto permanente y pone por testigo al capellán y síndicos del monasterio, asegura que una persona elegida por ellos ha hecho ya grandes gastos para la procesión de ese año,³⁸ y con el que la superiora ha coordinado las festividades que están próximas a empezar. Afirma también que no se puede crear una cofradía en las Nazarenas por dos motivos. Uno, crear una cofradía para el

culto supone que la imagen no tiene culto alguno, lo que resulta ser falso en el caso del Cristo Crucificado quien, como ya se ha dicho, recibe un culto constante y organizado. La otra razón tiene que ver con la tranquilidad y la paz en que vive la comunidad religiosa, que serían rotas por las reuniones que la cofradía deberá tener a fin de cumplir con sus objetivos. Dado que considera que dicha cofradía es un peligro para la vida espiritual de las religiosas, se opone a la aprobación de la misma. Así consta en el informe que la superiora remite al arzobispado el 9 de octubre de 1844.³⁹ Por su parte, el capellán del monasterio de las Nazarenas menciona que no se permite erigir cofradías o hermandades en las iglesias de monjas y coincide con la opinión de la superiora al desestimar la aprobación de los artículos de la referida constitución, y añade que un peligro adicional es la posibilidad de producirse conflictos de intereses en lo que a las funciones del capellán se refiere, tal como se insinúa en el artículo 8 de la constitución.⁴⁰ En los folios siguientes, el promotor fiscal general del arzobispado lamenta que la iniciativa de creación de





la referida hermandad no haya comenzado por una consulta a la superiora de las monjas en busca de su consentimiento, lo que, a su juicio, inhabilita todo el trámite administrativo seguido hasta entonces, en virtud de lo dispuesto por una real cédula de 1763. Esgrime los mismos argumentos de la madre superiora y del capellán, citados líneas arriba, y remite su informe para consideración del arzobispo de Lima,⁴¹ quien, atendiendo las razones expuestas, negó la aprobación de los artículos de constitución de la cofradía del Señor de los Milagros.⁴²

Décadas mas tarde, en 1878, surgió una cofradía o hermandad con personas de ambos sexos que, además de participar en las diversas comisiones que se formaban para preparar los distintos actos que anualmente componían el protocolo, acompañaban al Señor en su recorrido, se obligaban a ayudarse mutuamente y a pagar una cuota para tales fines.⁴³ Desafortunadamente, los planes de futuro que esta joven hermandad había trazado se vieron interrumpidos por la infausta guerra del Pacífico (1879-1883). Para hacer frente a los gastos de la guerra, en 1880 el Gobierno decretó que todas las iglesias y capillas debían entregar sus ornamentos de metal, exvotos y piezas de oro y plata que ornaban las imágenes. El monasterio de las Nazarenas fue una de las primeras casas religiosas en desprenderse de alhajas y de la ornamentación de oro y plata en momentos que la patria lo reclamaba para contribuir a los gastos bélicos. Otro aspecto de la guerra es el que da a conocer el historiador Luis Guzmán Palomino en su artículo sobre la ocupación chilena de Lima. Menciona que el 20 de octubre de 1882 no hubo procesión del Cristo Morado y sus devotos solo pudieron acercarse al templo para el culto correspondiente mientras se preparaba una sesión solemne y comunión general para el día 28 del mismo mes.⁴⁴ Una vez terminada la guerra e iniciada la recuperación nacional, la hermandad formada en 1878 retomó sus actividades en 1892, reorganizándose a partir de reglamentos que fueron aprobados en 1911 por las autoridades eclesiásticas. Dicha hermandad solo fue reconocida en 1920 como una institución con personalidad jurídica.⁴⁵

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este largo proceso histórico, la imagen pintada sobre un muro de adobe mal acabado sufrió al principio la indiferencia y el abandono oficial, luego su negación y varios intentos para hacerla desaparecer. La devoción popular creció al margen de la consideración que la imagen llegó a merecer de los estamentos oficiales de la Iglesia. En 1715, cuando fue reconocida oficialmente y tomada la efigie del Señor de los Milagros como Guardia y Custodio de la ciudad, no se hizo otra cosa que reconocer una cuestión de hecho que hacia 1687 tenía ya muchos años de ser objeto de culto por parte de la gente sencilla y humilde del pueblo. Muchos prodigios le fueron atribuidos, y aunque su invocación inicial como refugio contra temblores y terremotos se mantiene hasta el presente, su nombre de Señor de los Milagros refleja que el sentir colectivo lo considera, en primer lugar, como remedio contra los males de la salud y, luego, como protección contra todos los males en general, curiosa mutación en la consideración popular que lo erigió como protección contra los movimientos de tierra para convertirlo en el hacedor de milagros contra todo tipo de daño y para todo tipo de esperanza, incluyendo algunas de ascenso social



12

12. Estandarte confeccionado para las bodas de oro de la desaparecida hermandad femenina (1953). Museo del Señor de los Milagros.

13. Traslado de la imagen del Señor de los Milagros, del monasterio al templo, estrenando valioso marco de plata. Lima, 12 de octubre 1957.



13

y éxito profesional, que poco tienen que ver con la religión.

A propósito de las invocaciones al Señor de los Milagros, a poco de su creación, la hermandad tuvo que disponer una procesión de penitencia el 12 de marzo del año 1933, en cumplimiento de una disposición del arzobispado que solicitaba a la madre superiora que la imagen fuese llevada a la basílica catedral de Lima como un acto de devoción frente a un estado de guerra con Colombia.⁴⁶ Así, la sagrada imagen adquirió una dimensión universal al convertirse en vía de conciliación ante los avatares de la nación y sus relaciones con otros países. Desde otro punto de vista, tres años más tarde, en 1936, se creó una institución en el seno de la hermandad. Se trata de una asociación de ayuda a las familias pobres que no podían enterrar a sus muertos por falta de dinero. La iniciativa, de profunda sensibilidad social, nació en la 8ª. cuadrilla de cargadores del Señor de los Milagros, y así lo informa el presidente de esta asociación a la madre superiora del monasterio, solicitándole que en sus oraciones implorase al cielo por el éxito de la misma.⁴⁷

No sabemos cómo lucían las primeras andas del lienzo que se llevó en procesión en octubre de 1687, ni de las que se usaron durante las procesiones en el periodo colonial. Según

Ismael Portal,⁴⁸ las andas de madera usadas hasta 1880 tenían una profusa decoración de exvotos en oro y plata. La austeridad impuesta por la guerra del Pacífico determinó que las andas fueran muy sencillas y modestas a partir de entonces. Fue en el año 1919 cuando el mayordomo de entonces, Aurelio Koechlin, se propuso construir nuevas y más ricas andas que contribuyeran a acentuar el boato con el que se celebraban las festividades en torno a la imagen del Cristo crucificado. Para ello, y contando con la anuencia de la orden nazarena, se formó una comisión para recaudar el dinero necesario de los miembros de la hermandad y de los fieles que quisieran aportar. El diseño de las andas fue proporcionado por un escultor peruano de apellido Jáuregui,⁴⁹ quien realizó un proyecto alabado por todos, en caoba y roble, capaz de contener ocho quintales de plata cincelada.⁵⁰ Por su parte, el adorno de platería es obra de los plateros Manuel Mercado, director y encargado de los trabajos del grupo compuesto por Otoniel Alva, Manuel Benalcazar y Emilio Lizárraga, los que doraron la plata y bruñeron las imágenes de los ángeles. El trabajo de platería se compone de un marco doble decorado con rayos dentro del que se colocan, reverso



sobre reverso, los lienzos del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube, que se sujetan a la base con barras de fierro decoradas con plata. Bajo cada lienzo hay una jardinera, igualmente de plata. Los exvotos se sitúan en hileras alrededor de los marcos de ambos lienzos. En cada una de las cuatro esquinas se ha colocado la figura de un ángel de pie y con las alas abiertas, obra del escultor David Lozano, quien ejecutó los modelos en maquetas, según dibujos del dominico padre Zárate, y luego llevó a cabo la fundición.⁵¹ Las nuevas andas llevaban además porta-bouquettes. El conjunto se terminó en 1922 y así consta en una placa al pie de la peana en la parte delantera.

La ceremonia de bendición de las andas fue todo un acontecimiento realizado en la plaza de las Nazarenas. Estuvieron presentes el presidente Augusto B. Leguía, los ministros de Estado, el Nuncio Apostólico, Monseñor José Petrelli; el Arzobispo de Lima, Monseñor Emilio Lissón; diversas comisiones de la Municipalidad de Lima, miembros de la hermandad del Señor del Mar, diversas asociaciones religiosas y público en general.⁵²

La procesión ha merecido comentarios de importantes hombres de letras, hombres de fe y periodistas de amplia labor. Así, Ricardo Palma (1851), Monseñor Oscar Alzamora (1976), José Carlos Mariátegui (1914, 1916), Abraham Valdelomar (1915), Angélica Palma (1918), Luis Alberto Sánchez (1921), José Manuel Guzmán (1921), Gastón Roger (1925), César Guillermo Corzo (1929), Alfonso Tealdo (1940), Ricardo Walter Stubbs (1941), José Gálvez (1943), Antonio Garland (1949), Eudocio Carrera Vergara (1954)⁵³ y desde la literatura Antonio Gálvez Ronceros (1975) y Fernando Vidal (1983), han descrito en sus textos las características festivas y bulliciosas que aparecen en la ciudad durante los días de la procesión, lo imponente de su carácter, la cantidad de personas que marchan al compás de las andas y otros rasgos que hacen del mes de octubre el más colorido y celebrado del calendario de fiestas limeñas.

14. Cargadores a mediados del siglo XX.

15. Devotas del Señor de los Milagros.

16. Hombres y mujeres migrantes devotos del Señor de los Milagros oran de rodillas en el templo de las Nazarenas en la víspera del recorrido procesional del Cristo de Pachacamilla. Lima, 17 de octubre de 1980.



15



16





CAP. II
DEVOCIÓN Y PROCESIÓN
al encuentro del Señor





TEOLOGÍA DE LA DEVOCIÓN AL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Pbro. Pedro Hidalgo Díaz



La fe católica en el Perú tiene un referente esencial en el Señor de los Milagros. Su imagen representa el misterio de la muerte de Jesucristo y convoca, desde hace más de tres siglos y medio, a innumerables personas, las cuales experimentan, a través de ella, el inmenso amor de Dios.

Si la fe crece cuando es vivida como una experiencia de amor recibido –como enseñaba el papa Benedicto XVI–,¹ el Señor de los Milagros constituye un símbolo vivo de la misma, ya que permite experimentar el amor divino que se hace milagro en la historia personal y social.

UNA EXPERIENCIA DE DIOS

No es inusual que se considere la religiosidad popular –o, mejor, piedad popular– como expresión de la cultura de un pueblo a través de manifestaciones exteriores de carácter folklórico que pasan de una generación a otra. Sin embargo, debemos abordar este asunto con mayor profundidad. Ante todo, habrá que señalar que la devoción al Señor de los Milagros es una experiencia de fe y no solo una tradición cultural o popular.

Al ser una práctica del catolicismo popular, conviene tener presente que «en su religiosidad los fieles viven su relación con Dios de un modo personal, familiar, cercano. Esto implica un trato cordial y de tonalidades afectivas, donde el lenguaje verbal se ayuda de la presencia de lenguajes no verbales como son las imágenes, sacramentales, rituales y simbolismos, que actualizan la presencia de lo divino».²



*La procesión del
Señor de los Milagros
es para los fieles
una experiencia mística
de profundo encuentro
con Cristo, a quien pueden
“contemplar y palpar”.*

*En el peregrinar
sereno y orante,
el creyente
es rodeado por una
atmósfera devocional,
que lo sumerge en una
profundidad espiritual
que lo lleva
a palpar el cielo
en la tierra.*

El creyente de la religión popular no es un experto en la doctrina, ni siempre tiene claras todas las dimensiones de la moral, sino que «se siente católico por sus vivencias místicas en las que siente la presencia y la acción de Dios en la trama de su vida».³ La certeza de que Dios obra en su favor, auxiliándolo o sanándolo, es análoga a una experiencia mística y está abierta a una ulterior profundización.

Los obispos latinoamericanos reunidos en Aparecida, siguiendo las orientaciones del papa Benedicto XVI, fueron generosos en su valoración de «la piedad popular como espacio de encuentro con Jesucristo», subtítulo dado al apartado dedicado a ella en el documento conclusivo de ese evento eclesial, donde se dice lo siguiente: «El Santo Padre destacó la “rica y profunda religiosidad popular, en la cual aparece el alma de los pueblos latinoamericanos”, y la presentó como “el precioso tesoro de la Iglesia católica en América Latina”. Invitó a promoverla y a protegerla. Esta manera de expresar la fe está presente de diversas formas en todos los sectores sociales, en una multitud que merece nuestro respeto y cariño, porque su piedad “refleja una sed de Dios que solamente los pobres y sencillos pueden conocer”. La “religión del pueblo latinoamericano es expresión de la fe católica. Es un catolicismo popular”, profundamente inculturado, que contiene la dimensión más valiosa de la cultura latinoamericana».⁴

La devoción al Señor de los Milagros se convierte, para las masas populares, en «un verdadero encuentro con Dios en Jesucristo».⁵ Por tanto, la piedad popular no debe ser vista como una forma secundaria de la vida cristiana. El devoto del Cristo Morado cuenta con las intervenciones de Dios en su existencia, ya que se trata de «acontecimientos que son para él más reales que otros muchos sociales y políticos. Pues él está abierto al ámbito de lo invisible y de lo sobrenatural».⁶ La piedad popular genera una capacidad espontánea de captar el amor de Dios y, en ese sentido, puede suscitar una verdadera experiencia de amor teologal.

Hay una dimensión espiritual en la devoción al Señor de los Milagros. Está encarnada en la cultura de la gente sencilla y no por ello resulta menos espiritual, sino que lo es de otra manera.⁷



LA IMAGEN Y LA REVELACIÓN

El Dios cristiano es Dios que se revela, que se autocomunica, que sale de sí para entrar en relación con el hombre. El Concilio Vaticano II nos enseña al respecto: «Dispuso Dios en su sabiduría revelarse a Sí mismo y dar a conocer el misterio de su voluntad, mediante el cual los hombres, por medio de Cristo, Verbo encarnado, tienen acceso al Padre en el Espíritu Santo y se hacen consortes de la naturaleza divina. En consecuencia, por esta revelación, Dios invisible habla a los hombres como amigos, movido por su gran amor y mora con ellos, para invitarlos a la comunicación consigo y recibirlos en su compañía».⁸

La devoción al Señor de los Milagros genera una experiencia en el fiel que, podría decirse, equivale a un dato de revelación: a través de ella, Dios habla a sus fieles, se comunica e invita a la comunión con Él. De ahí que los devotos se esfuercen por transmitir su reconocimiento, ya sea de manera verbal o mediante ofrendas. La afirmación de la gratitud es un elemento fundamental del culto nazareno en la medida en que expresa que el amor divino se ha manifestado.

La doctrina católica proclama enfáticamente que Dios es Amor (1Jn 4, 8). Las Sagradas Escrituras señalan que Dios ama a pesar del pecado del ser humano, «por eso se puede decir que la misericordia es el carné de identidad de nuestro Dios. Dios de misericordia, Dios misericordioso».⁹ La Biblia ayuda a entender la historia del amor misericordioso de Dios a su pueblo escogido y, a través de él, a toda la humanidad.

Pero el amor divino se hace especialmente patente con Jesucristo, como



LA IMAGEN DEL
SEÑOR DE LOS MILAGROS
ES UNA PROCLAMACIÓN
DEL AMOR DE DIOS
COMPRENSIBLE PARA
EL CREYENTE;
ALLÍ SE REPRESENTA
A LA SANTÍSIMA TRINIDAD.
EN LO ALTO SE VE AL PADRE,
UN ANCIANO VENERABLE
QUE SIMBOLIZA
LA ETERNIDAD DE DIOS
Y TIENE EL MUNDO
EN SUS MANOS,
PUES LE PERTENECE.
GRACIAS A LA CRUZ
DE CRISTO,
EL MUNDO ESTÁ SEGURO
EN LAS MANOS DEL PADRE,
QUIEN CONTEMPLA
EL SACRIFICIO DEL HIJO.

lo expresa el evangelista San Juan: «Tanto amó Dios al mundo que dio a su Hijo único, para que todo el que crea en él no perezca, sino que tenga vida eterna» (Jn 3, 16). Y el apóstol San Pablo observa: «Al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley, para rescatar a los que se hallaban bajo la ley, y para que recibiéramos la filiación adoptiva» (Gál 4, 4-6). La grandeza del amor divino se muestra en Jesucristo, el Hijo de Dios, quien permite que nosotros seamos también hijos por adopción. La fe cristiana proclama que si ya la creación era un signo claro del amor de Dios por los hombres, la salvación que viene por medio de Jesucristo y encuentra su culmen en su pasión, muerte y resurrección es aun un signo más elocuente e inequívoco del amor de Dios por los hombres.¹⁰

La imagen del Señor de los Milagros es una proclamación del amor de Dios comprensible para el creyente; allí se representa a la Santísima Trinidad. En lo alto se ve al Padre, un anciano venerable que simboliza la eternidad de Dios y tiene el mundo en sus manos, pues le pertenece. Gracias a la cruz de Cristo, el mundo está seguro en las manos del Padre, quien contempla el sacrificio del Hijo.

En el centro vemos a Jesucristo, el Hijo de Dios hecho hombre, que ofrece su vida en la cruz. Entre el Padre y el Hijo figura, en forma de paloma, el Espíritu Santo, gracias al cual el sacrificio redentor es posible, puesto que consagra la humanidad del Señor.¹¹

Jesús crucificado es la Palabra elocuente del Padre,¹² que dice cuánto ama Dios a los hombres, al extremo de dar su vida, pues «la prueba de que Dios nos ama es que Cristo, siendo nosotros todavía pecadores, murió por nosotros» (Rm 5, 8). El rostro de Jesús, que muestra la serenidad de la muerte, infunde paz, confianza y esperanza. Es una invitación al fiel para que hable de corazón a corazón con su Señor. Sus brazos abiertos en la cruz significan que nos acoge con bondad y misericordia. A través de su costado abierto, el creyente sabe que puede entrar en el corazón de Cristo, en el océano de la misericordia divina.

Al lado de Jesús, aparece la Virgen María, la mujer que sufre como madre al ver morir a su Hijo, pero también como creyente, al percibir el rechazo de los hombres a Dios. Es la Madre dolorosa, aunque no quebrantada, la Madre de la esperanza. María se ofrece con su Hijo, asociándose al misterio de la redención.

En el cuadro también está presente la Magdalena, mujer a la que se identifica como la pecadora arrepentida, perdonada y convertida en seguidora del Señor. Con el pañuelo en la mano llora por sus pecados, que a su vez son los pecados del mundo, de los hombres que han rechazado a su Señor.

Mientras la imagen marcha en procesión, conmueve ver los ojos de los devotos fijos en ella, casi sin pestañear, absortos en su contemplación. Sobre este aspecto, San Juan de la Cruz nos dice que «el alma gusta de estarse a solas con atención amorosa a Dios sin particular consideración, en paz interior y quietud y descanso, y sin actos y ejercicios de las potencias, memorias, entendimiento y voluntad -a lo menos discursivos, que es ir de uno en otro-; sino solo con la atención y noticia general amorosa que decimos, sin particular inteligencia y sin entender sobre qué».¹³



Esta actitud se aprecia en quienes contemplan al Señor de los Milagros y aspiran a crecer en la vida espiritual. El creyente recuerda que el ser humano ha sido salvado por Jesucristo, al que nadie le quitó la vida, pues Él la dio libremente.¹⁴ La sagrada imagen conduce al corazón de la experiencia cristiana, inspira la fe, alienta la esperanza y mueve al amor; invita a reconocer el amor recibido y suscita el amor como respuesta. Como apunta Latourelle, «en la revelación, Dios se dirige al hombre, le interpela y le comunica la buena nueva de la salvación. Pero solo en la fe se realiza verdadera y plenamente el encuentro de Dios con el hombre. Solo entonces la palabra del Dios vivo es aceptada y reconocida por el hombre».¹⁵

LA EXPERIENCIA DEL MILAGRO

La imagen del Cristo crucificado que dio origen a la devoción del Señor de los Milagros recibió en un primer momento el nombre de Cristo de las Maravillas, en alusión a los prodigios que ocurrieron en los inicios del culto (la permanencia en pie del muro de adobes en el que estaba pintada la imagen tras el terremoto de 1655¹⁶ y la curación de un tumor maligno que padecía el devoto Antonio de León,¹⁷ entre otros). Posteriormente, se consolidará su denominación de Señor de los Milagros.

El milagro es un elemento de comprensión de la identidad de Jesucristo, Hijo de Dios. Ya en su vida terrenal surge como un serio indicio de la irrupción del reino de Dios. Y, por cierto, no solo los evangelios dan amplia cabida a los milagros. Algunos autores extrabíblicos, como Flavio Josefo, se refieren a Jesús como alguien «que hacía obras asombrosas».¹⁸ Los milagros del Señor estaban

*Felices los que esperan porque
de ellos es el reino de los cielos.
El milagro irrumpe en la vida
del creyente como signo claro
de la bondad y cercanía
del Señor.
Ante tanta muestra de amor,
el hombre renovado
en la confianza agradece
con ofrendas que se materializan
en exvotos, los cuales reflejan
el don recibido.*



asociados a la fe de quienes resultaban beneficiados por los mismos, pues, en definitiva, estos hechos suponen «la conciencia y la confianza en la providencia de Dios que se manifiesta en Jesús».¹⁹

El milagro es un signo del poder y el amor de Dios, y de la gloria de Cristo, al que solo puede aspirar aquel que, lleno de fe y esperanza, suplica porque lo espera todo del Dios-Amor. Afirma un connotado teólogo que «los milagros de Cristo son las manifestaciones del *ágape* de Dios, es decir, de su caridad, activa y compasiva, que socorre toda miseria humana».²⁰ En los evangelios aparecen como respuesta de Cristo a una petición claramente expresada o a un ruego silencioso hecho mediante un gesto o actitud.²¹

La devoción al Señor de los Milagros está fuertemente anclada en la realización de estos prodigios. En esa perspectiva, resulta elocuente el documento del Cabil-do de Lima del 27 de setiembre de 1715, donde se declara lo siguiente: «En este Cavildo (sic) se notó y confirió aber (sic) mostrado la experiencia los muchos milagros que ha executado Nuestro Señor Jesucristo, el cual intitulan y llaman el Santo Cristo de los Milagros».²²

La experiencia vivida por los fieles es similar a la que pudieron vivir los contemporáneos de Jesús. Los milagros son percibidos como obras de misericordia en ayuda de los menos favorecidos. Jesús no hizo, durante su vida terrenal, milagros en favor propio. Siempre fueron una muestra de amor y bondad, como se lee en Mateo 14, 14: «Al desembarcar, vio mucha gente, sintió compasión de ellos y curó a sus enfermos». Es por eso que muchos devotos que afrontan situaciones límite acuden al Señor de los Milagros y apelan a su intervención. Los milagros suelen realizarse de manera sencilla y sin aspavientos, como sucede en el caso

de curaciones que no admiten una contundente explicación natural.²³

Es importante tener en cuenta que estos sucesos maravillosos no son el propósito de la devoción. Sin embargo, la obtención de una gracia refuerza el compromiso de los fieles y, con frecuencia, los incita a seguir al Señor, tal como ocurría cuando vivió entre nosotros. Más que las curaciones o favores, hay que destacar los prodigios de conversión cristiana, de transformación de una vida que deja de ser desordenada o carente de sentido y adopta los ideales del evangelio y de la comunidad eclesial.²⁴

EL DESEO DE ENCONTRAR AL SEÑOR

La procesión del Señor de los Milagros está considerada como la más grande del mundo por su duración y número de concurrentes. Una incontable multitud de hombres y mujeres de todas las edades acude a la iglesia de las Nazarenas a lo largo del año y sigue

los recorridos en el mes de octubre. A todos ellos los mueve el deseo de ver al Señor, aunque solo consigan atisbarlo durante unos instantes desde una calle transversal. Ese anhelo es el sustrato de su entrañable devoción; buscan un contacto con Él, a quien sienten vivo, aun cuando la imagen que contemplan lo representa crucificado y muerto. Por ello, entre los devotos, con frecuencia se oye decir que el Señor «ya está en su casa», que «duerme» en una iglesia determinada o que «recorre» tal calle.

Ese deseo nos remite al evangelio de San Juan, donde unos peregrinos griegos, simpatizantes del judaísmo, al parecer piadosos y temerosos de Dios, piden ver personalmente a Jesús. Esos hombres anticipan una gran verdad: ver a Jesús significa ver a Dios. Decía el papa Benedicto XVI que Jesucristo «nos ha revelado la experiencia única del amor infinito de Dios Padre a los hombres».²⁵ De ahí que muchos quieran vislumbrar a Jesús para vivir la experiencia de Dios.

En el primer capítulo del evangelio de Juan, en el se refiere un hecho iluminador. Los primeros discípulos se convirtieron en tales a partir del encuentro con Jesús, al dejarse mirar por Él (cf. Jn 1, 38. 42. 47. 48). El verdadero seguimiento no surge tan solo por saber quién es Jesús o qué es lo que enseña. Más bien, comienza cuando uno se deja mirar por Él, pues su mirada es la de Dios, que es amor. Ya



El anhelo más profundo del fiel es contemplar el rostro del Señor.

Por ello, cada vez que busca y se acerca al Señor de los Milagros, vive la experiencia de transformación en el mirar divino que todo lo hace nuevo, porque el mirar de Dios es amar.



lo había señalado San Juan de la Cruz, para quien «mirar Dios es amar Dios».²⁶ Por su parte, el papa Benedicto XVI, lo dijo con claridad: «No se comienza a ser cristiano por una decisión ética o una gran idea, sino por el encuentro con un acontecimiento, con una Persona, que da un nuevo horizonte a la vida y, con ello, una orientación decisiva».²⁷

Es preciso advertir que existen varias formas de «ver a Jesús» y que el encuentro con Él siempre es posible. Primero, en el sacramento de la Eucaristía, bajo las apariencias del pan y el vino. Es su presencia «por antonomasia», como la llamó el papa Pablo VI.²⁸ Asimismo, se le encuentra a través de su Palabra, cuando ésta es enunciada en la asamblea litúrgica, pero también cuando se la evoca en el silencio de la meditación. Y se le encuentra en la vida misma, así como en el contacto con la Iglesia. En consecuencia, la contemplación de la imagen sagrada del Señor de los Milagros es una manera de llegar a Él y de hallar una respuesta





para poder salir de la duda y la desesperación, vivir en paz y descubrir el verdadero sentido de la existencia.

Quien busca al Señor de los Milagros alcanza, en definitiva, la quintaesencia del mensaje cristiano. Se establece una vinculación que puede tomar diversas formas, como sucede con la devoción nazarena. Muchos fieles sellan su encuentro con el Señor con el sacramento de la reconciliación. Al elegir un camino de conversión, mantienen vivos sus lazos de unión a través de la vivencia de la Eucaristía, sacramento que permite asociarse al misterio redentor del Señor. Benedicto XVI les dijo a los obispos de Brasil, a propósito de la misión de la Iglesia, que es necesario «recomenzar desde Cristo en todos los ámbitos de la misión, redescubrir en Jesús el amor y la salvación que el Padre nos da, por el Espíritu Santo».²⁹

Esta revitalización de nuestra fe en Jesucristo solo se consigue mediante una relación personal y viva con Él, sin la cual no existe posibilidad de vida cristiana. Como afirmaba el papa Benedicto XVI: «Cuando el discípulo llega a la comprensión de este amor de Cristo “hasta el extremo”, no puede dejar de responder a este amor si no es con un amor semejante: “Te seguiré adondequiera que vayas” (Lc 9, 57)».³⁰ Esta podría ser, de alguna manera, la experiencia de quien se hace devoto del Señor de los Milagros.

UNA DEVOCIÓN QUE GENERA FRATERNIDAD

La fecundidad del encuentro con el Señor se manifiesta en la vivencia del *ethos* cristiano, que incluye la experiencia de fraternidad. La Iglesia de Cristo es más que una simple estructura u organización humana, una comunidad fraterna.



“Ustedes todos son hermanos.” (MT 23, 8)

La Iglesia con humildad atesora fielmente estas palabras, que la llevan a buscar la unidad; por eso, ante todo es fraternidad, comunidad reunida en torno al amor de Dios.



Se trata de un conjunto de personas convocadas por el amor de Dios, que vive unos lazos de fraternidad y continúa su proyecto en la historia.

La Iglesia no es una congregación de puros, pues acoge también a pecadores que intentan purificarse por la acción del Espíritu Santo, se funda sobre la gracia y el perdón. En el evangelio de San Mateo (23, 8), el Señor dice: «Ustedes todos son hermanos». En esa expresión se condensa la voluntad de Jesús sobre su comunidad. La Iglesia es, ante todo, fraternidad. En la *magna charta* del cristianismo, el Sermón de la Montaña (contenido en los capítulos 5-7 del evangelio de San Mateo), se revela que cada cristiano está llamado a ser hijo del Padre, discípulo de Jesucristo y hermano de los demás creyentes. Por tanto, la palabra 'hermano' define la relación de los miembros de la Iglesia.

En el ámbito del culto al Señor de los Milagros se denomina hermanos a todos los devotos y hermandad es el nombre que ha asumido la institución que ayuda en la organización de los recorridos procesionales. La procesión es una de las manifestaciones más preciosas de esta devoción: un pueblo de hermanos que camina en torno a Jesucristo y lo reconoce como el único mediador en la relación de los hombres con Dios.

La devoción al Señor de los Milagros siempre ha sido vivida como una experiencia eclesial. La diversidad de funciones que se realizan en torno a ella corrobora esta condición. La jerarquía eclesiástica participa y orienta, administra los sacramentos. El carisma de la vida consagrada –sobre todo, el de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas a quienes don Sebastián de Antuñano legó sus propiedades, entre las cuales se encontraba la sagrada imagen– ha contribuido al sostenimiento ferviente y la consolidación de la devoción. Los fieles laicos expresan su fe a través de la misma. Todos juntos reafirman el enriquecimiento

de la vida cristiana por los cauces de la piedad y la espiritualidad. Si la Iglesia encierra el misterio de la comunión que proviene de Dios y se vive en la cotidianidad, la devoción al Señor de los Milagros constituye un signo de esa realidad eclesial.

La fraternidad cristiana promueve la atención al más débil y necesitado. Tanto las Madres Nazarenas como los miembros de la hermandad del Señor de los Milagros impulsan ese sentimiento de caridad, que también se aprecia en el compromiso de los devotos, para quienes es una muestra de su amor a Dios. La “visita” que la imagen procesional hace a los enfermos en los hospitales refleja la actitud bondadosa del Señor que los cristianos, fieles a Él, asumen frente a quienes sufren.

Vale la pena recordar las palabras del papa Francisco, quien sostiene que «ser Iglesia, ser pueblo de Dios, según el gran designio de amor del Padre, quiere decir ser el fermento de Dios en esta humanidad nuestra, quiere decir anunciar y llevar la salvación de Dios a este mundo nuestro, que a menudo está desorientado, necesitado de tener respuestas que alienten, que donen esperanza y nuevo vigor en el camino. Que la Iglesia sea espacio de la misericordia y de la esperanza de Dios, donde cada uno se sienta acogido, amado, perdonado y alentado a vivir según la vida buena del Evangelio. Y para hacer sentir al otro acogido, amado, perdonado y alentado, la Iglesia debe tener las puertas abiertas para que todos puedan entrar, y nosotros debemos salir por esas puertas y anunciar el Evangelio».³¹

ACTITUDES EVANGÉLICAS

La devoción al Señor de los Milagros se ha expandido, sobre todo a partir del siglo XX. Aunque nació en la periferia de la Ciudad de los Reyes, capital virreinal



de lo que más adelante sería la República del Perú, ha trascendido las fronteras nacionales y se ha extendido por el mundo entero. Es un culto donde confluyen la conversión, la penitencia, la renovación de la vida, la caridad, la experiencia de lo sagrado, el conocimiento de Jesucristo, el amor divino y el sentimiento de la fraternidad. En todo ello se percibe la voluntad de Dios de unir a los hombres por medio de una devoción sencilla y honda a la vez. En ese sentido, hay una responsabilidad propia de la vivencia cristiana que supone fomentar actitudes evangélicas.

Nuestro Cristo Morado

toca las fibras

más profundas

del corazón

del creyente,

encendiéndolo en amor

y servicio al prójimo.

Las Madres Nazarenas

Carmelitas Descalzas,

en colaboración

con las distintas cuadrillas

de la Hermandad

y otros voluntarios,

hacen viva esta palabra

en el comedor

Señor de los Milagros.

En la carta al cardenal Juan Luis Cipriani, arzobispo de Lima, con ocasión del 350º aniversario de la imagen, el papa San Juan Pablo II escribió:

«Deseo hacer llegar un afectuoso saludo a esa comunidad cristiana que, bajo la guía de sus Pastores, da gracias a Dios por los beneficios recibidos durante siglos y, especialmente, por el don de la fe, robustecida con la ayuda de esa devoción hondamente arraigada en tantas generaciones limeñas.»

Sin duda, la devoción al Señor de los Milagros ha propiciado que, a través de tan querida imagen, se pueda mantener la certeza de que

«en Él está la salvación al vencer en la cruz el pecado y su poder tiránico, para que todos participen con Él en la gloria de la resurrección. Esta es la experiencia de los devotos y peregrinos, agobiados a veces por el peso de sus faltas, de su debilidad o de otras muchas preocupaciones que atentan su corazón. Ellos sienten muy dentro las palabras de Jesús: “Venid a mí...y yo os daré descanso” (Mt 11, 28). Junto a Él, con la fuerza de la gracia que nos sigue dispensando abundantemente, especialmente a través de los sacramentos, hallaremos también nosotros el arrojo de Pedro para adentrarnos de nuevo en las aguas, a pesar de los presentimientos más sombríos (cf. Lc 5, 4).

En esta circunstancia, me siento unido espiritualmente al gozo de tantos limeños y peruanos por esta oportunidad de encontrarse de nuevo con Cristo, que ha querido manifestar su cercanía entrañable a través de esa imagen secular, exhortándoles fervientemente a renovar su fe y a fortalecer su esperanza. (...)

Ruego al Señor de los Milagros que proteja a los limeños, convierta a quienes llevan en hombros su imagen en portadores de Cristo también con su fe y testimonio de una vida intachable, transforme en verdaderos imitadores de Jesús a quienes visten la túnica nazarena y derrame su gracia sobre cuantos le invocan con devoción.»

Estas palabras del Santo Padre son un reconocimiento de la grandeza de esta devoción y alientan una reflexión acerca de los alcances de la misma. Está claro que el culto del Señor de los Milagros es capaz de generar una vivencia cristiana más profunda, pero también que los devotos tienen el compromiso de transformar sus propias vidas siguiendo el modelo que Jesús representa, tal como la Iglesia propone.





ANTROPOLOGÍA DE UN MOVIMIENTO POPULAR Y RITUAL

Fernando Roca S.J.



Las manifestaciones de la experiencia religiosa son comunes a todos los pueblos. El sociólogo francés Émile Durkheim, en su obra clásica *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912),¹ analiza la religión desde la perspectiva de las ciencias sociales como un fenómeno que da cohesión y seguridad a los grupos humanos. Aquello que los une es la experiencia de lo sagrado, y esta constituye una característica propia de muchas sociedades. Lo sagrado se expresa de distintas formas y articula a un colectivo de personas, al igual que otorga coherencia a una manera particular de ver el mundo. Al pasar revista a los pueblos originarios de nuestro continente, desde aquellos con religiones menos elaboradas hasta los que presentan panteones religiosos de alta complejidad, encontramos lugares (cementeros, ríos, bosques, configuraciones geográficas, seres animados, templos), periodos, tradiciones orales y expresiones colectivas que dan testimonio de esta experiencia de lo sagrado.

¿QUÉ ES LA PROCESIÓN?

Las procesiones son una de esas formas de expresión colectiva en las que, en un momento particular, un grupo humano se manifiesta con una finalidad determinada. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) define la procesión como el “acto de ir ordenadamente de un lugar a otro muchas personas con algún fin público y solemne, por lo común religioso”.² En la antigua Europa, las culturas griega y romana realizaban este ritual en fechas

específicas, la mayoría de las veces con propósitos religiosos. Así, en Grecia eran famosas las fiestas de las Panateneas (en honor de la diosa Palas Atenea), que se cerraban con la procesión del Peplo (procesión de la túnica). También estaba la dedicada a la diosa Deméter (vinculada a la tierra, las estaciones y la agricultura) en la ciudad de Eleusis. Roma celebraba en el mes de agosto a la diosa Diana (que representaba la caza y la fecundidad) y los festejos incluían una serie de procesiones.³

En varias de sus obras sobre el mundo andino, la doctora María Rostworowski menciona las peregrinaciones y procesiones rituales que se hacían en esa región antes de la llegada de los españoles.⁴ Muchas de las peregrinaciones prehispánicas se mezclaron con tradiciones católicas y son las que se practican hoy. Sin embargo, el caso de las procesiones es distinto. Rostworowski señala que estos actos ceremoniales se llevaban a cabo dentro de las celebraciones de *capacocha*, que comprendían sacrificios humanos,⁵ y también tenían una finalidad religiosa.

Constatamos entonces que las procesiones no son exclusivas de la religión católica. Son una manera de expresar la vivencia religiosa en la que se manifiesta lo sagrado. Constituyen un símbolo que vincula la experiencia trascendente de lo religioso en la vida humana con el significado concreto de esta experiencia en lo cotidiano. Si volvemos a recurrir al DRAE, comprobamos que 'símbolo' es "la representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada".⁶

Es importante destacar algunas particularidades de las procesiones católicas:

- Parten de una experiencia concreta, real, que se articula con lo trascendente.
- Los colectivos humanos que las asumen presentan una gran diversidad en los ámbitos social, racial y económico, así como en los niveles educativos. Sin embargo, al estar todos unidos por esa vivencia religiosa común que motiva su encuentro, la procesión permite que aquellas diferencias se diluyan.

*La fuerza del símbolo
hace posible
la cohesión e identidad
del pueblo
porque une
en un solo sentir de piedad,
a hombres y mujeres
de todos los tiempos.
La cruz es para los cristianos,
símbolo de unidad,
amor y entrega,
que hermana a los creyentes
en una misma fe.*





Lignum Crucis, reliquia de la cruz de Jesucristo.

- Comportan siempre, a pesar de situaciones que en muchos casos pueden ser dramáticas, un profundo llamado a la esperanza, un deseo profundo de que las cosas sean mejores.
- Por lo general, el símbolo de la cruz está presente en ellas.

Ciertamente, hay una fuerza simbólica y ritual que acompaña a la celebración de una procesión.

EL PODER DEL SÍMBOLO

Las procesiones religiosas católicas y, sobre todo, la del Señor de los Milagros, cohesionan a un extenso grupo humano y fortalecen identidades y creencias. Son parte de una identidad local donde lo religioso se amalgama con lo cultural y que ahora se ha convertido en nacional,⁷ (e incluso ha traspasado nuestros confines).

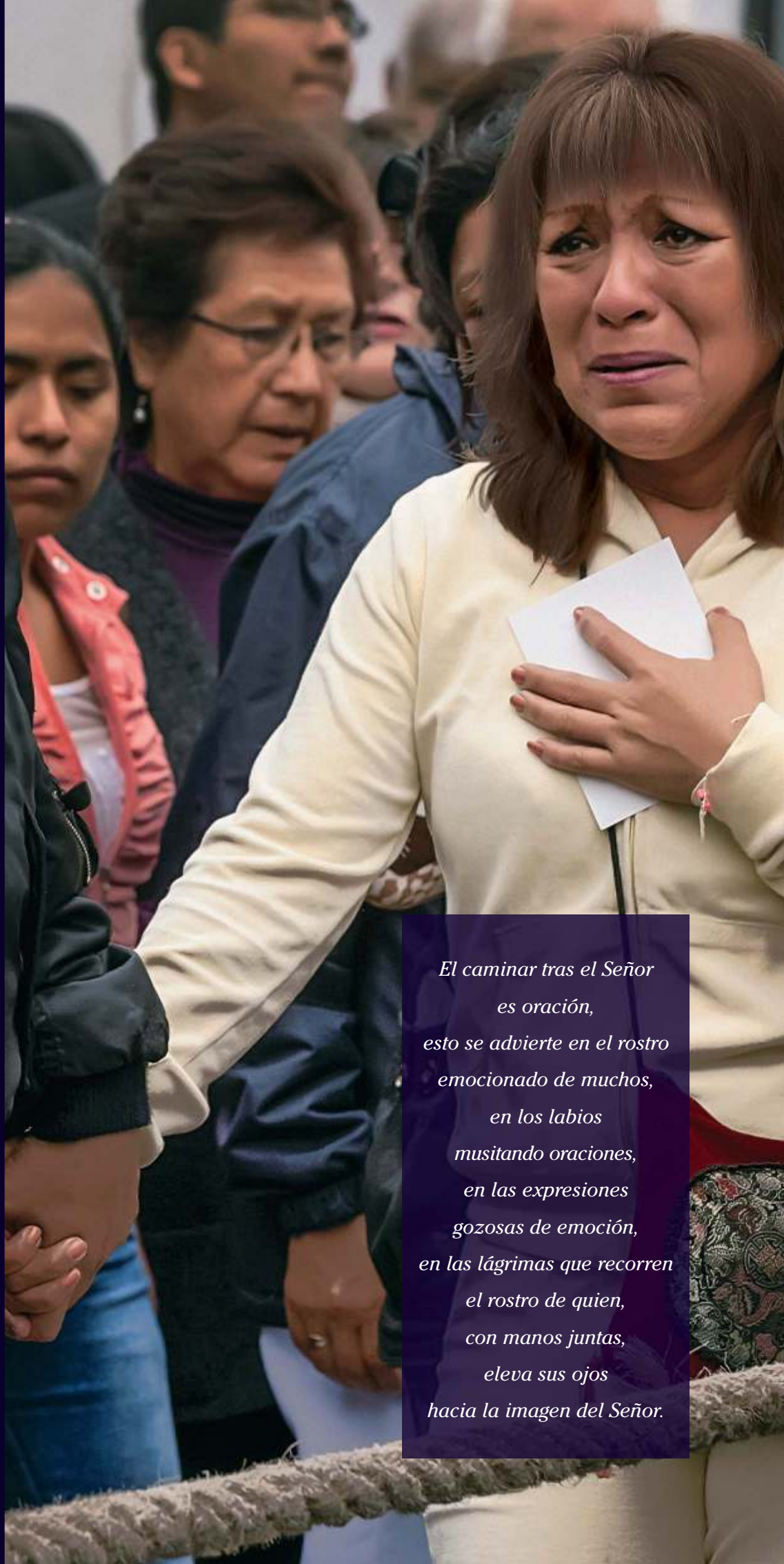
Uno de sus principales rasgos, además de su origen colonial limeño y su vínculo inicial con los esclavos africanos traídos al Perú que vivían en la periferia de la capital, es su capacidad no solo de aglutinar creyentes sino también de expandirse y propiciar su culto en distintas latitudes del planeta, trascendiendo las fronteras políticas y culturales del país.

En ese sentido, no hay duda de que el símbolo de la cruz, presente en las procesiones, resulta eminentemente motivador para el mundo cristiano. Los creyentes vislumbran a través de él varios conflictos duales que plantean una serie de interrogantes en el quehacer cotidiano. Por ejemplo: la vida y la muerte; la luz y la oscuridad; lo trascendente y lo inmanente; la esperanza contra toda desesperanza; la culpa y el perdón.

La cruz, que durante las procesiones recorre calles y parajes diversos, tanto en zonas rurales como urbanas, vehicula todas estas expresiones, las cuales adquieren rostros concretos en las personas que siguen el trayecto. La cruz representa a Cristo, al que los fieles acuden en pos de respuestas, intrigados por esas dualidades que hemos citado y otras cuestiones complejas que solo se explican desde la experiencia de la fe. Aquellos que participan en las marchas procesionales se manifiestan de diversas formas, ya sea como penitentes (personajes habituales en estas celebraciones católicas) o como “pascualeros”, para referirnos a esos danzantes que parecen casi flotar en el aire durante las procesiones de Semana Santa en la Tarahumara de México, mientras las mujeres van detrás de ellos “borrando sus pasos”, para evitar que los persigan los malos espíritus.⁸ En los recorridos del Señor de los Milagros, entre tantos personajes singulares, sobresalen los cargadores, las sahumadoras y las cantoras, además de los músicos.⁹

No obstante, lo más significativo se encuentra en esa gran masa que se desplaza en estas festividades religiosas y que no desempeña cargos específicos dentro del ritual. Son los devotos, y es en ellos donde se advierte con mayor rotundidad la expresión de sentimientos y la realización de acciones concretas. Estas últimas pueden ser promesas tan claras y directas como la de vestir el hábito morado y asistir a la procesión durante un número fijo de años o toda la vida, o





*El caminar tras el Señor
es oración,
esto se advierte en el rostro
emocionado de muchos,
en los labios
musitando oraciones,
en las expresiones
gozosas de emoción,
en las lágrimas que recorren
el rostro de quien,
con manos juntas,
eleva sus ojos
hacia la imagen del Señor.*

la de asumir profundas modificaciones en sus vidas y conductas religiosas. En esa perspectiva, manifestaciones de fe como las procesiones corroboran que la religión prevalece y sabe adaptarse a los cambios culturales y desafíos de la modernidad. Al respecto, hacemos nuestra la afirmación de Jiménez Medina, quien, al citar a Hervieu-Léger, dice: “La religión continúa vigente en la actualidad porque sigue siendo un sistema total en el registro de lo simbólico y lo ritual, pero el contexto en el que persiste se caracteriza por los cambios. Al proveerse de una serie de elementos, la mayoría de los cuales se ubican en el universo de la tradición, y al mismo tiempo desarrollar la capacidad de no ser excluida del universo de la modernidad, la religión ha logrado permanecer bajo una nueva forma, la de la tradición en la modernidad [Hervieu-Léger, 2005: 143]”.¹⁰

El símbolo (la cruz) y el rito (todos los actos y liturgias que se desarrollan a lo largo de la celebración) demuestran la flexibilidad de adaptación y, al mismo tiempo, la solidez de la manifestación religiosa que logra “poner en acción” a los fieles. Asimismo, atraen a una gran cantidad de “observadores”, muchos de los cuales comienzan a ser “seducidos” por algo que, en principio, pueden considerar como un fenómeno religioso, para pasar, paulatinamente, al ámbito del respeto o admiración y, a veces, a una posterior adhesión a la práctica religiosa durante el tiempo de los recorridos del Señor de los Milagros.

La cruz del Señor Morado encierra el misterio de las convicciones religiosas, pero también propicia espacios de encuentro en los que muchas de las preguntas y situaciones existenciales de los creyentes hallan respuestas. Esto suscita sentimientos de esperanza o de asunción resignada respecto a problemas que, de otra manera, les sería muy difícil sobrellevar en la vida cotidiana.

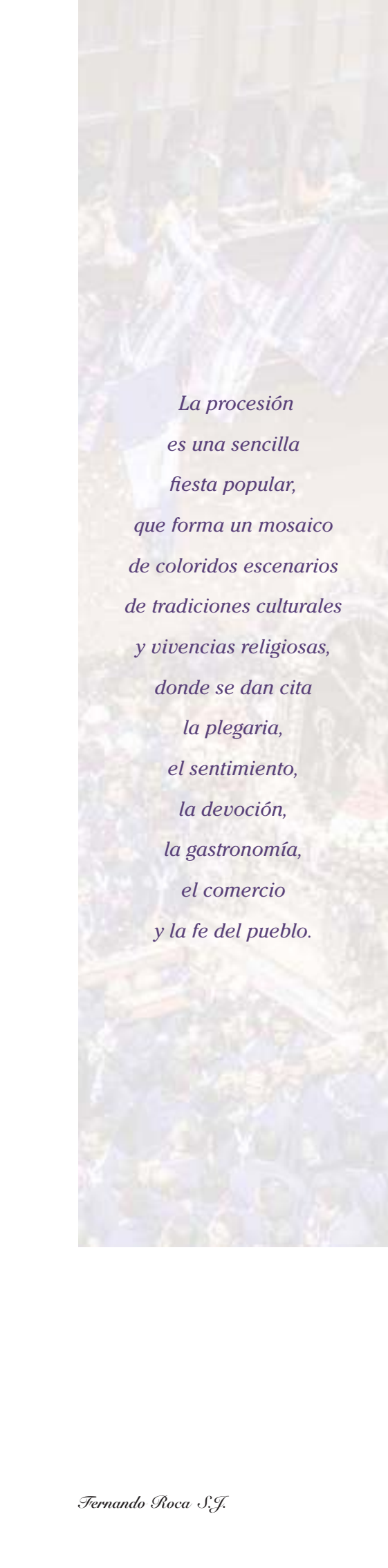
Todos estos universos simbólicos se desarrollan en contextos culturales específicos y, en muchos casos, logran incidir en otros, modificando costumbres, actitudes y comportamientos. Después de todo, es un hecho muy revelador que una celebración colonial que surgió entre esclavos africanos haya pasado a ser una expresión que forma parte de la identidad peruana y que trasciende nuestras fronteras.

LOS UNIVERSOS SIMBÓLICOS Y LAS SOCIEDADES MULTICULTURALES

Si lo religioso suele adquirir los matices culturales del contexto en el que se desarrolla, las procesiones son un claro ejemplo de ello.

Al remontarnos a la historia de la devoción al Señor de los Milagros, se percibe una primera matriz cultural africana impregnada por el catolicismo y nacida en las tierras del Nuevo Mundo. En sus inicios, esta práctica religiosa era asociada a grupos marginales de personas asentadas en zonas periféricas de Lima colonial. Según el padre Vargas Ugarte, el culto como tal se originó en 1650.¹¹

Lo cierto es que una devoción religiosa local, que estaba restringida a sectores sociales específicos de la época virreinal (conformados por esclavos, indígenas, familias pobres y otros pobladores marginales), se convierte en una celebración



*La procesión
es una sencilla
fiesta popular,
que forma un mosaico
de coloridos escenarios
de tradiciones culturales
y vivencias religiosas,
donde se dan cita
la plegaria,
el sentimiento,
la devoción,
la gastronomía,
el comercio
y la fe del pueblo.*

cada vez de mayor envergadura y que comparten distintas clases sociales. Todo ello como consecuencia de una serie de desastres naturales como los terremotos que asolaron Lima y el acontecimiento extraordinario de que la imagen pintada en un muro de adobe resistiera los embates de la naturaleza, mientras que todas las edificaciones que había a su alrededor se vinieron abajo. Vargas Ugarte nos presenta una secuencia temporal a partir de los terremotos que devastaron la ciudad en 1655, 1687 (año en que el cataclismo fue seguido por un maremoto) aquél día, el capitán vizcaíno Sebastián de Antuñaño llevó en procesión por la ciudad de Lima una copia de la imagen del Santo Cristo de los Milagros llamando a la penitencia.¹² Otro gran desastre que golpeó la ciudad acontece el 28 de octubre de 1746,¹³ este suceso marcó el inicio formal de la procesión y se establece como fecha para la conmemoración principal.¹⁴

Algunos estudios han planteado un deslinde entre la asociación del culto telúrico al Señor de los Milagros con el de Pachacamac, cuestionando la fusión o sincretismo con el mundo inca. En realidad, en este asunto hay una probable confusión, que se creó al asumirse que el nombre del barrio donde empezó la veneración, es decir, Pachacamilla, indicaba que sus moradores eran indígenas que provenían de la zona de Pachacamac.¹⁵

Con el paso del tiempo, el culto se expande y se hace necesario contar con una estructura institucional que permita cultivar y consolidar la devoción. Esta función le corresponderá a las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas. La procesión demanda una organización cada vez más compleja, en la que es preciso asignar responsabilidades. Por tanto, si antes la población afroamericana se encargaba de la dirección del culto y de la marcha procesional, en el siglo XX estas obligaciones se extenderán a personas que no pertenecen a ese grupo étnico. Y, por cierto, aparecerá una “estructura periférica económica” ligada a la festividad, que propiciará la venta de comida y la comercialización de productos y artículos relacionados con el culto.

Así se configuró un espacio en el que la multiculturalidad sentará sus bases de manera más directa y adoptará diversas modalidades. Como anota Ciattini, “la procesión parece ser una sencilla fiesta popular, donde la gente se reúne para festejar a su patrón y protector, para pedir perdón por sus culpas, para reafirmar ritualmente las relaciones entre los miembros de una comunidad. Seguramente tiene este carácter, pero –como todos los rituales– la fiesta es también algo más”.¹⁶

Esta práctica de fe simboliza una dimensión cultural y política en la que el vínculo con lo religioso es difícil de delimitar o separar. El transcurso de los años ha fortalecido mucho más esta dimensión. Personas relevantes de la sociedad peruana se esfuerzan por hacer notar su presencia en las procesiones, ya se trate de presidentes, políticos, artistas u otras figuras mediáticas. Sin embargo, hay nuevos elementos simbólicos que van apareciendo. En este siglo, la procesión no solo continúa removiendo la vida de la capital sino que supera sus límites geográficos. En el mes de octubre, el ceremonial se repite en diferentes ciudades del país y el extranjero. Incluso en Lima, en muchos barrios, los fieles suelen salir con réplicas de la imagen del Cristo Morado para expresar su fe. El tráfico se detiene y las instituciones respetan el ritual. Sin duda, la modernidad no ha





conseguido apagar el espíritu religioso. Pareciera que la tan pregonada globalización, en lugar de homogeneizar las culturas y las costumbres, lograra, en ciertas circunstancias, que éstas se afirmasen, sobre todo en lo que concierne a sus diferencias más significativas, y permitiese difundirlas con mayor contundencia. De este modo, se fortalecen las identidades locales (y, como sucede con el culto al Cristo de Pachacamilla, se consigue que irradie fuera de su marco habitual).

NUEVOS PATRONES SIMBÓLICOS

Si bien es cierto que la devoción persiste, hay nuevas formas de expresarla. En ese aspecto, tal como nos han informado, “la gente de las Nazarenas quiere que los devotos vayan más por la imagen original, la del muro... Pero han llegado a la conclusión de que en cualesquiera de las imágenes que existen siempre tienen alguien al frente”.¹⁷

Esto puede significar que la fuerza del símbolo trasciende a la pintura original, pues el creyente solo necesitaría una reproducción para entrar en relación con Dios. La imagen del Cristo Morado crucificado le permite acceder al nivel de lo trascendente. El símbolo va más allá de la representación física. El devoto descubre a Dios en su vida cotidiana y, a su vez, siente que ingresa en la



*El contacto con la imagen,
comunica fuerza
y vitalidad renovadora
porque, conduce la vida
del creyente por regiones
insospechadas
de trascendencia,
que permiten
encontrar sentido
y esperanza
en medio del dolor
y el sufrimiento.*



esfera de lo divino. Las procesiones alimentan y fortalecen esta experiencia religiosa en muchas ciudades, aun con imágenes que son copias de la original. Un testimonio que hemos recogido lo confirma: “Ahora esta devoción está extendida por todo Lima, el Perú y el mundo; donde hay una imagen está la gente del Perú”.¹⁸

Para Lima, octubre es el Mes Morado, el mes del Señor de los Milagros, el mes de las corridas de toros y de la música criolla. Es su mes. Pero el culto, como ya lo hemos dicho arriba, ha superado los límites de la ciudad. No solo se mantiene vivo en otras latitudes sino que, el 15 de octubre de 2005, el Señor de los Milagros fue instituido por la Conferencia Episcopal Peruana como patrón de los peruanos en todo el mundo.¹⁹ Las procesiones se llevan a cabo en muchos distritos de Lima, al menos en 14 regiones del Perú y en más de 22 países, algunos tan lejanos como el Japón o Australia.²⁰ De ahí que el símbolo de fe irrumpa con fuerza en la construcción de nuestra identidad nacional.

Los devotos hacen relecturas de lo que fue el culto original y lo expresan de diferentes formas. Consideran que la procesión le da un nuevo significado a la imagen: “Dicen que cuando tienen la imagen sin vestir durante su mantenimiento (antes de la procesión) es muy diferente a cuando la visten en octubre; ellos dicen que parece que tomara vida....”²¹

En todo caso, más allá del contacto visual con el símbolo, está la profunda experiencia de fe. Ella es la que mueve a las personas, la que crece y hace crecer a los fieles, la que transmite algo que no puede reducirse solamente a datos estadísticos o análisis cuantificados: “Hemos visto gente que no llega a tiempo para visitar al Señor y ora con la puerta cerrada, otros llevan a sus niños, a sus enfermos, van con sus ataúdes, con sus parejas; casi todos los días se ven estas

escenas, que son más visibles en la procesión, que ha variado en su composición con el tiempo”.²²

Esos cambios se observan también en la organización de la hermandad, en el surgimiento de nuevas hermandades y en la incorporación de personas de origen distinto al afroamericano. En ese contexto, la toma de cargos dentro de los grupos que dirigen la procesión empieza a tener otros significados. Si bien se conservan vigentes las estrictas exigencias en cuanto al comportamiento individual, la solidaridad para con los miembros de la hermandad y la conducta religiosa, se perciben nuevas interpretaciones sobre ciertas actitudes: “Al inicio los acompañantes eran negros, en su mayoría esclavos sahumadores, y los amos seguían el recorrido desde los balcones. Hasta entrada la república la Hermandad solo estaba conformada por gente de color. Cuentan que solo hace pocos años han ingresado otros... Dicen que también los hermanos hallan en este espacio un estatus social...”²³

Curiosamente, antiguas lecturas sobre la procesión se releen en formas nuevas, no hay un total desplazamiento de lo antiguo por lo nuevo, hay una relectura y una permanencia de lo que la gente ha asumido como suyo. Más aún, lo andino aparece como fusionado, pero “sometido” a la vivencia de fe del Dios Cristiano. Lo festivo siga marcando con fuerza la vivencia celebratoria del culto procesional:

*“(En la procesión podemos apreciar)... las “imágenes de Dios”, del Dios castigador (al que se pide aplacar su ira...primera salida del Señor de los Milagros en procesión, por el terremoto) y coincidencia además con el culto al dios Pachacamac, señor de la creación, quien si volteaba la cabeza provocaba terremotos... al Dios Misericordioso, que perdona y concede gracias y al que se le retribuye con ofrendas... Las capacochas se ofrendaban también y eran tributos al mismo tiempo... La fiesta popular alrededor del culto es también apasionante”.*²⁴

LOS SÍMBOLOS Y LA EXPERIENCIA DE FE

En la tradición oral jíbara, los relatos sobre el origen de la agricultura, tanto en el mundo awajún²⁵ (jíbaro aguaruna) como en el wampis²⁶ (jíbaro shuar wampis), presentan a la mujer como protagonista. Ella recibirá de los espíritus de la tierra, los Nunkui, unas piedras mágicas que serán las intercesoras para todas las labores de la tierra. Estas piedras deberán guardarse en secreto, poseen características particulares (forma, color, tamaño) y serán legadas de madres a hijas. Son los nantaj awajun o los nantar wampis, mediadores entre mundos y seres distintos; símbolos que fortalecen las creencias de esos pueblos amazónicos y visibilizan lo que de otra forma no puede verse.

La necesidad de tener representaciones visibles de algo que simboliza lo que no es visible de manera evidente se advierte en las culturas de muchos pueblos. Los símbolos dan consistencia a las creencias. En el caso del cristianismo, los símbolos de fe consolidan nuestra experiencia religiosa. Nos remiten a algo que va más allá de nosotros, pero que, de algún modo, está también en nosotros. La procesión del Señor de los Milagros es una buena prueba de ello, desde sus orígenes hasta las ceremonias actuales. Nos muestra la fuerza del símbolo y



El creyente, en la cotidianidad, experimenta el vivo deseo de entrar en contacto con el Señor. Cuando esto ocurre, nada lo detiene, ni las puertas cerradas son obstáculo para que fluya la relación.

ESTAMPA LIMEÑA*

(Letra y música de Alicia Maguiña)

*Entre nubes de incienso,
y al son, de trompeta,
clarín y tambor.
Entre sahumero, fe
y oración, avanza lentamente
el anda del Señor.
Su rostro es un milagro,
su pecho, ternura, su voz,
dulce consuelo
y sus ojos, piedad.
Una mano morena
teniendo un adobe por lienzo,
trazó con pincel de azucena,
la estampa del Señor.
Octubre al despertar
de su sueño feliz
alfombra la ciudad,
desde el cerro hasta el mar
con flor de jacarandá.
Perfume de anticucho
y turrón de doña Pepa
y picarón.
Pregón de un sereno, mi amor,
ven préndele una vela al Señor.
Con un traje de luces,
se engalana la tarde,
un capote, un estoque
y un coro de voces,
que gritan ¡Olé!*

**Texto cedido gentilmente por su autora.*



la vigencia de la fe católica en el país. Sobresale como una celebración que le ofrece perdón al creyente, le da consuelo y estimula su deseo de ser feliz, de tener una vida más justa para él y para los suyos.

El culto al Señor de los Milagros es hoy parte del proceso de gestación de nuestra identidad nacional y se ha convertido en una de las mayores expresiones de devoción y práctica popular religiosa católica de nuestro tiempo. En este rito, el Señor que recorre las calles es el centro y la señal de esperanza para todos sus fieles.

Queremos concluir estas líneas con el texto de “Estampa limeña”, un vals de la notable compositora peruana Alicia Maguiña Málaga, donde transmite con mucha gracia y sensibilidad lo que el Señor de los Milagros significa para los peruanos.





LA PROCESIÓN Y LA ORGANIZACIÓN DEL RITUAL

Pbro. Pedro Hidalgo Díaz

Ego García Boyer

José Antonio Vallarino Vinatea



La procesión del Señor de los Milagros es un fenómeno emblemático de la devoción al Cristo de Pachacamilla. Encierra toda una ritualidad que, en ocasiones, puede pasar desapercibida o no ser plenamente comprendida. No es un simple salir a las calles para que la imagen sea vista y reciba las muestras de fervor de sus fieles, sino todo un evento religioso que supone una organización y compromete a diversos personajes. Es lo que se pretende esbozar en el presente aporte.

LA PREPARACIÓN DE LAS ANDAS

Las andas que se utilizan para llevar en procesión las imágenes del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube fueron construidas en 1922. Son de mayores dimensiones y peso que las precedentes, de las cuales apenas se tiene información, aunque, ciertamente, su tamaño debía de ser más pequeño, ya que eran portadas por menos personas. La crónica de la procesión de 1746 habla de ocho cargadores, número que sería insuficiente para levantar las andas actuales.

En 1962 se hizo una reforma, que consistió en el cambio de los cuatro jarrones que había, uno en cada esquina, en la parte inferior de la mesa de soporte, por cuatro ángeles de plata, de excelente factura, de aproximadamente 50 kilos cada uno. También fueron colocadas planchas de plata sobre la madera del soporte superior.



2

Con el transcurso de los años, se efectuaron mejoras en los sistemas de ajuste y soporte. Asimismo, se fabricaron piezas que, originalmente, se encontraban clavadas a la mesa de madera, para que pudieran ser retiradas y vueltas a colocar. Si bien esto exige un trabajo de armado y desarmado, hace mucho más sencillo el proceso de limpieza anual y el mantenimiento periódico, sobre todo de las partes enchapadas en oro.

En cuanto al peso de las andas de nuestros días, se ha especulado mucho. Cabe advertir que nunca han sido pesadas estando armadas, como las vemos en las procesiones, sino solo por partes, lo que ha dado un total aproximado de 1.200 kilogramos. Por tanto, si el peso fuera distribuido uniformemente, cada cargador llevaría sobre sus hombros unos 35 kilogramos.

Página 116:

1. Paso de la procesión por el jirón Conde de Superunda el 18 de octubre.
2. Dos semanas antes de la primera salida, se inicia el armado de las andas.
3. Revestimiento de las andas de plata.

Dos semanas antes del primer sábado de octubre, día que la tradición ha fijado para la salida de la imagen del monasterio de las Nazarenas hacia el santuario, comienza el trabajo de armado, a cargo de los dos Patrones de Andas, los dos subpatrones y los dos adjuntos, todos ellos nombrados por las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas. El proceso se inicia con la limpieza de las piezas de plata. Aun cuando cada año las andas se guardan desarmadas y debidamente limpias, es preciso aplicar un preparado de tiza, alcohol y amoniaco, no solo para abrillantar la platería sino para protegerla durante su prolongada exposición a lo largo del mes.

La fijación de las piezas se realiza un segundo día y las andas quedan listas para que sean colocadas las sagradas imágenes del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube en la parte alta, sobre la tarima superior. Después de ser retiradas de su emplazamiento habitual, donde son veneradas por las religiosas todo el año, las pinturas son ornamentadas con las ofrendas dadas por los fieles. Esta labor de “vestir” las imágenes recae en las Madres Nazarenas, a quienes ayudan las colaboradoras más allegadas al monasterio. Como los lienzos y los marcos de plata pesan algo más de 200 kilogramos, se ha optado por emplear un dispositivo electrónico que permite izarlos sin correr mayores riesgos. Enseguida, el Señor de los Milagros y la Virgen de la Nube son trasladados desde el coro hasta el Salón de Andas. Esto se suele hacer el viernes anterior a la primera procesión.





EL PRIMER SÁBADO DE OCTUBRE

El primer sábado de octubre, minutos antes de las doce del mediodía, se insertan los cuatro conos de flores en los trincheros de acero situados sobre las azucenas que portan los ángeles de las esquinas de las andas. Desde hace más de una década, para facilitar la visibilidad de las imágenes, la altura de los conos no debe superar los 70 centímetros. También se colocan diez cirios en los candelabros: cinco frente a la imagen del Señor y cinco ante la Virgen de la Nube. Los cirios son de 65 centímetros de alto, con su característico diseño “picado”. Y se depositan los arreglos de orquídeas moradas y rosas en



4. Momento jubiloso el Señor deja su monasterio para visitar a su pueblo.

la parte frontal de las jardineras superiores, a los pies del Señor y de la Virgen, respectivamente.

Los momentos previos a la salida son de gran emoción, recogimiento y oración. Los 34 primeros cargadores que levantarán las andas son elegidos por las Madres Nazarenas entre los benefactores y amigos del monasterio. A partir del año 2002 se dispuso que, además de estas personas, los puestos de los esquineros y auxiliares de hombro derecho fueran ocupados por los directivos de la hermandad, pues antes solo el Mayordomo General y otros dos miembros eran invitados a cargar en esta fase.





5. Salida del recorrido procesional del 18 de octubre.
6. Medalla distintiva del patrón de andas.
7. Las Madres Nazarenas despiden a su Señor con una lluvia de pétalos de rosas.

Las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, desde la clausura, trabajan silenciosamente cuidando cada detalle de la fiesta morada. Fieles al carisma heredado, con su oración y sacrificios, imploran que sean muchos quienes se encuentren con la misericordia de Dios por mediación de la querida imagen, a la que veneran durante todo el año. Oración silenciosa pero eficaz, como lo muestra la lluvia de gracia que en las procesiones y en octubre se derrama en Lima y más allá.



Luego de que el arzobispo de Lima eleve una oración e inciense las sagradas imágenes, a las doce en punto, el patrón de andas golpea con un martillo la campana de acero cromada que ha sido ajustada en medio de las varas centrales. Esta es la señal que indica a los cargadores que deben colocarse bajo las varas. A continuación se escucha un segundo golpe y todos se ponen de pie, alzando las andas. Se inicia entonces la procesión y, al abrirse las puertas del monasterio, la banda de músicos interpreta la "Marcha de banderas", en homenaje al Guardián y Custodio de la Ciudad. Los fieles acogen al Cristo Morado con cantos, lágrimas y sonoros aplausos, y algunos agitan pañuelos blancos.

Desde el año 2000, la procesión se dirige a la Basílica Catedral de Lima, adonde llegará hacia las ocho de la noche. Allí pernoctará el Señor de los Milagros, para retornar a su santuario al mediodía del domingo, luego de la Misa por la Nación presidida por el arzobispo de Lima.



LOS RECORRIDOS TRADICIONALES DEL 18, 19 Y 28 DE OCTUBRE

Antes, cuando se mencionaba la procesión del Señor de los Milagros, se pensaba sobre todo en los recorridos tradicionales del 18, 19 y 28 de octubre, ya que los trayectos del primer sábado de octubre y del 1º de noviembre, hasta hace unas cuantas décadas, eran breves, de poco más de una hora.

La elección de los días está relacionada con las fechas en que se produjeron dos de los grandes terremotos que han asolado Lima: el 20 de octubre de 1687, que dio origen a la primera procesión, y el 28 de octubre de 1746. Aunque hoy ha desaparecido la procesión del día 20, se conserva vigente la del 18 y 19. Este adelanto obedeció a una decisión temprana del propio Sebastián de Antuñano quien afirma en su Relación que ha optado por “el día 18 de

8. El Señor a su paso por el Congreso de la República.

9. En el Hospital Dos de Mayo.

Ninguna institución se mantiene indiferente al paso del Señor.



octubre lunes principio de semana siguiendo este orden y no el del número 20". El propio Antuñano comenta más adelante el recorrido de esa procesión, organizada al año siguiente del terremoto, en la cual se habrá de fijar la fecha definitiva. Estaba previsto que las andas llegaran a la Plaza Mayor de Lima a las ocho de la mañana, donde habría una prédica pública. De allí partiría al hospital de Santa Ana, adonde llegaría a las once. En ese lugar, luego de otra prédica, dice que el Señor "sesteará" [sic] hasta las dos de la tarde y a las cuatro llegaría hasta el hospital de San Juan de Dios, emplazado en el lugar de la actual Plaza San Martín. Por tanto, era claro que la ruta procesional dedicaba preferente atención a la visita de los enfermos.

El 18, a las seis de la mañana, luego de celebrarse una misa en el santuario, la Primera Cuadrilla de la Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas eleva las andas e inicia la marcha procesional. El grupo de cantoras entona la clásica melodía que dice: "Ríndele, gracias, bendice alma mía al Señor tu









LOS FIELES COMO ACTORES PRINCIPALES DEL RITUAL

Después del Señor, que es el protagonista del ritual, por decirlo de algún modo, son los fieles los actores principales que engrandecen la procesión. Muchos de ellos acompañan a la sagrada imagen durante largas horas y a veces se empeñan en completar todo el recorrido. Este gesto es una expresión de gratitud por un favor recibido, una manera de corresponder a un milagro concedido cuyo recuerdo sigue vivo. Caminar con el Cristo Morado también es una súplica de ayuda que eleva el devoto que aspira a una vida digna, una oración que se refleja en su rostro emocionado, en sus reverencias y aclamaciones, en la mirada anhelante que le dirige a la efigie que se yergue sobre las andas.

La abigarrada multitud no está compuesta por curiosos que acuden a una fiesta popular, sino por creyentes que quieren mantener una vinculación afectuosa con Jesús, el hijo de Dios, representado en la imagen procesional. Así como muchos caminan detrás de ella, otros esperan, ya sea en las plazas, en un rincón de una gran avenida, en los cruces de las esquinas o en los estrados levantados para los homenajes. Son fieles que esperan porque tal vez tienen dolencias físicas que les impiden caminar, o porque temen la aglomeración y se contentan con poder atisbar al Señor, aunque solo sea un momento. La dicha que supone contemplar su imagen compensa con creces los trajines de la espera y acaba con su ansiedad.

Otros miran desde las ventanas y balcones engalanados de una vivienda o edificio de oficinas, con fervor y unción, atentos a la marcha de la procesión. Quieren saludar al Señor y dedicarle sus humildes plegarias. Y, con frecuencia, le arrojan pétalos de flores en señal de devoción.

El culto no parece decrecer. Los fieles se multiplican y vienen de todas partes del Perú y el extranjero. Definitivamente, a ellos se debe que la procesión del Señor de los Milagros sea la más grande del mundo.

10. Multitud de fieles en la avenida Tacna.



11



12

Dios, que te ha dado vida para que llegues a ver con tus ojos la luz de este día”, mientras la sagrada efigie se abre paso hacia la puerta, entre la multitud que abarrota la nave. A la altura del coro alto, próximo al umbral del templo, cae una lluvia de pétalos de rosas que son arrojadas, a manera de despedida, por las monjas del claustro. La procesión avanza por la plazuela de la iglesia y sigue hasta el cruce de la Av. Tacna con el Jr. Huancavelica, donde se yergue un estrado para que el arzobispo de Lima oficie una misa, concelebrada por los obispos auxiliares y varias decenas de sacerdotes.

Después, el Señor enrumbará hacia el monasterio de Carmelitas Descalzas de los Barrios Altos o la iglesia de Nuestra Señora de las Victorias. Alcanzará su destino ya entrada la madrugada del día 19, al cabo de un recorrido de no menos de 18 horas, por los distritos del Cercado, Barrios Altos, La Victoria y Breña. En el curso del mismo es homenajeado por diversas instituciones eclesiásticas y

Visitando monasterios y conventos.

- 11. Parroquia de Nuestra Señora de Cocharcas.
- 12. Iglesia de las Trinitarias.
- 13. Convento y hospital de la Buena Muerte.
- 14. Santuario de Nuestra Señora del Carmen.



civiles. Así, en la Plaza Mayor recibe honores de la Presidencia de la República y la Municipalidad Metropolitana de Lima. Las andas también se detienen frente al Palacio Arzobispal, antes de continuar en dirección al Congreso de la República. Al atravesar Barrios Altos, la gran devoción de los vecinos se aprecia en las calles engalanadas y a través de los cánticos que entonan desde los balcones de las casas.

El 28 de octubre se emprende el tercer recorrido tradicional. En esta oportunidad la procesión se desplaza por el Cercado y Breña, donde visita el hospital Arzobispo Loayza. Ese día todos los miembros de la hermandad cargan por última vez en el año la sagrada imagen, ya que el 1º de noviembre solo algunos integrantes de cada cuadrilla podrán portar las andas.



15



16

LA HERMANDAD DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS DE NAZARENAS

La Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas constituye una asociación religiosa, sin fines de lucro, de carácter apolítico, sometida al régimen y gobierno del Arzobispado de Lima. Uno de sus fines, tal como señala su estatuto, es organizar y realizar la procesión de las sagradas andas del Señor de los Milagros y de la Santísima Virgen de la Nube.¹

Según Banchero, “en las primeras procesiones no hubo organización de Cuadrillas de Cargadores y las Andas tuvieron que ser portadas por los devotos de color y por vecinos de Pachacamilla y acompañaban en las procesiones devotos y devotas de toda condición social, y a partir de 1715 también participaban los



17



18

Organizar y acompañar la fiesta en octubre es tarea de la Hermandad.

15. Un impecable capote morado visten los hermanos y hábitos las hermanas.

16. Las hermanas cantoras con velos y chompas blancas sobre el hábito morado.

17. Hermanos cargadores llevan sobre sus hombros a su Señor.

18. Con humo de incienso alaban a su Señor las hermanas sahumadoras.

componentes del honorable Cabildo capitalino haciendo una imponente Guardia de Honor durante los recorridos procesionales”.

El mayor historiador que se ha ocupado del tema, el sacerdote jesuita Rubén Vargas Ugarte, cuenta que las religiosas del monasterio intentaron alcanzar de S. S. Clemente XIII la facultad para erigir una cofradía bajo la advocación del Santo Cristo de los Milagros, algún tiempo antes del estreno de la iglesia, que tuvo lugar en 1771. En el año 1812 se volvió a remover el asunto sin que se consiguiese nada definitivo. El mismo Vargas Ugarte escribe:

“Tampoco se remonta esta hermandad a tiempos muy lejanos. Consultando el Archivo del Monasterio llegamos a saber que hasta 1760, poco más o menos, la procesión la costeaba el Mayordomo de la Capilla del Santo Cristo y las limosnas recogidas en los días de rogativa pública se aplicaban a este fin. Por este

tiempo comenzó a formarse una cofradía o hermandad, sin otro objeto que el de acompañar a las andas por las calles y celebrar la fiesta que tenía lugar el 20 de Octubre. No parece que existieran Constituciones ni tampoco que hubiera recibido la aprobación de la autoridad eclesiástica. Sólo en la época moderna ha venido esta institución a adquirir forma estable.⁴

“Bajo la denominación de hermandad de Cargadores y Zahumadores del Señor de los Milagros, se constituyó el 2 de noviembre de 1878, a solicitud de D. Pedro P. Valderrama, y la integraban personas de ambos sexos que, además de acompañar al Señor en su recorrido anual, se obligaban a ayudarse mutuamente, contribuyendo con una cuota pecuniaria a fin de crear un fondo común. Más tarde, en Noviembre de 1892 esta hermandad fue reorganizada, gracias al influjo de D. Gaspar Leonarte y D. Guillermo d’Acosta, que fueron nombrados Presidentes vitalicios. A partir de 1911, su Reglamento fue aprobado por la autoridad eclesiástica y en el año 1920 fue reconocida la institución en forma oficial, adquiriendo personalidad jurídica”.⁵

Posteriormente, en 1946, la hermandad fue reorganizada, durante el arzobispado del cardenal Juan Gualberto Guevara. En 1955 recibió el reconocimiento eclesiástico.⁶

En la actualidad, la Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas está conformada por cargadores, sahumadoras, cantoras y honorarios. Existen veinte cuadrillas de hermanos cargadores, el grupo de hermanas sahumadoras, el grupo de hermanas cantoras y la Rama de Hermanos Honorarios. La hermandad es regida por el Directorio General. La mayor parte de los miembros del Directorio está a cargo de una Secretaría para poder cumplir con las diversas funciones necesarias para el buen desenvolvimiento de la institución.

El representante legal de la hermandad es el Mayordomo General, nombrado por el arzobispo de Lima. Los otros miembros del Directorio son propuestos por el Mayordomo General y nombrados por Decreto Arzobispal. Conforman el Directorio el Mayordomo General, el Director Espiritual (sacerdote nombrado por el Arzobispo de Lima), el Primer Vice Mayordomo, el Segundo Vice Mayordomo, el Secretario General, el Secretario de Economía, el Asesor Legal, el Auditor General, el Presidente del Consejo de Disciplina, el Fiscal, el Secretario de Patrimonio e Infraestructura, el Secretario de Organización y Recorrido Procesional, el Secretario de Relaciones Públicas, Programas y Eventos Institucionales, el Presidente de la Rama de Hermanos Honorarios, el Capataz General, el Secretario de Servicio Social y Salud, el Subsecretario General, el Subsecretario de Economía.

Los miembros de la hermandad suman más de 4.700 y la mayor parte son los cargadores, quienes conforman las cuadrillas, las mismas que están compuestas por un máximo de 200 hermanos cada una. Las cuadrillas 13^a y 16^a pueden sobrepasar ese número, llegando a tener 250 integrantes, a causa de las funciones específicas que cumplen durante los recorridos procesionales. Las cuadrillas son dirigidas por un capataz, con el auxilio de otros miembros. Los grupos de sahumadoras y cantoras cuentan con sus respectivos equipos, encabezados por sus jefas. La dirección de la Rama de Hermanos Honorarios corresponde a un presidente, que es miembro del Directorio y, en consecuencia, propuesto por el Mayordomo General.



19

19, 20. Medallas conmemorativas de las veinte cuadrillas de la hermandad de cargadores del Señor.



20

La principal tarea de la hermandad son los recorridos procesionales. Las cuadrillas cargan en orden numérico, comenzando por la primera y así sucesivamente. El 19 y 28 de octubre ese orden se altera ligeramente, pues, por turno, hay una cuadrilla que se ocupa de la “guardada” del Señor al llegar a la iglesia de las Nazarenas. Es decir, si un día 19 le corresponde esta labor a la cuadrilla 12ª, luego de que la cuadrilla 11ª cargue las andas lo hará la 13ª (puesto que la 12ª será la que deba guardarlas). Habitualmente, el metraje total de la procesión se divide entre las veinte cuadrillas, en tramos iguales.⁷ Cada cuadrilla debe cargar el metraje asignado, dividido entre sus sectores.⁸ La Secretaría de Organización y Recorrido Procesional es la encargada de hacer la medición que, con gran celo, verifica cada capataz de cuadrilla. Durante la procesión, los adjuntos de esta Secretaría se encargan de señalar con una vara luminosa el punto de inicio y final de cada cuadrilla, indican el centro de pista para que las andas no se desvíen y, si se trata de girar en las esquinas o hacer un ingreso en diagonal, el adjunto con la vara luminosa guiará ese movimiento.

En las andas tenemos a los esquineros, que son los cargadores que se ubican en las varas de los extremos, y a los templadores, que se colocan en las dos varas centrales o interiores. Según su posición al frente o detrás de las andas son esquineros del Señor o de la Virgen, y, de acuerdo al lugar que ocupan en la vara, se denominan primero, segundo o tercero.⁹ Por último, están los auxiliares, que habitualmente son diez, pudiendo ser ocho y en ocasiones hasta doce. Estos se sitúan a cada lado de las andas. Por ejemplo, un hermano tiene su posición como miembro del tercer sector de la Cuadrilla 13ª, siendo el primer esquinero del lado del Señor, hombro derecho.

El capataz se pone al frente de las andas y golpea la campana con el martillo para indicar el momento de levantarlas o bajarlas. Asimismo, da las órdenes necesarias para que se mantengan en el centro de la pista o giren cuando sea preciso. Para alzar las andas, se hace sonar dos veces la campana. Después del primer toque se da la voz “Armen” y los cargadores colocan el hombro bajo las varas para levantarlas al segundo toque de martillo. Antes de bajar las andas se da la voz “Firmes”, que sirve para detener la marcha. Luego se aguarda el toque de martillo para realizar el descenso. El capataz es asistido por sus dirigentes de cuadrilla. El subcapataz ordena a los hermanos en el lado de la Virgen de la Nube y el secretario y tesorero dirigen, respectivamente, a los hermanos auxiliares. Los dirigentes son, en cierto modo, los ojos del capataz que observan a los cargadores que éste no alcanza a ver.

Detrás del capataz de la cuadrilla camina el Capataz General de la hermandad o uno de sus subcapataces generales, para supervisar sus funciones. A este hermano le corresponde dar órdenes especiales en caso de que las hubiere (por ejemplo, señalar dónde deben girar las andas con motivo de un homenaje), de acuerdo con el Mayordomo General. Tanto en el lado del Señor como en el de la Virgen están siempre presentes al menos dos miembros del Directorio General. Uno de ellos es el Mayordomo General o el encargado de reemplazarlo, al que se le llama internamente “Mayordomo de turno”. La procesión se conduce bajo su responsabilidad y es él quien dispone cómo se efectúan los homenajes y verifica el cumplimiento de los tiempos. Para controlar los turnos de carguío hay unos adjuntos del Capataz General que reciben el nombre de cronometristas ellos examinan con ayuda del reloj, le informan el tiempo que la cuadrilla lleva

las andas sobre sus hombros, lo que generalmente motiva que exhorte a los cargadores a apresurar un tanto el paso.

Si bien los llamados patrones de andas no son miembros de la hermandad, también intervienen en la conducción de la procesión. En otras épocas, seguían el recorrido del Señor las beatas del Instituto Nazareno, pero, más tarde, al convertirse este en un monasterio de clausura, ya no les fue posible abandonar el claustro. Por esta razón, son representadas por los patrones de andas, a quienes ellas designan, junto con los subpatrones y los adjuntos. Uno de los patrones suele ir delante del Cristo Morado, mientras que el subpatrón va en la parte posterior, ante la imagen de la Virgen de la Nube. Las religiosas les confían la recepción de las ofrendas más significativas que se hacen al Señor y son los responsables del cuidado y protección de las andas. El patrón de turno, con su equipo, corrige los eventuales problemas que puedan surgir en el camino. Asimismo, tienen la misión de guiar las andas en el ingreso y salida de las iglesias a las que llega la procesión.

Los mistureros son miembros de la hermandad, adjuntos a la Capatacía General. Ellos suben a las andas para poner en las jardineras las ofrendas de flores dadas por los fieles, cambiar los arreglos en forma de conos que se colocan sobre los ángeles y renovar los cirios. Los cereros son personas nombradas por el monasterio que recogen las velas parcialmente gastadas y las depositan en un carro que marcha delante de la procesión, para transportarlas de vuelta al convento.

En lo que concierne a las hermanas sahumadoras y cantoras –éstas van detrás de las primeras–, también están divididas en sectores. Acompañan por turno a la procesión, aunque hay algunas que persisten en continuar la marcha después de haberlo completado. En ese caso, caminan al fondo del grupo. En la liturgia católica el incienso es símbolo de honor y la sahumadora disfruta al perfumar la senda del Señor. Las cantoras, por su parte, manifiestan su profunda devoción con melodías que combinan alabanzas y súplicas de perdón. Su entonación está dominada por la emoción y, por momentos, resulta algo triste y doliente. Hay que considerar que antes del siglo XIX no había música procesional y que eran los fieles quienes aportaban sus cánticos y plegarias durante los recorridos.

Detrás de las andas sobresale un palio morado, bordado con elegancia, que es portado por turno por cuatro hermanos de la Cuadrilla 14ª, también denominada Cuadrilla del Palio. Bajo el palio va un sacerdote, quien lleva en sus manos el *lignum Crucis*, esto es, una reliquia de la cruz de Nuestro Señor Jesucristo.

Debido al color de los capotes de los hombres y los hábitos de las mujeres, los miembros de la hermandad configuran un “mar morado”. Todos ellos se sitúan dentro del perímetro demarcado por la soga que sirve como cordón de seguridad para proteger la sagrada imagen ante la arremetida de la multitud que, presa del fervor, pugna por aproximarse a las andas. La Cuadrilla 13ª es la encargada de mantener el orden y defender la zona delimitada por la soga. De ahí que se la conozca como la Cuadrilla de Policía. Sus integrantes suman 250 hermanos.

Dentro y fuera del espacio resguardado por la soga, marchan hermanos de la Cuadrilla 16ª, a la que se identifica como la Cuadrilla de Emergencia. Ellos asisten a los devotos que, por la presión del gentío, se desvanecen o sufren alguna indisposición. Varios de ellos son médicos o paramédicos y están capacitados para brindar primeros auxilios.



21. Trabajando para el Señor: Cuadrilla de emergencia, de policía o cordón, mistureros, cereros, cronometrista, levanta cables, alineador y marcador del término de los carguños (señala el cambio de cuadrilla)... y las mujeres “cargan” tocando las varas del anda.



22. El cordón en la vara del anda indica la muerte de un hermano cargador, y si lleva el martillo fue capataz.

La misa por la nación y otros ritos

Según el programa de festividades, el primer domingo de octubre se oficiaba la Misa por la Nación, en la que participaba el presidente de la República y su gabinete en pleno, además de otras autoridades. La banda de la Guardia Republicana se situaba en el atrio del santuario y tocaba las marchas que correspondían a la investidura de los ilustres asistentes.

A las doce del mediodía, se celebraban las “misa oficiales” de los poderes del Estado, las Fuerzas Armadas (Marina de Guerra, Fuerza Aérea, Ejército, Guardia Civil, Policía de Investigaciones y Guardia Republicana), la Municipalidad Metropolitana de Lima y algunas instituciones privadas. Los feligreses

se apostaban en el atrio y observaban la llegada de los dignatarios, que, en el caso de los militares y policías, desfilaban con sus mejores galas y eran acompañados por sus respectivas bandas.

A las ocho de la noche, todos los días, se hacía una misa por la salud e intenciones de las veinte cuadrillas y los diversos grupos (sahumaduras, cantoras y honorarios) que integran la Hermandad del Señor de los Milagros. Había un horario especial que concitaba la atención de los devotos: entre las dos y cuatro de la tarde se llevaba a cabo la Adoración del Señor. Era el momento que esperaban cientos de personas para poder aproximarse al anda y estrechar su contacto con el Nazareno. Una peregrinación ordenada y respetuosa que se desarrollaba en silencio, lo que otorgaba una mayor solemnidad al rito.

Ego García







CIVIL DE SAHUMAGOS

Mantenimiento de los A...





24

LA “GUARDADA”

La “guardada” designa la etapa en que culmina la procesión, cuando el Señor ingresa en la iglesia de las Nazarenas, evento que se realiza cada 19 y 28 de octubre. Según la tradición, las cuadrillas deben cargar las andas en el orden en que fueron constituidas. No obstante, este plan se altera los días 19 y 28, con el fin de que sea una cuadrilla diferente la que se encargue de la “guardada” en cada una de esas fechas. Siguiendo este esquema, una cuadrilla asume dicha responsabilidad cada diez años.

El día de la “guardada” la cuadrilla empieza a cargar las andas unos trescientos metros antes de llegar al santuario. Sin embargo, el honor que supone traspasar el umbral del recinto corresponde a un sector determinado de la cuadrilla. A veces se organiza un sector especial, formado por los hermanos más antiguos, o se establece un sector compuesto por los hermanos que cumplen mejor con sus obligaciones. Otras cuadrillas se atienen al orden de los sectores, lo que implica que un hermano solo podrá cargar la sagrada efigie, en el tramo desde la plazuela



25

Páginas 138-139:

23. El santuario se baña de morado para despedir a su Señor hasta el próximo año.

24. Ingreso del Señor a su santuario.

25. Los fieles lo despiden con fuegos artificiales, lluvia de flores y pica pica.

hasta el interior de la iglesia, cada cincuenta años. Es decir, prácticamente una sola vez en toda su vida. Por ello, la “guardada” es un momento muy especial, que suscita una rara emoción y se convierte en un profundo homenaje al Señor.

EL RECORRIDO DE DESPEDIDA

El 1º de noviembre, día de Todos los Santos, el Señor de los Milagros vuelve al monasterio de las Nazarenas, donde permanecerá hasta el año siguiente. Es un trayecto corto, a tal punto que durante una época se limitaba a una sola manzana (hoy se extiende un poco más). Como el santuario es desbordado por los fieles -su número aumenta por tratarse de un feriado religioso-, desde el 2002 se decidió que el Señor saliera, a las once y media de la mañana, hasta la intersección de la Av. Tacna y el Jr. Huancavelica, lugar en el que se celebrará una misa ante la masiva concurrencia. Concluido el oficio, la procesión marcha hacia el local de la hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas, en el Jr. Chancay, para recibir un homenaje de despedida. Luego avanza por la Av. Emancipación y continúa hasta la Av. Tacna. Y, finalmente, reingresa en el monasterio, entre aplausos, lágrimas y oraciones.



GUARDADA
2015

1

TRADICION
HSMN

GUARDADA
2015*

1

TRADICION
HSMN



OFRENDAS Y HOMENAJES

Maria Rosa Alvarez Calderón

Un milagro es la respuesta de la omnipotencia amorosa de Dios a la esperanza ilimitada del hombre que suplica movido por la certeza del amor de Dios.

Pbro. Pedro Hidalgo

La necesidad primaria del ser humano es encontrar a Dios, porque en esa relación se encuentra a sí mismo. En ese buscar pide instintivamente pruebas de haber sido escuchado. La respuesta a esa búsqueda es la gracia recibida, manifestación de la íntima comunicación que llamamos milagro, y es la que ahora nos convoca.

DEL ORIGEN

Cuenta la historia que allá por 1651 un pintor anónimo,¹ plasmó la imagen de un Cristo crucificado sobre un muro de adobe en el barrio de Pachacamilla, en las afueras de Lima. Su devoción se irá decantando de 98 festividades religiosas que se celebraban al año a fines del siglo XVII,² hasta ser una de las manifestaciones de catolicismo

más importantes del mundo, por sus innumerables milagros, los comprobados con el rigor de la época y los que ocurren y se cuentan, que son los más.

Desde el primer milagro reconocido, cuando en 1655 un terrible terremoto azota la ciudad e inexplicablemente ese muro de construcción endeble es lo único que queda de pie en su entorno, el cual soporta el abandono y los avatares del tiempo, hasta el primer milagro concedido en 1671 cuando Andrés de León es curado de un “cancro”.³ Es entonces cuando Pachacamilla se enciende en fervor religioso y una a una se van acercando las personas con pedidos que obtienen la dicha de la respuesta; que agradecen con ofrendas y homenajes tangibles o no, privados o públicos,

que al principio fueron velas, de cera y sebo, flores recogidas del campo o jardines, oraciones, cantos y bailes espontáneos.

Ante la gestión fallida de borrar la imagen, la primera autoridad oficial en reconocerla fue el virrey conde de Lemos, cuando manda a cuidar el mural del Cristo de la Pared y autoriza que se celebre la primera misa ante la imagen, el 14 de setiembre, día de la Exaltación de la Cruz.

Muchas fueron las gracias concedidas ante ese muro, como relata Antuñano en su Relación:

“...su magestad santísima fue inflando los corazones de los fieles con los milagros que fue repitiendo y consuelo que todo recibían en adorar y visitar la milagrosa imagen...”⁴

Página 142:

1. La “Guardada” de 2015.
2. Escudo de la ciudad, donado por la Municipalidad de Lima en 1937.

SE CONSOJIDA...

En 1715, en un acto oficial, la sesión de Cabildo del 21 de setiembre, se compromete a celebrar una misa perpetua conmemorando al Señor, los días de la Exaltación de la Cruz.

Y en una segunda sesión el 27 de setiembre lo reconocen e invocan como “Guarda y custodia desta ciudad”:

*“...considerando las calamidades que padecemos y temiendo por nuestras culpas mayores castigos, implorando la Divina Misericordia que experimentamos en la Sagrada Imagen del Santo Cristo de los Milagros que se venera en el Santuario, sito en los confines desta ciudad, hacemos promesa, juramento y voto sobre los Santos Evangelios de cuidar y atender a su mayor culto y veneración, celebrando todos los años su fiesta, el día de la Exaltación de la Cruz, pidiendo humildemente a su Divina Majestad que sea guarda y custodia desta ciudad, para que la defienda de los enemigos visibles e invisibles y de todos cualesquiera males y trabajos que la puedan afligir...”*⁵

Fue el primer homenaje oficial de los muchos que recibirá en el tiempo. Esta declaración ha cumplido tres siglos en 2015. Con el paso del tiempo, se ha aludido a ella para señalar que el Señor de los Milagros mereció el título de “Patrono Jurado de Lima”. Sin embargo, esta designación no figura en el texto original y tampoco hemos encontrado documento algu-

no en el que haya sido consignada. En consecuencia, se deduce que ese nombramiento fue otorgado por el clamor popular.

En 1766, veinte años después del devastador terremoto, el virrey Amat decide hacer suyo el proyecto de reparar el olvido al “Guarda y custodia desta ciudad” y erigirle una iglesia merecida. Ordena mesas petitorias a las que responde el pueblo con donaciones no vistas en ese tiempo. El templo, los ornamentos y objetos de devoción, algunos que provienen de las temporalidades de los jesuitas, son las ofrendas de los devotos de Lima representados por su virrey.

Los milagros se producen constantemente, sin más comprobación que el agradecimiento del bendecido que se acerca en peregrinaje principalmente durante el llamado mes morado. El Papa Francisco dice que “...la oración hace milagros, pero ¡debemos creer!...”⁶ y en Pachacamilla se cumple: donde el Señor de los Milagros, se llega con certeza.

OTROS RECONOCIMIENTOS

En 1937, la Municipalidad de Lima, siendo alcalde Eduardo Dibos Dammert, le dona un escudo de la ciudad que podemos ver en el Museo del Señor.⁷

En 2005, la Asamblea de Obispos, que organiza todos los años en enero la Conferencia Episcopal Peruana, lo declara “Patrono de los Migrantes Peruanos”.⁸

Ese mismo año, se declara a la festividad del Señor de los Milagros como Patrimonio Cultural de la Nación.

En 2010, el Presidente Alan García Pérez promulga la ley del Congreso no. 29602 en que se declara al Señor de los Milagros como “Patrono de la Espiritualidad Religiosa Católica de la República del Perú”.⁹

EL SEÑOR, LAS OFRENDAS Y LA LEY

Existen dos casos judiciales que involucran al culto del Cristo Morado y que han sentado jurisprudencia.¹⁰

El primero ocurrió en 1983, cuando una devota se acercó al monasterio de las Nazarenas para expresar su gratitud. Llevó consigo un guardape-lo en forma de corazón y un par de aretes de brillantes, con la intención de que estas joyas fueran colocadas en el lienzo procesional cada vez que éste recorriese la ciudad. Luego de su fallecimiento, su hijo interpuso una demanda en contra del monasterio para recuperar las joyas, argumentando que su madre había perdido la razón. Al llegar el expediente a la segunda sala civil del Tribunal Supremo, encargada de los casos especiales, después de que la comunidad religiosa tropezara con fallos adversos en las primeras dos instancias, el presidente de la corte declaró improcedente la denuncia.

El juez Barrós Conti, refrendado por toda la sala, sentenció que la



donación es un acto que se produce “entre personas que se encuentran con vida y que son semejantes o parecidas” y que “la personalidad humana de la donante en nada guarda semejanza, paridad o similitud con la personalidad divina del Cristo Donatario; que por tanto, no es donación sino ofrenda”. Bajo esa premisa, sostuvo que esta es irrenunciable y que no importa la condición de la persona que la hace, “por lo que no procede solicitarse judicialmente su nulidad, cualquiera que fuese su causal”. Este fallo permitió que se cumpliera el deseo de la devota y que las alhajas sean incluidas entre las ofrendas que salen en procesión todos los años.

El otro caso data del año 2010, cuando se planteó en el Congreso declarar al Señor de los Milagros como Patrono de la Espiritualidad Religiosa Católica de la República del Perú. Esta propuesta fue cuestionada en la etapa de proyecto, mediante un recurso de amparo presentado por un ciudadano no católico, quien argumentó que su derecho de libertad religiosa era violentado. El Tribunal Constitucional dictaminó que su reclamo era improcedente, dado que la devoción al Señor de los Milagros “responde a una tradición secular que, aunque en su origen es religiosa, tiene hoy en día una evidente importancia cultural, sociológica e histórica”.¹¹

EN EL MUNDO

La devoción al Señor de los Milagros ha cruzado fronteras, recibiendo homenajes cada vez más importantes conforme se va consolidando su presencia.

Desde 2003,¹² llega a la Plaza de San Pedro en Roma un domingo de octubre al medio día, a la hora del Angelus, donde los Papas lo saludan, desde Juan Pablo II, pasando por Benedicto XVI y, últimamente, Francisco.

*“Un pensamiento especial para la comunidad peruana de Roma, que ha traído en procesión la sagrada imagen del Señor de los Milagros. Veo desde aquí la imagen allí en el medio de la plaza. ¡Saludemos todos al Señor de los Milagros!” dijo su Santidad, el Papa Francisco en 2013.*¹³

Y en 2015, el alcalde Bill de Blasio de la ciudad de Nueva York proclama el 18 de octubre como “El día del Señor de los Milagros”, cuya imagen viene recorriendo las calles de dicha ciudad desde hace más de 40 años.¹⁴

CONDECORACIONES

El Señor no hace distinción de ofrendas, para Él, tiene el mismo valor, una humilde flor recogida en el camino, una sentida oración que brota del corazón agradecido, o la más cara de las joyas, porque Él solo ve el alma del que la trae.

En nuestra sociedad, son las autoridades las encargadas de otorgar títulos

u honores. Partiendo de esta premisa se ha de manifestar que, el respeto y amor al Señor de los Milagros, se hace también visible a través de las condecoraciones.

Cabe mencionar que los encargados de recibir las condecoraciones del Señor de los Milagros en nombre de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, guardianes y custodios de esta devoción, durante la procesión, son los patronos de andas, que las llevarán al monasterio para ser exhibidas en el Museo, en una vitrina especial que se renueva cada dos años.

El Señor de los Milagros ha recibido las distinciones más importantes de la nación. Entre estas, se cuentan las otorgadas por los poderes del Estado, como la Orden del Sol, conferida en dos grados; la Medalla de Honor del Congreso de la República; y la Orden Peruana de la Justicia de la Corte Suprema. En cuanto a los institutos armados, los galardones otorgados son: la Orden Militar Francisco Bolognesi del Ejército Peruano; la Orden Capitán FAP Quiñones de la Fuerza Aérea; la Orden Cruz Peruana al Mérito Naval de la Marina de Guerra y las de la Policía Nacional en sus diferentes instancias.

De las condecoraciones más recientes en 2015, el Ministerio de Relaciones Exteriores le dio la Orden al Mérito



3



4



5



6



7



8



9



10



11

3. Orden del Sol. 1821.
4. Medalla de Honor del Congreso de la República.
5. Medalla del Ministerio Público.
6. Orden Militar Francisco Bolognesi del Ejército Peruano.
7. Orden Capitán FAP José A. Quiñones de la Fuerza Aérea del Perú.
8. Orden Cruz Peruana al Mérito Naval de la Marina de Guerra del Perú.
9. Emblema del club Alianza Lima.
10. Emblema del club Universitario de Deportes.
11. Placa conmemorativa de la visita al Callao, 1957.

del Servicio Diplomático del Perú José Gregorio Paz Soldán.¹⁵ Por su parte, la Municipalidad de Lima conmemoró el tricentenario de la sesión del Cabildo en la que se reconoce al Señor de los Milagros como “Guarda y custodia desta ciudad”.¹⁶ A estos honores, se sumó en 2016 la Orden Militar de Ayacucho del Ministerio de Defensa.¹⁷

OCTUBRE HOY

En octubre se hacen y se cumplen promesas, entre las más comunes figuran

el vestir morado nazareno, en algún momento o todo el mes; la de asistir a misa o rezar las novenas; y la de acompañar la procesión, en algunos casos, yendo de rodillas o descalzos.

Para nosotros, el mes de octubre empieza en setiembre, con el armado de las andas y el vestido de los lienzos. El viernes, día anterior a la primera salida, se viste al Señor y a la Virgen con las joyas ofrendadas por los fieles. Luego que los patronos de andas, subpatrones y adjuntos terminan su

12. Anturios, orquídeas moradas y cirios: ofrendas de sus devotos en la primera salida.

faena, se colocan algunos de los galardones del Señor. Actualmente, se corona el lienzo con el escudo de Lima, obsequiado por la sexta cuadrilla de la hermandad. Debajo de él, figura el Orden del Sol. Desde hace algunos años, a uno de los lados de las andas, la medalla del Congreso y un varayoc. A ambos lados, se colocan las placas con los números de las cuadrillas encargadas de guardar al Señor, así como las placas de los equipos de fútbol Alianza Lima y Universitario de Deportes, entre otras distinciones que rotan año tras año. Los toques de las varas también llevan chapas de plata o de oro y plata. Asimismo, en cada salida, se adorna la mesa de las andas con unos faldones, ofrendas todos.

El primer sábado, temprano, se colocan los conos de anturios rojos y blancos, tradición iniciada por el anterior director espiritual de la hermandad. Las orquídeas moradas que van a los pies del Señor y son ofrecidas por la señora Isabel Larco de Alvarez Calderón que comenzó esta costumbre, y las rosas blancas o rosadas a los pies de la Virgen de la Nube, son ofrendas del señor Roberto Cahuas y la señora Elsa Vallarino. Igualmente, se ponen los cirios de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas finamente labrados en los talleres del claustro.



EN PROCESIÓN

A las doce en punto, a la voz del patrón de andas de “¡Armen!” y, dos campanazos, se abren las puertas del salón de andas para que el Señor reciba el homenaje ferviente de su pueblo que durante el año ha esperado con ansias este momento. Entre el tañir de las campanas, los fuegos artificiales y las sirenas de los bomberos, se escuchan los aplausos, la banda, el canto de las cantoras, los rezos y “vivas” de la multitud, mientras el incienso de las sahumadoras perfuma

el ambiente y lo pinta con pinceladas blancas de devoción.

En el primero y en el último de sus recorridos, el Cristo Moreno pasa delante del local de la hermandad, donde es honrado con discursos y oraciones, en medio de fuegos artificiales, música y una lluvia de confeti.

En su caminar por las calles de Lima, recibe muchos homenajes, en conventos de clausura, iglesias y hospitales, a donde entra para ser venerado, como ha sido tradición desde los orígenes



13

de la procesión. A puertas cerradas en estos conventos e iglesias, le cantan, le rezan, lo alaban, lo glorifican. Entra a los hospitales a visitar y bendecir a los enfermos que lo esperan con ansias de consuelo, esperanza y curación. Lo agasajan con flores, palabras de los directores y sueltan palomas para recibirlo.

En su trayecto por el centro histórico de Lima, el Señor pasa ante los poderes del Estado: el Palacio de Gobierno, el Congreso, el Palacio de Justicia; la Municipalidad de Lima, el Comando Conjunto y el Jurado Nacional de Elecciones. Todas las instituciones lo acogen con gran pompa. Las máximas autoridades intervienen en estos ritos, a veces se animan a cargar las andas un tramo, lanzan proclamas, le rinden tributo con flores y cirios, le imponen me-

dallas y, algunos de los institutos armados, hasta disparan 21 salvas al aire en su honor.

Por esas calles, de ventanas y balcones engalanados con guirnaldas, adornos de papel y de flores, así como altares por doquier, el pueblo lo recibe con alegría, lo aplaude, lo vitorea; ora, le pide, le agradece. Se construyen tribunas para rendirle homenaje al verlo pasar, y estrados con grupos musicales, incluso invitando a figuras de renombre en el mundo de la música peruana.

Para las guardadas de las cuadrillas de la hermandad se organizan grandes celebraciones con bandas de música; alfombras y conos de flores; y cirios. Se montan estructuras especiales que dan mayor prestancia al atrio y el portal de la iglesia se baña de luz morada. Ha surgido una sana competencia de

13. El Señor de los Milagros recibe honores en el Palacio de Gobierno, Municipalidad de Lima, el Palacio Arzobispal y el Palacio de Justicia.



creatividad entre los hermanos. Un toque original fue la última guardada de la cuadrilla primera, la “Tradición”, al entrar con el solo canto de las cantoras como fuera en las procesiones de antaño.

EN SU CASA

De las misas de octubre, en el santuario muchas son homenajes repetidos de las instituciones oficiales, las Fuerzas Armadas y las Policiales, todas, de nivel nacional, regional y local, vienen con sus bandas musicales respectivas que en el momento de la consagración tocan la Marcha de las Banderas, el homenaje que se rinde al Presidente de la República, reconociendo al Señor como máxima autoridad. Le traen arreglos de flores especiales, platos conmemorativos, sables y muchas veces lo condeco-

ran. Acuden también el Congreso y el Poder Judicial, en sus distintas instancias; las instituciones oficiales, ediles, civiles, parroquias, colegios y hospitales.

Este año se ha restaurado la tradicional misa por la Nación con la presencia del Presidente de la República, la Presidenta del Congreso, el representante del Poder Judicial, ministros y altos miembros del Comando Conjunto y las Fuerzas Policiales.

La Lima de ahora, que ya es de “todas las sangres”,¹⁸ también se hace presente. En octubre, en el atrio del santuario, le rinden homenaje comparsas de provincianos ataviados con sus trajes típicos, muchas veces acompañando a una imagen en procesión, a la que, mirando desde la calle al altar, inclinan en señal de reverencia.



14



15

LAS OFRENDAS DE HOY

Muchos de los devotos no vienen con las manos vacías, agradecen trayendo ofrendas, como las de antaño, que ya hemos descrito, en versiones modernas. Las velas son ahora de parafina, pero cada vez más adornadas; muchas de las flores son arregladas por manos expertas, algunas teñidas de morado, en floreros con cintas y otros adornos. El color morado es el que prevalece, como queriendo que no quede duda alguna de quién es el homenajeado.

Y cuando hay tiempo, en la iglesia entre misa y misa o caminando por el atrio, nos cuentan su milagro, –con emoción, a veces con desbordante alegría, a veces con paz–, y van regalando estampitas, medallas, rosarios,

detentes para anunciar su agradecimiento.

Al pararse al lado de las andas del Señor en el santuario, y mirar hacia la puerta se ve cómo se hacen camino, como flotando sobre las cabezas de los asistentes en la nave atiborrada de gente, flores, en ramos o floreros, para ser colocadas en la jardinera, la estructura de metal en la que se van acumulando y que conforme va pasando el mes se va llenando más rápido, teniendo que vaciarla varias veces al día. Y cirios, algunos muy grandes, que ponemos en un recipiente especial situado delante de la iglesia, o que ellos mismos llevan al patio de velas presidido por un mosaíco con la imagen del Señor.

14. Entre bombardas, banderines, alfombras, pica pica y flores pasa el Señor de los Milagros.

15. Arreglos florales van llenando el santuario durante todo el mes de octubre.





LOS EXVOTOS

Si bien es cierto que es práctica de todo el año que los fieles dejen sus ofrendas por el torno del monasterio, son muchos más los que llegan en octubre. Traen exvotos que recibimos y colocamos en uno de los lazos de terciopelo que cuelgan de los ángeles de las andas.

En la pared del Museo, hemos colgado algunos de los muchos exvotos o milagros, haciendo una síntesis de lo que nos convoca. La devoción a nuestro protagonista, el Cristo de Pachacamillo, por lo milagroso que es. Cada exvoto representa un favor pedido, un milagro concedido, una gratitud perpetuada, lo que podemos llamar el círculo nazareno.

Los corazones con adornos como encajes son de los más antiguos. Algunos son grandes como los que enmarcaban al muro sagrado, aunque muchos de ellos fueron fundidos para hacer las andas y el marco de plata que reemplazó a aquellos exvotos del altar mayor, y que ahora exhibimos en el *hall* de entrada del Museo.

16. Un favor pedido o un favor concedido son los miles de exvotos entregados al Señor.

17. Con lluvia de flores, las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas reciben al Señor nuevamente en el santuario.



17

Estos milagros en forma de corazón son unos de plata y otros de oro, muchos con las iniciales “GR” que significa “Gracias Recibidas”, algunos con fechas e iniciales en el reverso, pero hay otros de formas representativas del milagro solicitado también en los dos metales. Podemos deducir por los que tienen apariencias específicas que le piden al Señor por salud, ya que hay muchos exvotos con forma de partes del cuerpo como brazos, piernas,

corazones, riñones, hígados y ojos. También encontramos bebés y parejas de novios; carros, carritos, ómnibuses y camiones; guitarras y máquina de coser; una pluma, seguramente por la inspiración recibida; caballos, gallinas, vaquitas y peces; y hasta casas, botes y aviones; y la tan frecuente, como conmovedora, de una persona, hombre o mujer, arrodillada en actitud de oración.

Cada vez que entran y salen las sagradas andas del santuario, los días de

procesión, sus esposas espirituales, las Nazarenas Carmelitas Descalzas, herederas de la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo y de Santa Teresa de Jesús, le rinden homenaje desde el coro alto, parte de la clausura, con una lluvia de pétalos de rosas. Pero son ellas, como todas las que las antecieron, las que dan la máxima ofrenda, la ofrenda de las ofrendas, la de la vida misma al servicio del Señor.

“Pidan y se les dará...Porque el que pide, recibe...” (Mateo 7: 7-8)





LA EXPANSIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL DE LA DEVOCIÓN

Fernando de Trazegnies

El Señor de los Milagros, como se indica en otros trabajos que aparecen en este libro, conquistó emocionalmente a los peruanos porque desde el primer momento fue reuniendo devotos en su entorno, los que fueron aumentando paulatinamente hasta convertirse en la devoción más importante de Lima.

Pero el alcance de esta devoción no se limitó a Lima sino que, con el paso del tiempo, fue extendiéndose por todo el territorio peruano y, más tarde, aparecieron hermandades que hicieron procesiones en muchas otras partes del mundo, como veremos a continuación.

LA DEVOCIÓN EN EL PERÚ

En lo que se refiere al Perú, la devoción fue extendiéndose poco a poco

hasta la época actual en la que puede decirse que todos los departamentos, que llegan a 24 en número, y la Provincia Constitucional del Callao, celebran anualmente al Señor de los Milagros con la adhesión de miles de fieles que salen a las calles para acompañar al Señor en su recorrido. Incluso, en muchos casos, el Señor de los Milagros ha inspirado otras organizaciones, sean escolares o de asistencia médica, que llevan el nombre del Señor.

No cabe duda de que un departamento muy importante es el de Arequipa, que alberga a la segunda ciudad de la República. La hermandad arequipeña del Señor de los Milagros está vinculada al templo de San Agustín. Es una institución muy activa, pues no solamente prepara la gran procesión de octubre

sino que, además, ha constituido una cuadrilla infantil con 200 niños y niñas de 8 a 16 años de edad, así como una banda de música de 60 integrantes y dentro de poco tendrán también un coro polifónico. Las procesiones anuales son, ciertamente muy impresionantes porque asisten hasta el 40% de la población de la ciudad. Asimismo, la procesión tiene lugar no solamente en la ciudad capital del departamento sino también en Mollendo, su puerto sobre el Océano Pacífico.

Como es conocido, el Perú tiene tres grandes divisiones geográficas: la costa, que es la región aladaña al Océano Pacífico y que tiene casi 2,000 kilómetros de longitud; la Sierra, que está constituida por los dos brazos de los Andes y sus zonas intermedias, cuyos

extremos son el Norte y el Sur, del país en su parte central; y la selva formada por grandes extensiones silvestres al Este del país. El 52.6 % de la población se encuentra en la Costa; el 38 % vive en la Sierra y el 9.4 habita en la Selva.

Como era de esperar, el mayor número de devotos del Señor de los Milagros se encuentra en Lima, teniendo en cuenta que es el lugar donde la devoción tuvo su origen. Sin embargo, prácticamente todos los departamentos –y todas las regiones– celebran al Señor de los Milagros y organizan procesiones que son seguidas por miles de devotos.

En primer lugar, en Lima misma no solamente tiene lugar la procesión principal dirigida por las Madres Nazarenas y la hermandad más antigua, sino que además un gran número de distritos quiere rendir también honores al Señor de los Milagros. Y es así como tienen lugar las procesiones u otros actos religiosos en homenaje al Señor de los Milagros, en iglesias de diferentes distritos de la ciudad de Lima, como Ancón, Ate, Barranco, Breña, Carabaylo, Chaclacayo, Chorrillos, Chosica, Cieneguilla, Comas, El Agustino, Independencia, Jesús María, La Molina, La Victoria, Lince, Los Olivos, Lurín, Magdalena, Magdalena del Mar, Miraflores, Pachacamac, Pucusana, Pueblo Libre, Puente Piedra, Punta Hermosa, Punta Negra, San Isidro, San Juan de Lurigancho, San Juan de Miraflores, San Martín de Porras, San Miguel, Santa Anita, Santiago de Surco, Surquillo, Villa El Salvador, Villa María

del Triunfo, prácticamente en todos los distritos de la capital.

Los departamentos de la costa, sin contar Lima a los que ya se ha hecho referencia, tienen procesiones muy significativas.

Es así como en el extremo norte costero, se encuentra en los departamentos de Tumbes y Piura, en cuyas ciudades la vitalidad de la devoción es notable.

La Libertad es muy importante y la procesión del Señor de los Milagros es tradicional en Trujillo, capital de ese departamento. Por su parte, el departamento de Lambayeque tiene celebraciones en Lambayeque mismo y en los puertos de Eten y Ferreñafe. A su vez, en el sur de la costa peruana las procesiones del Señor de los Milagros tienen lugar en Ica, en Moquegua y en Ilo. Es interesante destacar que, en Ilo, el fin de la procesión está constituido por un baile general de “marinera” en la plaza pública; música tradicional, por parejas, de la costa peruana.

En la Sierra, departamento de Ancash, se encuentra Ranrahirca –que es un pueblo al pie del Huascarán, la montaña más alta en los Andes peruanos– que acoge al Señor de los Milagros con una procesión en las alturas. A su vez, el Departamento de Apurímac también venera al Señor de los Milagros con una procesión; y la devoción sigue extendiéndose con el tiempo a lugares apartados como el pueblo de Huayllo, en la Provincia de Aimaraes. Cajamarca tiene también una procesión del Señor

de los Milagros, así como la tienen igualmente Huancavelica, Jauja y Huánuco.

La capital del departamento andino de Junín es la ciudad de Huancayo, donde la devoción al Señor de los Milagros tiene un origen muy especial. Hace cerca de un siglo, una mujer de la región fue advertida médicamente que su pequeño hijo moriría inevitablemente en razón de unas fiebres. La madre desesperada viajó a Lima para pedirle al Señor de los Milagros que salvara a su hijo. Y efectivamente, el hijo se salvó. Por ello, dicha señora decidió llevar esa fe a su provincia natal. Fundó la hermandad local y regaló un cuadro del Cristo morado. A partir de entonces, la procesión se realiza todos los años. Y, desde entonces, la gente del lugar encuentra numerosos casos por los que debe rezarle al Señor de los Milagros.

En la ciudad de La Oroya, también parte del departamento de Junín, situada a casi 4,000 metros de altura, existe una hermandad local y todos los años ésta organiza la procesión. Pero además colaboran en la escenificación de la muerte de Jesús en el cerro más alto de la ciudad.

Puno es otra ciudad situada a 4,000 metros sobre el nivel mar. Y tiene una tradición cultural muy importante. Durante siglos, Puno ha venerado a la Virgen de la Candelaria como muchos otros lugares de España y de América. Pero desde hace más de medio siglo se formó una hermandad local del Señor de los Milagros; y, a partir de



2



3

Página 154:

1. Las andas del Señor de los Milagros saliendo de la catedral de San Patricio en Nueva York.
2. La procesión en Arequipa, con la torre de la catedral al fondo.
3. El anda y su cuadrilla en la plaza mayor del Cusco. Al fondo, la catedral.

entonces, ambas devociones son muy importantes para sus pobladores.

Ciertamente, la devoción no podía estar ausente del Cusco. La procesión recorre los diferentes barrios y se ha convertido en uno de los actos más significativos de la ciudad.

En la zona amazónica, al extremo Este del país, en medio de la selva, tenemos la ciudad de Bagua Grande, capital de Utcubamba, donde tiene lugar anualmente la procesión del Señor de los Milagros, acompañada de una festividad en las puertas de la Iglesia

del lugar. Asimismo, en Pucallpa, capital del departamento de Ucayali, siempre en la zona selvática, existe una parroquia denominada Señor de los Milagros (ubicada en el distrito de Tahuania, provincia de Atalaya).

Hay un aspecto que debemos agregar y que nos hace ver que la devoción es muy profunda y no se limita a la procesión anual. En muchas partes del Perú, encontramos que el Señor de los Milagros ha sido también una motivación para ayudar a sobrepasar una de las necesidades más importantes del niño peruano: la educación.

Es así como en Amazonas, la hermandad ha creado la “Aldea Infantil Señor de los Milagros”. En Huaraz se ha construido un colegio Señor de los Milagros. En Cusco, la hermandad adoptó un colegio con el nombre del “Señor de los Milagros” e incluso apoya un hospital “Señor de los Milagros”. Ica también tiene un colegio Señor de los Milagros, dedicado a la educación secundaria. En Lambayeque, se ha creado una Institución Educativa No. 11011 denominada Señor de los Milagros. En Madre de Dios hay la Escuela 52181 de enseñanza primaria, que lleva también el nombre del Señor de los Milagros.

Nuestra conclusión no puede ser otra que la de corroborar la presencia del culto al Señor de los Milagros en todas las partes del país en el que surgió la devoción hace ya casi 400 años. Es así como ese río morado de gente que se apiña para seguir la imagen de Cristo



4. El Señor de los Milagros marchando por la Quinta Avenida, Nueva York.
5. Ingreso de las andas a la catedral de San Patricio, Nueva York.

crucificado lo encontramos en todo el Perú.

LA DEVOCIÓN EN EL MUNDO

Pero la devoción al Señor de los Milagros no termina dentro del marco de nuestra frontera política. Por el contrario, vemos que se ha extendido a muchas partes del mundo, incluyendo un gran número de países y casi la totalidad de los continentes.

Sin duda es debido a la emigración peruana que la devoción ha alcanzado esta adhesión internacional: los peruanos instalados en otras partes del mundo no podían olvidar a su patrono limeño. Y es por ello que han organizado el culto y la procesión del Señor de los Milagros en cada país al que llegaban. Es, pues, una remembranza del culto de Lima llevado al extranjero por los peruanos que han tenido que viajar y establecerse fuera del Perú, pero que han conservado sus enlaces fundamentales con su país.

Revisemos las hermandades en el mundo para tener una idea de la ex-

pansión de la devoción. Es importante señalar que la constitución de estas hermandades y el culto y procesión del Señor han tenido lugar fundamentalmente en el siglo XX, dado que la emigración de peruanos al extranjero aumenta notablemente durante la segunda mitad del siglo pasado, una vez terminadas las guerras mundiales.

AMÉRICA

Comencemos con los Estados Unidos en la América del Norte; y, dentro de ella, con Nueva York.

La hermandad del Señor de los Milagros tiene su sede en la Iglesia Sagrado Corazón de Jesús, la festividad comienza desde el día anterior a la procesión, con una misa de Vigilia, en la que juramentan los nuevos miembros de la hermandad. El día siguiente, tiene lugar una misa en la Catedral de San Patricio y luego se inicia la procesión. Es notable que esta procesión, tan peruana en un cierto sentido, circule por la Quinta Avenida de Nueva York, llevan-



do en andas al Señor de los Milagros. La procesión está constituida por los hermanos cargadores, las hermanas sahumadoras, las hermanas cantoras y miles de fieles que siguen al Señor. Y luego de ello, la procesión regresa a su punto de partida.

Es realmente sorprendente que una ciudad tan compleja como Nueva York haya aceptado que la procesión, con esa inmensa cantidad de devotos, circule por la Quinta Avenida, interrumpiendo el abundante tráfico automovilístico de esta vía tan central dentro de una ciudad tan activa.

Pero no pensemos que ésta –que ya es mucho– sea la única procesión que tiene lugar en los Estados Unidos. En realidad, hay cuando menos 79 hermandades en el país, distribuidas en condados y en estados por todo el territorio de los Estados Unidos.

Es así como nos encontramos ciertamente con una hermandad en Washington, la Capital de los Estados Unidos; y también otra en Seattle, en el Estado de Washington. La más antigua hermandad es la de Hartford, capital del estado de Connecticut. En Nueva York misma, además de la que se ha hecho referencia, hay otras hermandades en Manhattan; en la iglesia San Pablo y en el alto Manhattan. No ya en la ciudad, pero en el mismo Estado existe en el condado de las Reinas y en el Bronx. También hay hermandades en Ontario; en Patterson y en Northern Virginia; en Baltimore, capital del estado de Maryland; en San

Diego y en el Canoga Park de California; en el Dallas Fort de Texas; en Florida existe una hermandad en Brandon y otra en Broward; en Miami, la procesión tiene lugar en Kendall; Raleigh en North Carolina tiene también una procesión; en el estado de Chicago, la procesión tiene lugar en Illinois; también hay Procesión en Denver, Colorado; y en Atlanta y Georgia.

Y, aunque parezca increíble, el Señor de los Milagros, en los Estados Unidos, está también presente nada menos que en un sitio tan lejano geográficamente como Anchorage, Alaska, donde existe una hermandad.

Siempre en América del Norte, tenemos a Canadá donde existen hermandades –y, por tanto, procesiones– en Montreal, en Ontario y en Toronto. Y también México, donde hay una hermandad en Ciudad de México, pero también otras en Mérida y en Monterrey.

En América del Sur –sin contar obviamente con el Perú que es la cuna de la devoción y cuyas procesiones ya han sido reseñadas– encontramos la presencia del Señor de los Milagros en Argentina, donde existen hermandades en Buenos Aires, Tucumán y Rosario. Panamá, Bogotá en Colombia, Asunción en Paraguay y Brasil, tanto en Río de Janeiro como en Belo Horizonte; en Santa Cruz de la Sierra en Bolivia.

Pero indudablemente, los países sudamericanos que más han acogido al Señor de los Milagros han sido Chile y Venezuela.



Chile tiene una hermandad muy activa en la ciudad de Santiago en la parroquia N.S. de Pompeya, dicha hermandad lleva la imagen a la Catedral donde se celebra la misa y luego se realiza la procesión. Existe otra hermandad en Santiago y en otras ciudades como Valparaíso, Concepción, Antofagasta, Iquique y Quilicura.

Venezuela tiene nada menos que 16 contactos religiosos motivados en el Señor de los Milagros. Así, encontramos en Caracas la hermandad en la iglesia de Santa Rosa de Lima; y también la participación del Señor de los Milagros en su festividad por la Virgen de Lourdes.

Pero, además, Venezuela tiene hermandades del Señor de los Milagros en la Isla Margarita, Maracay, Turme-

ro, La Victoria, Villa de Cura, Puerto Ordaz, Ciudad Bolívar, San Félix, Carabobo, Puerto Cabello, Naguanagua, Mérida, Lara y Valencia

EUROPA

Nos hemos referido hasta ahora a la presencia del Señor de los Milagros en América. Pero es importante señalar su presencia también en Europa, de manera muy notable.

Claro está que la presencia más importante es en Italia y, particularmente, en el Vaticano. Es importante señalar que la hermandad de Roma llevó al Señor hasta el Vaticano, donde el Santo Padre saludó a la comunidad peruana en la Plaza San Pedro y se dirigió con las siguientes palabras a los cargadores, cantoras, sahumadoras y otros centenares de fieles que habían

llevado en procesión una imagen del Señor de los Milagros: *“Saludo a todos los peregrinos. Dirijo un pensamiento especial a la comunidad peruana de Roma aquí presente con esta sagrada imagen, ¡qué hermoso el Señor de los Milagros!”*. Y cabe señalar que, hace algunos años, se celebra la misa en honor del Señor de los Milagros nada menos que en la Basílica de San Pedro.

Turín tiene también una muy devota hermandad, que anualmente realiza una importante procesión. La hermandad de Turín explica que lo que les motiva para vivir tan intensamente su fe es el recuerdo de la procesión que se realiza en Lima, manteniendo así su devoción que conforma su tradición nazarena y a través de ella de Nuestro Señor Jesucristo.



6. Una de las procesiones mas concurridas es la de Santiago de Chile. Las andas cargadas por la Guardia de Carabineros.
7. En Munich, Alemania.
8. Las imágenes del Señor de los Milagros y la de la Virgen de Guadalupe en la catedral de Notre Dame, París.

Páginas siguientes:

9. Las andas del Cristo limeño delante de la Basílica de San Pedro, Roma.

Nótese que puede entenderse que, respecto de todos los países que cultivan la fe en el Señor de los Milagros, la base emocional de la devoción es el resultado de una remembranza del culto de Lima que es llevado al extranjero por los peruanos que han tenido que viajar y establecerse fuera del Perú pero que han conservado sus enlaces fundamentales con nuestro país, lo que lleva a decir por algunos que la procesión en el exterior tiene sabor a Lima.

Y es por ello que un inmigrante peruano en Italia dice que enaltecer esta tradición católica, que espiritualmente sitúa en la vanguardia por sobre todas las cosas a la fe en Dios Todopoderoso y a su Hijo, el Señor de los Milagros, ha sido y será para ellos un elemento central, como lo ha sido en los 23 años que ya tienen de inmigración en el extranjero.

Es preciso señalar que, en Italia, también se venera al Señor de los Milagros en Perugia, Génova y Milán.

España es otro país que ha recogido de manera muy importante la devoción

del Señor de los Milagros, traída por los inmigrantes peruanos distribuidos por las distintas ciudades españolas.

Es así como Madrid tiene una hermandad y una procesión anual; pero también las tiene uno de sus distritos, como es Barajas. Por otra parte, hay asimismo hermandades en otros lugares de la Comunidad de Madrid, como Majadahonda (donde se produjeron duros combates durante la Guerra Civil Española), Fuencarral, e incluso Vallecas que cuentan con una fraternidad del Señor de los Milagros y que se apoyan en la siguiente declaración *“Te ofreceré un sacrificio de alabanza invocando tu nombre, Señor. Cumpliré el Señor mis votos en presencia de todo el pueblo”*. Con relación a estas devociones al Señor de los Milagros en Madrid y sus vecindades, no puede olvidarse la misa que tiene lugar en la catedral de la Almudena –también denominada Cripta de la Almudena– en la que participa la hermandad del Señor de los Milagros.

Si todo esto sucede en la zona madrileña, es preciso señalar que hay



IN HONOREM PRINCIPIS APOST PAVLVS V BVRGHESIVS ROM



ANVSPON

PONT VII

II. S. M.

también una hermandad en La Coruña, en Galicia. También hay una en Valencia que cuenta con tres fases: el retiro espiritual, a continuación la procesión y finalmente la misa en la iglesia El Salvador y Santa Mónica. Han compuesto varias oraciones y hay también una Novena al Señor de los Milagros.

Sevilla no podía estar ausente de estas festividades y actos de devoción. Es así como la Asociación Religiosa de Devotos Señor de los Milagros Sevilla España reúne a los fieles –en su mayor

parte peruanos– para llevar a cabo la procesión y la misa anual.

OTROS PAÍSES

La procesión del Señor de los Milagros pudiera parecer que está presente sólo en los países hispánicos, esto es, América Hispánica y España. Sin embargo, esto no es así. Ya hemos explicado en los párrafos anteriores que en América del Norte nos encontramos con un gran número de procesiones en diferentes partes de los Estados Unidos; y también algunas en Canadá. Y ahora señalaremos

10. En Kugatsu, Japón.

11. Miembros de la misión científica peruana en la Antártida.

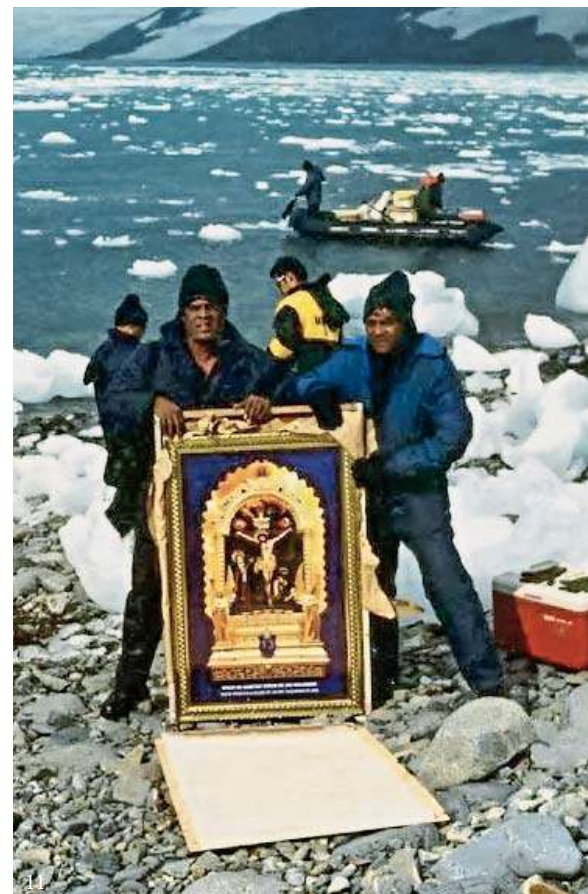
12. En Montreal, Canadá.

otros países europeos que, a pesar de las diferencias de cultura, han incluido entre sus manifestaciones religiosas a la procesión del Señor de los Milagros.

Es así como Francia tiene activos seguidores del Señor de los Milagros y su importancia religiosa es de tal naturaleza que la ceremonia tuvo lugar mediante una procesión y luego una misa nada menos que en la Catedral de Notre Dame, habiéndose colocado previamente, en forma oficial y permanente, una imagen del Señor



10



11



12

de los Milagros en uno de los altares laterales.

Pero también Bélgica cultiva esta devoción tan peruana. Todos los años, a fines de octubre, se rinde homenaje al Señor de los Milagros en la iglesia Notre Dame des Riches Claires de Bruselas con una misa seguida de una procesión. Siempre en Bélgica, existe también una hermandad en la ciudad de Amberes, que en octubre organiza una procesión del Señor de los Milagros en la que participan básicamente familias de peruanos y de otros países latinos.

Amsterdam, en Holanda, ha festejado el año pasado las bodas de plata de la hermandad del Señor de los Milagros de esa ciudad, en la Basílica de San Nicolás. La procesión anual es seguida por grandes cantidades de gente

que, en su mayoría, pertenecen a la comunidad peruana de Amsterdam.

En Alemania, tenemos los casos de Friburgo y de Hamburgo. En el primero de ellos, al parecer, no existe propiamente una hermandad específica sino que es la Misión Católica de la Lengua Española, quien convoca a una misa anual, en octubre, en la iglesia de Cristo Rey, donde el sacerdote que oficia la misa tiene también origen latino. Hamburgo, en cambio, al parecer cuenta con una hermandad del Señor de los Milagros.

En Suiza, encontramos que el Señor de los Milagros es venerado en Ginebra el último domingo del mes de octubre. La hermandad se forma en el año 2007 en la parroquia católica de lengua española de Ginebra. Y gracias a la generosidad y devoción de la

comunidad peruana de Ginebra, fue posible traer las imágenes del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube, la compañera de Jesús en todas las procesiones limeñas. Y, al igual que en los otros casos, la imagen del Señor de los Milagros sale a las calles la última semana de octubre, seguida por cientos de devotos. Y, siempre en Suiza, encontramos también una hermandad del Señor de los Milagros en Zurich, que a su vez lleva en procesión al Señor por las calles de la ciudad.

Incluso en países bastante lejanos del Perú, como es el caso de Rumanía y de Suecia, podemos encontrar la devoción al Señor de los Milagros y el paso de su imagen por sus calles. A veces, recurriendo a una hermandad de un país vecino; o, en otros casos,

como el de Estocolmo en Suecia, hay hermandad y desde hace veinte años que se celebra una procesión del Señor de los Milagros.

Pero con este extenso resumen de hermandades y de devociones, no hemos llegado al final. Aún en el otro lado del mundo seguimos encontrando la presencia del Señor de los Milagros.

Este es el caso, por ejemplo, de Japón. Aunque nos llame la atención, el Señor de los Milagros tiene una presencia muy importante en Japón, del otro lado del mundo, y que puede explicarse solamente por la intensa migración recíproca que ha existido entre el Perú y Japón. Es así como existe una hermandad que comprende la devoción en Nagoya, en Osaka, en Hyogo, en Kanagawa, en Shiga, en Gunma, en Shizuoka, en Hamamatsu, en Ageki y en Okinawa.

A su vez, Sydney en Australia tiene también una procesión del Señor de los Milagros, calificada como fiesta patronal del Perú.

En pocas palabras, la devoción al Señor de los Milagros es prácticamente universal y está presente en la mayor parte de los países con importantes poblaciones católicas. Es así como se trata, sin duda, de una devoción mundial.

Estamos ante una fe religiosa que congrega a millones de personas de todas partes del mundo y que tiene su epicentro en la ciudad de Lima.

UNA ANÉCDOTA

Creo que no puedo dejar pasar, al respecto de lo dicho en este texto sobre la universalidad del Señor de los Milagros, una anécdota que refiere a un hecho importante en las conversaciones por lograr una paz definitiva con Ecuador.

Como es conocido, las dificultades fronterizas ente Ecuador y el Perú nacen con la Emancipación. Y estos problemas han dado lugar a varias guerras –con mucha gente muerta de ambos lados– así como a una enemistad muy fuerte tanto del pueblo peruano como del ecuatoriano.

En 1997 fui invitado a asumir la Presidencia de la Delegación Peruana encargada de las conversaciones con Ecuador sobre temas fronterizos. Tengo una fuerte tendencia a buscar la paz en cualquier controversia, con la convicción de que un acuerdo en ambiente de paz es mucho más profundo, más seguro y más permanente que los resultados de una guerra.

El asunto no era fácil y existía siempre en ambos lados una terrible resaca que no hacía sino generar desconfianza y convicción de que, una vez más, las cosas no iban a resultar bien. Poco a poco fui buscando puntos en común entre peruanos y ecuatorianos –que son muchos– y logré crear un clima de amistad personal y de franqueza entre las dos delegaciones.

Sin embargo, aun cuando se avanzaba en las aproximaciones de una y otra



13. Imagen de la Virgen de la Nube en el Santuario Franciscano. Azogues, Ecuador.

A NUESTRA SEÑORA DE LA NUBE

*Ruega oh tierna madre nos conceda Dios,
salud al enfermo, gracia al pecador.
Nube del Carmelo, donde te evocó del
profeta Elias la ardiente oración.
Nube que las lluvias de vida y frescor nos
das cuando queman los campos de sol.
Nube que al viajero con sombra veloz
refrescas la frente que abraza el sol.
Nube de las gracias, fraguas del amor,
nube de los cielos trono de mi Dios.*

Fragmentos tomados de *Reseña histórica y Triduo en honor de Nuestra Señora de la Nube*. Canónigo Carlos L. Pérez. 1935.

parte a la solución del problema, todavía era preciso caminar mucho. A ello se agregó el hecho de que hubieron elecciones nacionales en Ecuador, siendo elegido Presidente de la República don Jamil Mahuad. Esto ciertamente amenazaba perturbar nuestras conversaciones debido al cambio de gobierno. Sin embargo, en una reunión que se produjo entre los dos Presidentes de las Repúblicas, Jamil Mahuad y Alberto Fujimori, surgió una idea interesante. Cada país enviaría al otro un agente especial y secreto para ver si hablando con toda franqueza se podía encontrar puntos en común.

Y es así como el Presidente Mahuad envió a Lima al presidente de un banco de Guayaquil, a quien el Presidente Fujimori me solicitó atender. Hablamos mucho de la relación entre Ecuador y Perú; y tuve la satisfacción de encontrar una comprensión y una receptividad muy grandes... pero todavía seguía el problema en pie. El Presidente Fujimori me pidió que yo fuera como enviado especial (y secreto) peruano a hablar con el Presidente del Ecuador. Era ciertamente una responsabilidad muy grande y yo me encontraba bastante preocupado.

El inicio de la reunión con el Presidente Mahuad fue muy neutro, con actitudes cuidadosas de ambos lados. Sin embargo, unos minutos después comprendía que esta reunión sería un fracaso si no aireábamos un poco el

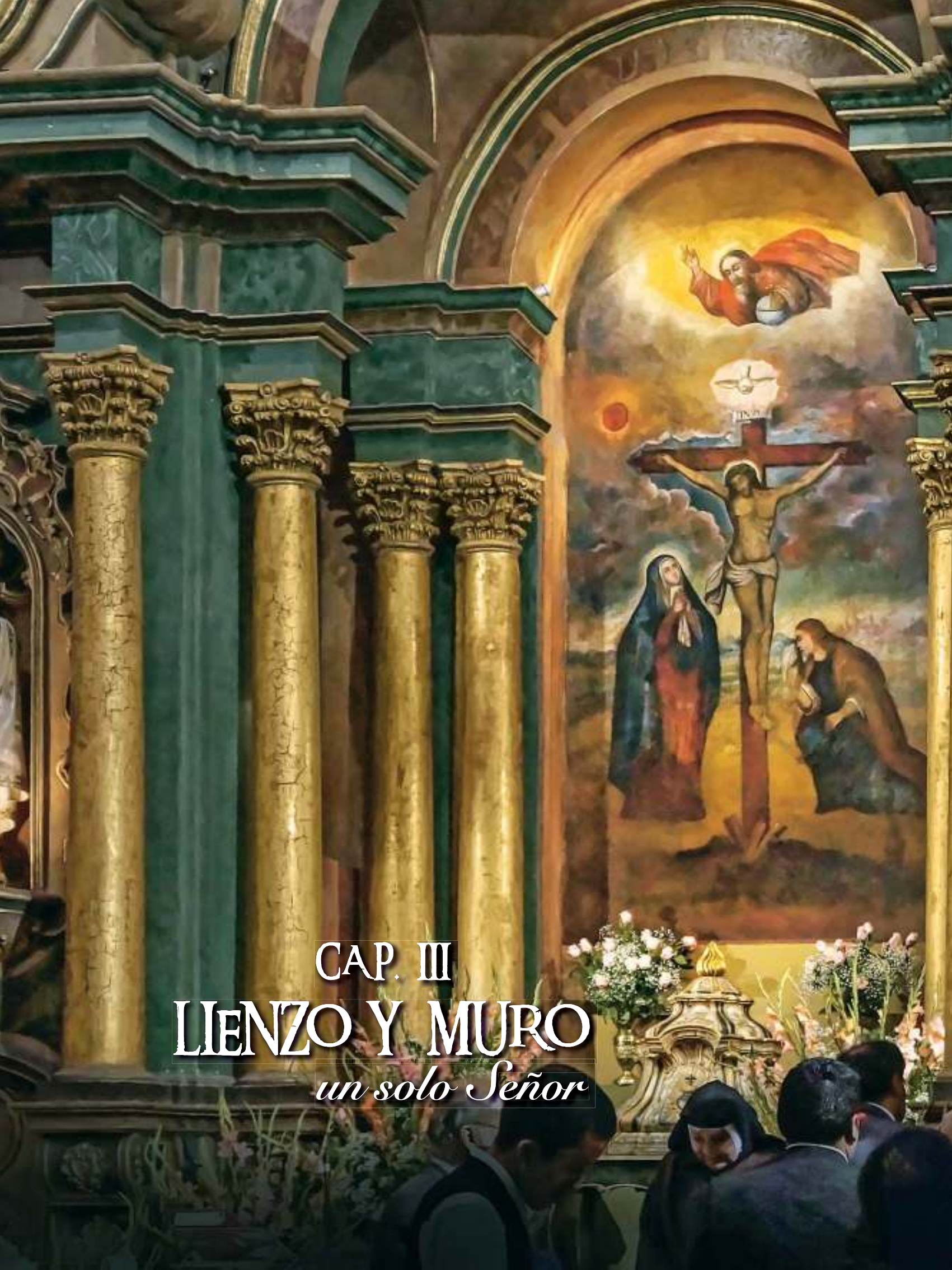
ambiente. Y es así como le enumeré al Presidente ecuatoriano una serie de razones por las que creía que éramos dos países estrechamente vinculados, utilizando para ello la famosa frase de don José de la Riva-Agüero y Osma: *“Todos los americanos hispánicos somos iguales porque tenemos el mismo padre español, aunque nuestras madres indias sean diferentes”*. Pero, agregué: *“En el caso de Ecuador y Perú somos hermanos plenos porque somos hijos del mismo padre español y de la misma madre inca”*

La conversación continuó en esa línea sobre otros ejemplos de cercanía entre los dos países, que ambos debíamos reconocer. Y es entonces cuando le pregunté: *“Presidente, ¿usted ha oído hablar del Señor de los Milagros?”*. *“Por supuesto”*, me contestó, *“es esa procesión que tiene miles de miles de devotos”*. *“Exactamente”*, le dije. *“Bueno”*, me respondió, *“es un emblema del Perú que todo el mundo conoce... Pero, ¿qué tiene que ver esto con el tema que nos reúne?”*. *“Señor Presidente”*, le contesté, *“permítame insistir, ¿sabe usted cuál es la Virgen que acompaña al Señor de los Milagros por todo Lima en esas procesiones a las que usted se ha referido, esto es, la Virgen que está del otro lado del anda”*. El Presidente me miró en forma extraña, preguntándose adónde quería llegar este peruano. *“No”*, me dijo, *“¡no sé qué Virgen es!”*. *“Pues”*, le dije, *“la Virgen que acompaña al Señor por todas las*

calles de Lima seguida por miles de miles de peruanos, es la Virgen de la Nube, la Patrona de Quito”.

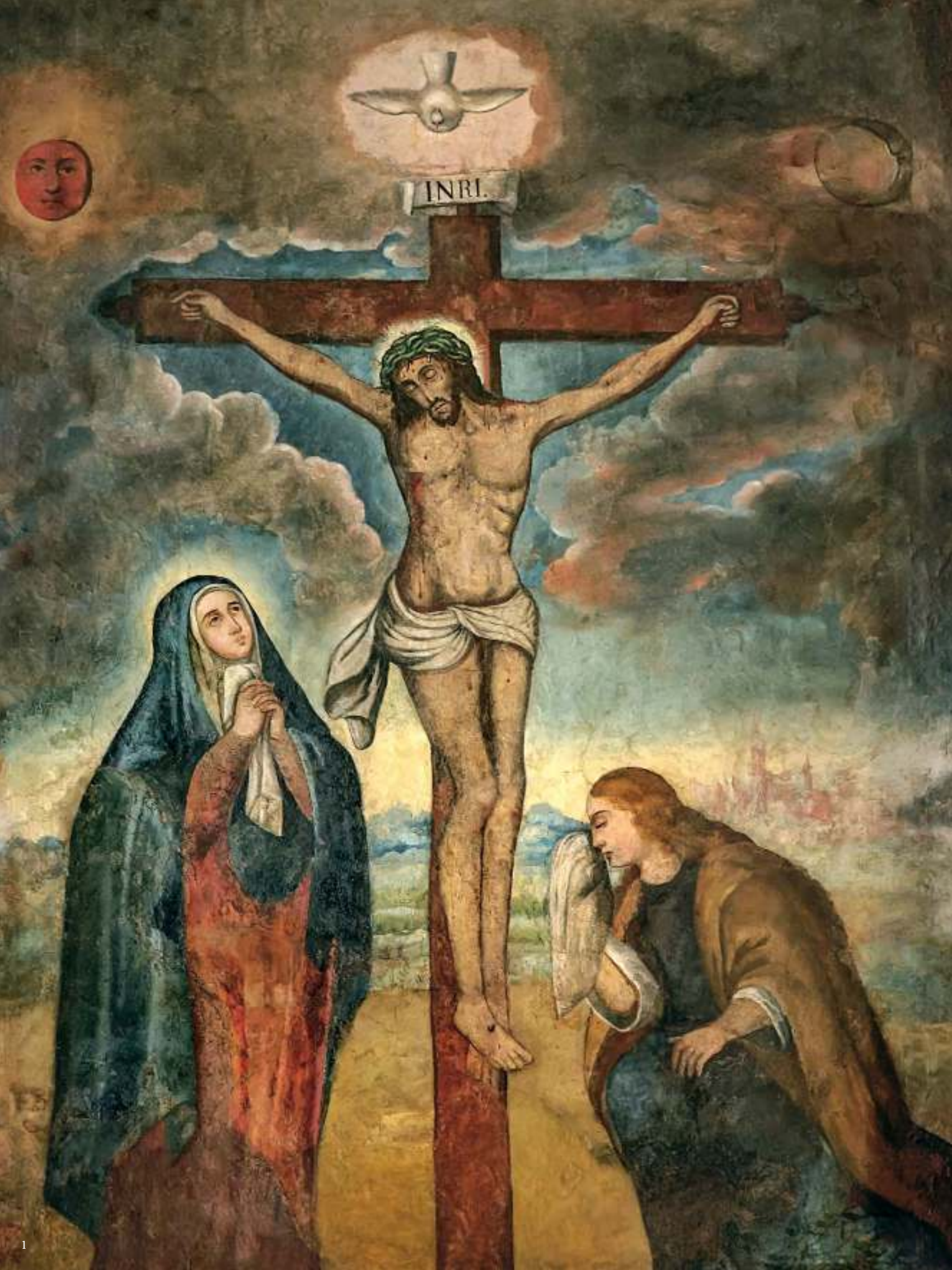
Hubo un momento de silencio y luego el Presidente de Ecuador me tomó del brazo y tuteándome me dijo: *“Tienes razón. Somos hermanos. Pero ¿cómo aplicamos esto a nuestro problema de fronteras?”*. *“Bueno”*, le dije respondiéndole ya como tuteo, *“ese es nuestro problema, tenemos tú y yo que encontrar la forma de restablecer la paz sin que nadie quede ofendido, esto es, como hermanos. El Señor de los Milagros y la Virgen de la Nube posiblemente nos ayudarán”*. Me invitó a quedarme a almorzar y ahí, bien en confianza y con la máxima transparencia de ambas partes, surgió la idea que nos llevaría a la paz definitiva: el Perú no cedía territorio, pero sí otorgaba a Ecuador el derecho de construir dentro de nuestro territorio un cementerio de guerra como los que existen en Europa después de la guerra mundial. El acuerdo no fue –no podía ser– inmediato. El Presidente de Ecuador tenía que consultarlo con su gente y yo con mi Presidente y con la Cancillería.

Pero el camino había quedado establecido gracias al Señor de los Milagros y, unas semanas más tarde, se firmaba la paz total entre los dos países, borrando un pasado de enemistades y creando una nueva relación de países hermanos que se tienen mucho afecto recíproco.¹



CAP. III
LIENZO Y MURO
un solo Señor







EL MURAL Y SU ESTELA ICONOGRÁFICA

Luis Eduardo Wyffarden



Entre las pinturas sagradas cuyo culto se origina en los antiguos virreinos de Hispanoamérica, el Señor de los Milagros ofrece un caso de excepción. A diferencia del ayate milagroso donde apareció la Virgen de Guadalupe en México, el mural limeño no se incluye en el campo de las imágenes *acheiropoieticas*: aquellas surgidas *ex nihilo*, que no se consideraban hechas por mano humana y cuyo carisma era atribuido, precisamente, a esa procedencia sobrenatural.¹ Tampoco responde al tópico de la pintura sacra restaurada milagrosamente, prodigio que dio fama a los cultos de Chiquinquirá, en Colombia, y de la Virgen del Milagro en el Cusco.² El Cristo de Lima nunca dejaría de ser visto como obra de factura popular, espontánea y anónima, cuya devoción se había iniciado al margen del espacio sagrado oficial. A ese origen se sumaba su torpeza de ejecución, que despertaría explicables resistencias entre las autoridades civiles y eclesiásticas. Sin embargo, la persistencia de la pintura tras varios terremotos e intentos de borrarla, además de los milagros atribuidos a su intercesión, fueron abriendo paso a un amplio reconocimiento social, que sería sancionado finalmente por la intervención del propio virrey. Ese complejo proceso hizo que, en poco más de un siglo, el Señor de los Milagros pasara de ser un culto marginal a cargo de una cofradía de esclavos en el barrio suburbano de Pachacamilla, a ocupar el centro mismo de la edificación eclesiástica más “moderna” dentro de la ciudad ilustrada de fines del siglo XVIII.

Ese encadenamiento de circunstancias suele revelar aspectos sugerentes de la práctica religiosa y de la experiencia urbana. Pero, además, la propia dinámica social del fenómeno determinó sucesivas transformaciones en la iconografía del culto. En primer lugar, hay que considerar el aspecto del mural primitivo y los añadidos que este recibió tempranamente como parte de su paulatina aceptación oficial. Un segundo hito corresponde al surgimiento del “doble procesional”, a través del lienzo que, a manera de “vera efigie”, permitió que el venerado Cristo fuese paseado ritualmente por las calles de la ciudad. Mucho tiempo después surgirá su complemento, la Virgen de la Nube, emplazada al reverso de las andas. Otros elementos son el retablo dieciochesco que configuró un escenario arquitectónico para el Cristo, al convertirse en advocación titular del nuevo templo de las Nazarenas, así como el marco icónico del lienzo procesional, que solo alcanzará su forma definitiva en la primera mitad del siglo XX. Finalmente, es preciso mencionar las estrategias de difusión del culto en el ámbito de la religiosidad doméstica y privada a través de versiones en pequeño formato –pintadas, grabadas o impresas–, que se irán haciendo eco de aquellas cruciales modificaciones. Por ello, las siguientes líneas intentan una aproximación a varios de esos aspectos, asumiendo la pertinencia de una observación hecha hace un cuarto de siglo por David Freedberg, en su clásico libro sobre los iconos y su culto, cuando señalaba que “el estudio de las copias y transformaciones continúa siendo una de las grandes tareas por realizar en este campo de la historia de las imágenes”³.



LA IMAGEN PRIMITIVA

Por su origen, el Señor de los Milagros podría clasificarse dentro del género de las “imágenes callejeras”, es decir, aquellas colocadas espontáneamente por devotos anónimos en esquinas, patios y portales de casas particulares, cuyo apogeo en las ciudades del mundo hispánico tendrá lugar precisamente a lo largo del siglo XVII.⁴ En el caso del mural limeño, una persistente tradición señala que habría sido pintado el año 1651 por un esclavo anónimo del barrio suburbano de Pachacamilla, sobre el muro medianero de adobe que separaba una cofradía de esclavos de casta angola de la casa-huerta propiedad de Diego de Tebes Manrique de Lara. Todo indica que aquella primitiva imagen representaba al Crucificado de forma aislada, y su autor habría tenido a la vista alguna de las estampas de factura popular que circulaban profusamente por entonces como piezas de devoción privada de bajo costo. Esta es la imagen que ha permanecido inalterada a través del tiempo. Se dice incluso que un devoto intentó sacar una muestra de color de la pierna del Cristo, a modo de reliquia, pero este sector del mural parecía impedir todo intento de retocarlo.

El desconocimiento de las reglas del dibujo por parte de su autor se hacía aún más evidente en el contexto de una ciudad que por esos años empezaba a erigirse entre los centros artísticos más importantes del continente. Como es sabido, la abundancia y calidad de los talleres establecidos en Lima a mediados del siglo XVII alentaron la iniciativa de crear un gremio limeño de pintores similar al que regulaba la actividad de sus colegas en Sevilla. En 1649 se congregaron a ese efecto treinta y dos maestros de pintura, policromía y dorado activos en la ciudad, quienes redac-



*Te encarnaste
en nuestro barro
y en barro te quedaste
Señor de los Milagros.*



taron un proyecto de ordenanzas gremiales. Su propósito declarado era defenderse de la competencia desleal, representada en ese momento por la proliferación de obradores puramente comerciales, en los que se ejercía la profesión de manera informal. De ahí las exigencias previstas para los aspirantes a maestros, quienes tendrían que someterse a un riguroso examen, destinado a demostrar ante los alcaldes del gremio sus capacidades y conocimientos.

En el caso de los pintores, la prueba principal consistiría en dibujar una figura humana “de pie entero de pechos, y otra de medio perfil; y otra de espaldas con sus partes y tamaños conforme a la simetría y al arte”. Similar ejercicio se exigía con relación a una figura de mujer y otra de niño. En otro momento, el candidato debía realizar aparte un lienzo que incluyera uno o más personajes desnudos, “al óleo o al temple conforme a su arte”. Tampoco faltaba un cuestionario teórico, relacionado con los conocimientos de perspectiva y con las técnicas en el uso de los colores y el aparejo de los lienzos, seguramente basado en el cuerpo de conocimientos que manejaban los pintores sevillanos desde la segunda mitad del siglo anterior, y que había sido sistematizado por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*, aparecido precisamente en 1649.⁵

Si bien la agremiación no prosperaría finalmente, quizá debido a la enorme gra-

Página 170:

1. Señor de los Milagros. Anónimo limeño. Pintura mural al temple, circa 1651. Iglesia de las Nazarenas, Lima.
2. Grabado popular, Anónimo. Crucificado, siglo XVII.
3. Señor de los Milagros, detalle del mural.



4



5

vitación de la informalidad en todos los ámbitos de la vida productiva colonial, las reglas de un gusto pictórico cada vez más exigente tendían a imponerse entre los sectores cultos de la capital. Y aunque no consta de manera explícita en los documentos de época, este factor debió pesar de algún modo en el rechazo inicial de las autoridades. A lo anterior habría que agregar el asunto clave de la ortodoxia exigida por la jerarquía eclesiástica a las imágenes de culto, a fin de evitar cualquier forma de desviación doctrinaria o error teológico. A ese respecto es importante recordar que las últimas campañas importantes de “extirpación de idolatrías” tenían por entonces como escenario la vecina serranía de Lima, donde se sospechaba la supervivencia de cultos “idolátricos” antiguos entre la población indígena, que eventualmente podían enmascarse bajo apariencia cristiana.⁶

*Hallóse la maravillosa imagen
de Jesucristo nuestro redentor
acompañada de las de su
santísima madre y penitente
Magdalena tan solamente y
se reconoció ser de pintura al
temple ...*

Relación de Sebastián de Antuñaño sobre el Señor
de los Milagros. [Folio 24v]

No obstante, la sencilla representación del Crucificado difícilmente podía resultar sospechosa de herética, más allá de los esperables reparos suscitados por su impericia artística, que solía interpretarse como un rasgo contrario al “decoro” exigido a las representaciones sacras. Por ello mismo resulta sorprendente que tanto la capa pictórica, ejecutada al temple, como la capa de preparación hayan sido aplicadas adecuadamente desde el punto de vista técnico, factor que sin duda ha jugado a favor de la conservación del mural a lo largo del tiempo. Podría concluirse que, si bien carecía de formación artística, su autor conocía ciertos procedimientos, sea por conocer el oficio de pintor de paredes o por haberse desempeñado como ayudante de alguno de los maestros muralistas activos en la época. Como es sabido, este género había tenido una presencia importante en la decoración de las iglesias más antiguas de Lima y alcanzó su periodo de auge entre 1600 y 1640, aproximadamente. Al promediar el siglo, época en que la tradición sitúa la ejecución del Cristo, era evidente que el muralismo local experimentaba un claro declive en la demanda culta y cedía el paso a los lienzos de pintura como elemento principal en la ornamentación interior de los templos.⁷

LOS PRIMEROS AÑADIDOS: LA ESCENA DEL CALVARIO

Una primera manifestación de la imagen habría ocurrido a raíz del violento terremoto del 13 de noviembre de 1655, que afectó a los principales edificios de la ciudad y, al parecer, dejó reducida a escombros la rústica ranchería de Pachacamililla.⁸ La versión tradicional sostiene que en toda la zona solo permanecía en pie el fragmento de muro donde se veía la tosca representación del Crucificado, lo que habría estimulado a la piedad popular. En los años siguientes, el abandono del antiguo caserío de esclavos hizo que se convirtiera en un “muladar”, mientras que la llamativa persistencia del mural convocaba ocasionalmente a curiosos y devotos. Esta situación empezaría a cambiar a partir de los primeros días de 1671, cuando Andrés de León –piadoso vecino de la parroquia de San Marcelo, favorecido por la curación de un tumor maligno atribuida al mural– se hizo cargo de su cuidado. Además de ocuparse del aseo, León reforzó los adobes del mural, dispuso una rústica ramada de mangles para protegerlo y una peana de adobes al pie, donde pudieran colocarse las ofrendas devotas.⁹

4. Virgen Dolorosa.

5. María Magdalena y con la vista del perfil de Jerusalén detrás de ella.

En el lapso que va entre 1655 y 1671 debió producirse el añadido de las figuras de la Virgen Dolorosa y de Santa María Magdalena a ambos lados del Crucificado. Con toda probabilidad, ello obedecía al propósito de reafirmar la ortodoxia iconográfica de la imagen. El Salvador se situaba así en la escena del Calvario, lo que podría ayudar a contrarrestar ciertos reparos que empezaban a suscitarse. La realización de estas figuras estuvo a cargo de otro pintor anónimo que esta vez empleó la técnica del óleo, en contraste con el temple usado para la pintura primitiva. Esa diferencia será advertida a fines de 1671, cuando al levantar el mural para colocarlo en su retablo se desprendieron algunos adobes y fue preciso rehacer las figuras acompañantes, mientras el Cristo permanecía, una vez más, intacto. En ambos casos el pintor se ciñó a la tradición piadosa recogida por tratadistas como Molanus o Pacheco. La Virgen, de pie, se sitúa a la derecha de Cristo, vestida con la túnica roja y el manto azul tradicionales, además de una suerte de toca blanca alrededor del rostro. Sus manos están posadas sobre el pecho, empuñando el paño con el que enjuga su llanto, en alusión a su dolor materno. A su vez, la principal seguidora de Jesús, María Magdalena, figura al otro lado, llorosa y de rodillas a los pies de Cristo, llevándose un paño al rostro. Sorprende, sin embargo, la ausencia de San Juan Evangelista para completar el grupo de acompañantes casi invariable en el monte Calvario. Quizá con ello se quiso enfatizar el dolor de las “Marías”, lo que de algún modo venía a prefigurar la asociación de esta pintura con la comunidad monacal posteriormente encargada de su culto.

LA ACEPTACIÓN DEL CULTO Y SUS CONSECUENCIAS

Exactamente dos décadas después del año señalado para la ejecución del mural, una rápida sucesión de acontecimientos conduciría a la aceptación oficial del culto. A principios de 1671, en efecto, Andrés de León levantaba la primitiva ramada, lo que se tradujo en una creciente asistencia popular, mayoritariamente compuesta por esclavos de origen africano. Las iniciativas devotas y el comportamiento festivo de esta feligresía, considerados poco edificantes, suscitaron recelos por hallarse fuera del control de la autoridad eclesiástica. La denuncia del párroco de San Marcelo ante el virrey conde de Lemos provocó la intervención del arzobispado y, para evitar las manifestaciones “indecentes” de esas reuniones no autorizadas, una provisión suscrita en los primeros días de setiembre del año citado disponía borrar la imagen.¹⁰ Según tradición recogida por la “Relación” de Sebastián de Antuñano, ello se intentó hasta tres veces pero en todas las ocasiones el encargado de hacerlo quedaba paralizado o era disuadido por el aspecto sobrenatural que adquiriría repentinamente la imagen. Tanto los funcionarios eclesiásticos presentes como numerosos testigos del prodigio acudieron de inmediato ante la autoridad virreinal para persuadirla de que aceptara estos hechos prodigiosos y permitiera el culto a la imagen contenida en el hasta entonces polémico mural.¹¹

Todos esos hechos se insertaban en medio de una intensa oleada de religiosidad colectiva que recorría la capital del virreinato con motivo de la canonización de Santa Rosa de Lima, celebrada ese mismo año. Esta beata terciaria dominica, llamada en realidad Isabel Flores de Oliva, era la primera figura de santidad nacida en el

*Y después de haberse reparado
y asentado la imagen de Cristo
en su pared, mandó el conde de
Lemos por su devoción ... que
un pintor pintase sobre el título
del ... Inri, las imágenes del
Espíritu Santo y Padre Eterno...*

Relación de Sebastián de Antuñano sobre el Señor de los Milagros. [Folio 26v]

Detalles del mural del Señor de los Milagros.

6. a, b, c. Espíritu Santo y el INRI, el sol y la luna.
7. El Padre Eterno.



6a



6b



6c



7

Nuevo Mundo y su elevación a los altares significaba un verdadero triunfo político para la sociedad criolla.¹² En medio de ese clima de fervor multitudinario, teñido de vindicación localista, el conde de Lemos no dudó en autorizar oficialmente el culto al Señor de los Milagros y disponer la celebración de la primera misa delante de su imagen. La liturgia fue celebrada, no por azar, el 14 de setiembre de 1671, día de la Exaltación de la Cruz, hito que marca el inicio de una nueva etapa en la historia del mural. Con este motivo el virrey visitó el lugar y dispuso la fábrica de una capilla dedicada a venerar la imagen, al tiempo que la autoridad eclesiástica designaba a Juan de Quevedo y Zárate como primer mayordomo, cuya obligación principal consistió en emprender la fábrica de una capilla que albergase el mural con la dignidad debida.¹³

Durante el proceso de trazar los linderos de la edificación, los constructores se percataron de la existencia de los restos de otro mural antiguo que representaba una “cruz de la Redención” justo frente al Señor de los Milagros. Se trataba de los restos de un muro defensivo, la “barricada de la Santa Cruz”, cuya construcción fue dispuesta en 1624 por el virrey Marqués de Guadalcázar con el propósito de prevenir un ataque por tierra del pirata holandés Jacobo L’Hermite, quien amenazó durante cinco meses las costas del virreinato hasta su muerte en la isla de San Lorenzo y la dispersión de las tropas a su servicio.¹⁴ Surge la pregunta de si hubo alguna relación simbólica entre ambas representaciones de la cruz emplazadas en esta antigua zona suburbana. Sea como fuere, la denominación del lugar como “barricada de la Santa Cruz” debió estar vigente al momento de pintarse el mural devoto y pudo tener algún grado de influencia en la elección de su temática.

Hasta entonces el Señor de los Milagros había permanecido en su emplazamiento original y, desde luego, trasladar el fragmento de muro al nuevo retablo sin dañar la pintura implicaba un problema técnico de muy difícil solución. De ahí que fueran convocados los dos mejores alarifes de la ciudad en los primeros trabajos rela-

cionados con la erección de su capilla. Por iniciativa del propio conde de Lemos acudieron al barrio de Pachacamilla Manuel de Escobar (circa 1630/1635-1695), alarife del cabildo y constructor del nuevo templo de San Francisco, así como fray Diego Maroto, arquitecto dominico que se desempeñaba como maestro mayor de la fábrica de la catedral de Lima, con el encargo de que asegurasen la mejor conservación de la pintura ante el riesgo de futuros terremotos.¹⁵

Ambos arquitectos eran de formación local y se hallaban enfrascados en una intensa rivalidad profesional, cuyo motivo constante eran, justamente, sus diversas soluciones constructivas orientadas a resistir los grandes movimientos sísmicos sufridos periódicamente por Lima.¹⁶ El primero intervino en la edificación de la iglesia jesuita de Nuestra Señora de los Desamparados, patrocinada por el virrey Conde de Lemos, y su fervoroso compromiso personal con la obra dio pie a un relato piadoso propio de la religiosidad barroca, recogido por el padre Francisco del Castillo. Este atribuye al famoso arquitecto Escobar el haberse enfrentado una noche con una aparición demoniaca en forma de perro o de mono que intentaba detener la edificación del templo atacando el plano con feroces mordiscos que, finalmente, no habrían conseguido amedrentar al devoto alarife.¹⁷

En este caso, Escobar y Maroto iniciaron sus labores conjuntas estudiando con detenimiento el estado de la obra para emitir luego un parecer que contribuía a confirmar, desde un punto de vista técnico, el carácter prodigioso del mural de Pachacamilla. Ambos llegaron a la conclusión de que era “imposible, si no fuera por un especial milagro, que ese pedazo de pared se hubiese mantenido en pie por tanto tiempo, casi sin cimientos y humedecido por las aguas de una acequia que corría a ras de suelo y que servía para regar una huerta cercana”. Teniendo en cuenta esta situación proponían como solución al problema planteado, “aunque con grave riesgo, levantar la pared con palancas y puntales para hacer, en el mismo lugar de la cimentación, otra más sólida y profunda para poder encajonar la antigua pared en que estaba la santa imagen y colocarla en un nicho de cal, piedra y ladrillos”.¹⁸

Se trataba de una auténtica proeza técnica que, a la vista de sus devotos, volvía a probar el carisma de la venerada pintura. De acuerdo con el relato de Sebastián de Antuñano, en el transcurso de esta delicada operación “una mano invisible cuidaba que la imagen no sufriese alteración porque, al levantar la pared con palancas y puntales, se destrabaron casi todos los adobes donde estaban pintadas las imágenes de la Santísima Virgen y penitente Magdalena. Cuando vieron destrabarse y caer estos adobes, los alarifes y demás personas creyeron que se quedaban sin la imagen del Crucificado pero no fue así, porque no permitió la Divina Majestad que la desunión llegase a la Santa Cruz ni a su santa imagen, como si esos adobes y la Cruz estuviesen formados de mármol o bronce”.¹⁹

Esta naturaleza prodigiosa se atribuía, por tanto, al material mismo que daba soporte a la imagen. Así lo señaló el propio Antuñano en su relación de 1760, cuando recordó la poca fortuna de Joseph de la Parra al intentar retocarla y hacer hincapié en su sorprendente conservación, pues, pese a tener “por vecindad un rastro i muladar que producen exércitos de moscas no le an manchado y estando a las inclemencias del sol y aire y lluvias”. Siguiendo su argumentación, concluyó que, no obstante el olvido de los hombres, por quienes había padecido, Dios enviaba



8. Señor de los Milagros. Marcelo Cabello. Grabado calcográfico, 1767. Biblioteca Nacional, Lima.

9. Cristo de los Milagros. Anónimo limeño. Calcografía sobre papel, ca. 1805-1825. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2013. Donación Oswald Sandoval y Zannie Sandoval.

10. Señor de los Milagros. Pedro Nolasco. Grabado calcográfico, 1678. Biblioteca Nacional, Lima.



un mensaje a estos a través de la imagen al permitir “que su retrato se esculpiese en barro como disiendo de esta materia fuiste formado, a ti te quiero, mírame en la misma semejansa finesa que mi amor hizo por ti”²⁰

EL MURAL DEFINITIVO Y EL PRIMER GRABADO

Más allá de esa proeza técnica, la intervención de Escobar y Maroto sería decisiva para el ingreso del Cristo de los Milagros en el imaginario público limeño. Precisamente fue en aquel momento cuando el mural adquirió su forma definitiva, al imponerle la terminación en forma de arco de medio punto que conserva hasta el presente. Una vez terminado su trabajo, los alarifes eligieron a un pintor no identificado para que rehiciera las figuras perdidas de la Virgen y la Magdalena. Poco después, el virrey Conde de Lemos convocó al afamado maestro José de la Parra para que pintara en la zona del medio punto el remate de la cruz con el cartel del Inri, así como las figuras del Padre Eterno bendiciendo y el Espíritu Santo en forma de paloma. Aunque Parra es un maestro documentado, solo se conoce de él una obra segura, la *Anunciación* del monasterio limeño de Nuestra Señora del Prado, firmada y fechada en 1668.²¹ Resultaría difícil relacionar este cuadro con las convencionales figuras plasmadas en el mural de los Milagros, donde el pintor se vio obligado a adoptar una manera impersonal e incluso “primitiva” dada la naturaleza del encargo. Es probable que él también acometiese el perfil amurallado de Jerusalén colocado al fondo y las representaciones del sol y la luna, a ambos lados de la cruz, alusivas a los eclipses (y terremotos) que se produjeron en el momento de la muerte de Cristo en la cruz de acuerdo con el relato

evangélico. Estos eran elementos iconográficos comunes en las estampas devotas europeas y, en principio, no guardarían relación con ninguna forma de sincretismo religioso local, como algunos autores han sugerido.²²

Como consecuencia de la colocación del mural restaurado en su retablo y, seguramente, del estreno de la capilla del Señor de los Milagros, en 1678 el virrey Conde de Lemos encomendaba al grabador mercedario fray Pedro Nolasco abrir una primera estampa dedicada a propagar la devoción. Personaje de origen francés, Nolasco era cercano a la corte por desempeñar el cargo de capellán y confesor de la condesa de Lemos, esposa del virrey. Tuvo una vida un tanto azarosa y llegó a sufrir prisión durante la guerra entre Francia y España por sospechas de espionaje. Aunque la historiografía al uso no lo registra aún, su verdadero nombre era Pierre A. Delhom y así firma en 1666 su primera obra trabajada en Lima, una lámina que representa el catafalco de Felipe IV en la catedral.²³ Es presumible que haya sido en la capital del virreinato donde decidió incorporarse a la orden mercedaria

y adoptar, en consecuencia, el nombre del santo fundador.²⁴ Pronto Nolasco se convirtió en el grabador más cotizado de Lima y en 1684 daría a la imprenta su celebrado “plano escenográfico”, proyecto de gran aliento en el que logró captar con un sorprendente nivel de detalle el auge arquitectónico de la urbe barroca poco después de que se concluyera la construcción de sus murallas defensivas por orden del duque de la Palata.²⁵

Su grabado del Señor de los Milagros debió comisionarse a propósito de la reciente apertura al culto de esa primera capilla, bajo patrocinio del virrey y con la aprobación del arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros. Aunque esta obra adopta las convenciones iconográficas de una “vera efigie”, se trata en realidad de una copia que proyecta la mirada de un artista culto. Como era usual en tales casos, Nolasco reinterpretó libremente la imagen, hasta revertir en alguna medida sus rasgos “primitivos” e imprimírle una apariencia más verista. Detalles como la sangre que brota de las manos del Crucificado, o la definición arquitectónica de la Jerusalén amurallada del fondo, parecen provenir de los cánones propios de un dibujante informado que de la captación objetiva del mural en aquella época. No obstante, el artista captó fielmente la terminación en arco de medio punto por donde asoma parte del retablo y la inverosímil posición de las piernas de Cristo, tan característica del original. Una leyenda colocada alrededor de ese arco superior anuncia los cuarenta días de indulgencia concedidos por el arzobispo Liñán a quien rezare la oración contenida en la orlada cartela que se ve a los pies de este “retrato” del Cristo. El referido texto hace mención a “las rosas de las heridas de Nuestro Señor Jesucristo”, en evidente alusión a Santa Rosa de Lima, cuya reciente canonización la convertía en un verdadero emblema de la religiosidad local.²⁶

EL LIENZO PROCESIONAL

Con el paso del tiempo y el aumento de la devoción por el Señor de los Milagros como protector de la ciudad contra los temblores de tierra, se hizo necesaria la creación de una copia autorizada del mural que permitiese pasear su imagen por las calles. La ocasión para ello fue dada por el gran terremoto del 20 de octubre de 1687, que daría lugar simultáneamente a la devoción de la Virgen del Aviso o de las Lágrimas, una imagen de la Candelaria, propiedad del oidor José Calvo de la Banda, a la que se atribuía haber llorado y sudado prodigiosamente durante los treinta y dos días que precedieron al cataclismo.²⁴ Esta advocación de la Virgen se encontró en la plaza Mayor de Lima con el Señor de los Milagros durante su primera procesión que, de acuerdo con el relato tradicional, se habría producido el mismo día que el referido terremoto. Ello implicaba que ya estuviera hecha la copia para entonces y no que se realizara con ese motivo, como señalan otras versiones. Sea como fuere, parece seguro que durante la mayordomía de Sebastián de Antuñano se comisionó la ejecución del lienzo que reproducía el milagroso mural y tuvo su inicio la costumbre de pasarlo sobre un anda por las calles de la ciudad, en medio de plegarias colectivas.

Nada se sabe del autor de este lienzo ni sobre las condiciones específicas de su ejecución. Por entonces era sumamente importante ceñirse a determinados procedimientos para lograr que una imagen prodigiosa transmitiese sus poderes a la

11. Anónimo limeño (pintura procesional). Óleo sobre tela, siglo XVII. Monasterio de Nazarenas, Lima.



copia y, por tanto, la “autorizase” ante la feligresía. La existencia de “dobles procesionales” no era infrecuente en el campo de la escultura, pues se aconsejaba el uso de versiones más livianas para reemplazar a ciertas efigies de culto, aunque guardando siempre cierto protocolo ritual con relación al prototipo. Se trataba en unos casos de reiterar con exactitud el tamaño o las proporciones, en otros de que hubiese un contacto físico entre ambas imágenes, por lo que muchas réplicas antiguas solían especificar que eran “tocadas del original”. Antuñano debió recurrir en esta ocasión a un pintor profesional y exigirle que se ciñese lo más que pudiera a los detalles contenidos en el mural, circunstancia que hace improbable relacionar su factura con alguno de los maestros documentados en la época.

Dos características fundamentales han marcado la evolución histórica del lienzo, en marcado contraste con la pintura mural que le sirvió de modelo. Una primera cualidad es la de poder recibir aplicaciones metálicas, al igual que ocurría con otras pinturas de culto en la ciudad, como la Virgen de la Leche atribuida a Mateo Pérez de Alesio, o la Virgen de la Misericordia del Callao y sus numerosas réplicas expuestas a la veneración pública. Así, por ejemplo, la representación del Espíritu Santo en forma de paloma o los resplandores de Cristo, el paño de pureza o las cantoneiras de la cruz de la pintura procesional, se ven realzados por estos elementos que responden a un sentido verista superficial que ciertamente enraíza en



12. Joyas que adornan el lienzo del Señor de los Milagros.



la concepción colonial del icono religioso. El segundo elemento es el marco que rodea a la pintura, primero de madera y luego de plata, que le presta un perfil característico sobre las andas procesionales y constituye un factor decisivo para el enorme arraigo de esta versión en el imaginario religioso.

LA VIRGEN DE LA NUBE

Por mucho tiempo a cargo de mayordomos seculares, el culto al Señor de los Milagros tomó su rumbo definitivo al pasar al cuidado de las Nazarenas Carmelitas Descalzas de San Joaquín, e identificarse con el singular hábito morado llevado por las religiosas que hasta hoy caracteriza a sus devotos. Este nuevo beaterio, creado en reemplazo del antiguo Instituto Nazareno, se instaló en 1700 por iniciativa de sor Lucía del Espíritu Santo y fue elevado a rango de monasterio en 1730. Tres lustros después, el terremoto y el consecuente maremoto del 20 de octubre de 1746 destruían gran parte de Lima y el Callao. Como era de esperarse, esta circunstancia contribuyó no solo a reavivar el culto sino a introducir una devoción complementaria. Se trata de la Virgen de la Nube, procedente de Quito, que con este motivo ocupó un lienzo de similares dimensiones colocado al reverso del Cristo para que pudiesen contemplarlo los devotos que marchaban detrás de las andas. Según testimonio del escritor de la época José Eusebio de Llano Zapata, fue precisamente un año después del sismo, en octubre de 1747, cuando salió por primera vez este lienzo mariano acompañando al Señor de los Milagros.²⁸

Se considera que la advocación de la Virgen de la Nube fue elegida en homenaje a la fundadora del beaterio, sor Antonia Lucía del Espíritu Santo, fallecida en 1707, quien era natural de Guayaquil, que pertenecía a la Audiencia de Quito. La historia de esta devoción mariana se remonta a una aparición milagrosa registrada entre los pueblos de Guápulo y Quinche el día 30 de diciembre de 1696. Los documentos que acreditan el suceso fueron suscritos por las autoridades eclesiásticas y civiles de la época que presenciaron este hecho y lo certificaron ante el canónigo doctoral Pedro Zumárraga. Debido a la enfermedad del obispo Sancho de Andrade y Figueroa se decidió trasladar en procesión la imagen de Nuestra Señora de Guápulo a la catedral, rezando un rosario. Según los testigos, estando en procesión frente a la iglesia de San Francisco, y siendo las “cuatro y tres cuartos de la tarde”, se escuchó la campana que daba la señal del *Gloria Patri*. Estando en la procesión el capellán de las religiosas de la Inmaculada Concepción, doctor José de Ulloa y la Cadena, este señaló hacia el oriente exclamando “¡La Virgen...! ¡La Virgen! Entonces los asistentes dirigieron su mirada hacia el sector señalado entre el santuario de Guápulo y Quinche y pudieron observar a la Virgen descansando sobre una nube, con una corona en la cabeza, un tallo de azucena en su mano derecha y el niño Jesús en su brazo izquierdo. Se dice que la aparición duró el tiempo que tomaría rezar “el Gloria Patri, un padre nuestro y un ave María”; luego, las nubes la irían cubriendo hasta desaparecer.

Se desconoce el origen preciso de la versión limeña, pero, sin duda, esta se ciñe a la iconografía original. De ahí que la pintura haya realizada a manera de grisalla, para remarcar el sentido de la aparición original: sobre un fondo de nubes blancas y grises se representa a la Virgen de pie sobre una media luna –atributo concep-

13. Virgen de la Nube. Anónimo (¿quiteño?). Óleo sobre tela, siglo XVIII. Monasterio de Nazarenas, Lima.





cionista-, con corona de reina. Lleva un cetro y un ramo de azucenas en la mano derecha mientras sostiene con la otra a su hijo. El niño Jesús aparece en el papel de Salvador, con el mundo en una mano y bendiciendo con la otra. Al pie de la Virgen, figura un personaje arrodillado y que le reza, quizá un devoto genérico, pues no lleva ningún distintivo que permita identificarlo con el obispo. Todos los personajes se encuentran con vestimenta blanca y la Virgen lleva en el pecho el escudo de los mercedarios, aunque debajo estaría pintado el emblema que se habría alterado durante los años de la Guerra del Pacífico.

A juzgar por el estilo de esta pintura, lo más probable es que hubiese sido traída de Quito, aunque Schenone ha apuntado la probabilidad de ser obra anónima limeña.²⁶ Al igual que su par procesional, ostenta un juego de aplicaciones en oro, plata y piedras preciosas que en su caso generan un interesante contrapunto con la apariencia evanescente de las figuras. Si bien su asociación simbólica con el Señor de los Milagros no se ve reflejada en la iconografía colonial o republicana temprana, la Virgen de la Nube cobrará mayor relevancia al llegar el siglo XX y su imagen será una presencia constante en la edición de estampas, rogativas y novenas.

14. Detalles del lienzo de la Virgen de la Nube con aplicaciones de joyas.



EL NUEVO TEMPLO DE LAS NAZARENAS

Durante decenios, el templo antiguo de las Nazarenas permaneció en estado ruinoso como consecuencia del terremoto de 1746 y no resultó favorecido por el programa de reconstrucciones impulsado por el virrey Conde de Superunda. Al parecer, el surgimiento de una piedad racionalista e ilustrada, en principio contraria a las devociones tradicionales, fue un factor que influyó en esa situación. Habrá que esperar la llegada del virrey Manuel de Amat y Junyent para que este impulsara la construcción desde los cimientos de un nuevo templo, acorde con el gusto arquitectónico “internacional” imperante en la corte de Madrid. De ahí que al llegar el momento de su esperada consagración, el 20 de enero de 1771, esta fuera calificada como “el día deseado” por el aristócrata limeño Felipe Colmenares Fernández de Córdova en la relación de las fiestas que redactó en esa ocasión.³⁰ Había transcurrido exactamente un siglo entre la primera aceptación oficial por parte del virrey Conde de Lemos y su privilegiada veneración pública promovida por Manuel de Amat, que consagraría de modo definitivo su lugar en el calendario religioso limeño.

En la decisión del gobernante por impulsar personalmente las obras debió pesar la enorme popularidad del culto limeño y también la consideración de estar ante una clásica advocación de carácter cristológico. Por ello mismo, el Señor de los Milagros estaba exento, en principio, de cualquier sospecha de “superstición” susceptible de colisionar con la piedad ilustrada de su tiempo. Fue así como Amat, emulando a su predecesor Manso de Velasco, se hizo retratar por Cristóbal de Aguilar como el típico gobernante ilustrado, dirigiendo las obras de una iglesia que introducía importantes novedades estéticas, como su planta centralizada y su inusitado retorno a un clasicismo incipiente contrario a los excesos ornamentales del barroco anterior. A su vez, la obra formaba parte de un programa de renovación urbana que proponía nuevos espacios públicos en busca de promover una ciudad más “civilizada”.

Por entonces se confeccionaron candeleros y otros adornos de platería para el altar mayor, seguramente de acuerdo con los lineamientos del nuevo estilo. Según testimonio de la priora Grimanesa de Santo Toribio, al rendir cuentas de su cargo, para ello fue necesario fundir un gran arco de plata que había sido labrado en 1756 con el fin de enmarcar el mural, obra que pesaba “ochenta y seis marcos siete onzas y media de piña” y contaba con una armazón de cedro cuya hechura costó “treinta y dos pesos dos reales”, producto de la limosna recogida en las procesiones.³¹ Si bien se perdió así de manera irremediable ese suntuoso marco, el adorno de la iglesia se vería notablemente enriquecido a partir del momento mismo de su estreno.





15. Verdadera copia de la efigie del Señor de los Milagros. Anónimo. Litografía coloreada, principios del siglo XX.

16. Representación estilizada del muro. Detalle de la F. 15.

17. Señor de los Milagros (copia). Óleo sobre tela, siglo XIX. Museo de las Nazarenas, Lima.

18. Retablo del Señor de los Milagros. Grabado limeño de mediados del siglo XIX. Biblioteca Nacional, Lima.

Una impactante vista interior del templo y su capilla mayor apareció inserta en las páginas del impreso *El día deseado*, con el propósito de testimoniar la insólita “modernidad” de la construcción. Se trata de una estampa trabajada por José Vásquez, el grabador limeño más importante del periodo, cuya obra se identificaría con esta corriente reformista y cosmopolita. Al centro de ella, la definida pureza lineal del retablo, a manera de un arco triunfal, constituye un nuevo marco escenográfico para el icono. Como en otros casos, este tipo de estructuras intentaba relegar a un segundo plano los rasgos “primitivos” del icono devoto original, con el propósito de incorporarlo a la religiosidad del Siglo de las Luces. Por añadidura, el nuevo altar se hizo esta vez de mampostería y estuco, ciñéndose a la normativa más reciente de la Real Academia de San Fernando que disponía el uso generalizado de estos materiales en reemplazo de la madera.

Pero sin duda lo más significativo de la estampa de Vásquez es la forma en que el artista logró reinterpretar la pintura mural con el evidente propósito de hacerla más ortodoxa desde el punto de vista estético e integrarla a su nuevo entorno. En efecto, la escena del Calvario adopta una inusitada apariencia verista conformando una suerte de “cuadro vivo” al centro del altar, que genera una búsqueda ambigüedad en la mirada del espectador, que difícilmente podría determinar si está contemplando una pintura o un grupo escultórico. La presencia de San Miguel Arcángel en la coronación de la estructura es acompañada por otros mensajeros alados en los nichos

laterales que conforman una suerte de “guardia angélica” alrededor del Cristo.

Existe otro grabado de mediados del siglo XIX que consiste en una evidente reelaboración de la estampa de Vásquez. Se trata de una vista del retablo mayor del templo, descrito con minuciosidad, aunque presenta algunos detalles que probablemente hayan sido agregados por el grabador. El más importante de ellos es el reemplazo del arcángel del remate por una figura de la fe, quizá para otorgar un sentido más clasicista a la imagen. Este detalle, así como la destreza en la descripción de los detalles arquitectónicos, asocian la estampa con la influencia de Marcelo Cabello, grabador de la siguiente generación de Vásquez. Sería precisamente este artista quien popularizó la representación de imágenes de culto en contextos arquitectónicos clasicistas, descritos por lo general con cierta fidelidad.³² La presencia del retablo dieciochesco en este género de imágenes demostraba que, pese a su antigüedad, seguía siendo considerado como una obra ejemplar después de las reformas de Matías Maestro.

GRABADOS Y PINTURAS

El relevo generacional de José Vásquez a Marcelo Cabello también puede ser ilustrado a partir de otra secuencia de imágenes: aquella centrada en el propio mural del Señor de los Milagros, aislado de todo contexto arquitectónico, destinada a proveer sencillas estampas de devoción a una feligresía en constante expansión. Junto con su gran lámina del interior del templo, Vásquez también había llegado

a realizar la imagen del Crucificado, en 1767, procurando acercarse a su apariencia original. Ella serviría de modelo para otra lámina del mismo título realizada por Cabello hacia 1815. La fecha coincidía con el centenario de la declaración de la imagen como protector de la ciudad, lo que sin duda contribuyó a reforzar su culto, más aún frente a la crisis política que se agudizaba en plena antesala de la Independencia. El éxito de esta imagen se tradujo en las ediciones informales o apócrifas que al parecer circularon en Lima, cuya ejecución por medio del método calco-gráfico tradicional permite asignarles una fecha temprana. Así, se conservan por lo menos dos versiones anónimas de la imagen de Cabello, realizadas por artistas bastante menos dotados, para alguna de las prensas populares que en aquel momento desarrollaban una labor paralela a la de las imprentas más conocidas.



19. Retablo de la copia del Señor de los Milagros venerada en la iglesia de Santa Liberata, Rímac. Grabado de Juan Bautista, Lima, 1852. Biblioteca Nacional, Lima.

20. Uno de los cuatro ángeles de plata maciza que adornan las andas del Señor de los Milagros.

21. La hermosas andas de plata con los dos lienzos vestidos listos para la procesión.

22. Antigua estampa del Señor de los Milagros que muestra el marco de madera.

Bastante menos frecuente es la circulación de “veras efigies” pintadas, tan habitual en el pasado en relación con las principales imágenes escultóricas de culto. Una rara pintura de mediados del siglo XIX, conservada en el Museo de las Nazarenas, representa el mural de acuerdo con esa tradición. La leyenda colocada al pie precisa que se trata de una “verdadera copia”, ejecutada tal vez por alguno de los escasos talleres de pintura devota que permanecían activos en la ciudad, como los de Tadeo Junco o los hermanos Palas. Otra pintura, en la colección Barbosa-Stern de Lima, fechable ya en la primera mitad del siglo XX, evidencia una mayor atención al detalle. Su autor no se basó en el mural sino en su copia sobre lienzo, colocada dentro de un marco de plata con resplandores que recuerda el diseño de las andas estrenada en 1922. Se evidencia así el protagonismo cada vez mayor de la pintura procesional en el imaginario público del siglo pasado, como consecuencia de la inmensa popularidad de este moderno fenómeno de masas.

Hay también numerosas copias que reciben culto en iglesias del país y el mundo. La más antigua y conocida quizá sea el Señor Crucificado del Rímac, venerado en la iglesia de Santa Liberata. De acuerdo con el relato tradicional, el 2 de febrero de 1850 un niño halló por accidente un lienzo enrollado en unos arrabales con la representación del Calvario evidentemente copiada del Señor de los Milagros. Su devoción se acrecentó rápidamente, pero un incendio ocurrido en abril de 1923 destruyó la pintura original y fue necesario reemplazarla por la copia que se venera hasta hoy.³³

LAS ANDAS DE PLATA

Un factor decisivo para fijar la apariencia del Cristo procesional fue la creación de sus definitivas andas de plata, que ligó la tradicional imagen con un metal simbólico de la riqueza minera del Perú y con una herencia artesanal con remotas raíces



20



21

históricas. Se afirma que un primer arco de plata rodeaba la imagen hasta 1880, cuando fue retirado en el contexto de la Guerra del Pacífico y sustituido por otro de madera.³⁴ Si bien ese marco de las andas insinuaba ya la forma de un arco de resplandores, la gran obra de platería de los años veinte proporcionó a la imagen su perfil definitivo. La decisión de realizarla surgió el año 1921, en el contexto de las celebraciones oficiales por el Centenario de la Independencia Nacional, pero los trabajos se prolongaron y fue preciso diferir la ceremonia de inauguración hasta el 15 de octubre de 1922.³⁵

Leonardo Jáuregui, maestro pintor y escultor que dirigía un taller en la plazuela de la Inquisición, tuvo a su cargo el diseño general del marco.³⁶ Aparte del marco, flanqueado por columnas torsas, su principal motivo escultórico son los ángeles-luminarias de aire modernista que ocupan las esquinas, diseñados por el dominico fray Rosario Zárate, cuyo modelo en yeso se debió al imaginero religioso Héctor Solimano. En las labores de fundición intervino el conocido escultor David Lozano, mientras que el trabajo de orfebrería corrió a cargo de Manuel T. Mercado, con la colaboración de los maestros plateros Manuel y Otoniel Alva, Vicente Alcántara, Hipólito Gálvez, Manuel Benalcázar y Emilio Lizárraga. El resultado fue una de las realizaciones más grandes de la metalurgia artística peruana, que requirió



22

el empleo de cuatrocientos cincuenta kilos de plata procedentes de donaciones y de la fundición de muchísimos exvotos o “milagros”.

A través de la vasta colección de estampas impresas conservada por el monasterio de las Nazarenas se demuestra la trascendencia de la evolución de su marco en la percepción moderna del Señor de los Milagros. Dentro del abundante repositorio alternan trabajos locales de fotograbadores pioneros, como Southwell y Scheuch, así como de los litógrafos Fabbri y Sanmarti, con finas ediciones ejecutadas por encargo de autoridades eclesiásticas y devotos en talleres gráficos de Francia, España e Italia.³⁷ Si bien algunos de estos trabajos reproducen de manera fidedigna la imagen del mural primitivo, el número de estampas dedicadas al lienzo procesional resulta bastante mayor y la inclusión de las andas de plata a partir de 1922 demuestra que la dualidad iconográfica entre el mural y su copia en lienzo no solo ha sido aceptada sin problemas por los devotos sino que contribuye a enriquecer un culto dinámico por naturaleza, que desde hace cuatro siglos no ha dejado de mantenerse vivo y, por tanto, permanentemente abierto a la evolución y el cambio.





RESTAURACIÓN DE LAS IMÁGENES

Liliana Ganessa

El taller se encuentra sumido en un silencio absoluto, el Señor había vuelto a su “casa” el Monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas. Ese día los cinco amigos y compañeros de trabajo estábamos satisfechos con nuestra labor profesional de la restauración del lienzo; habíamos intervenido la más importante obra de devoción en el Perú que sale en procesión.... “El Señor de los Milagros”.



n 1990, las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas se percataron de que el lienzo del Señor de los Milagros que recorre las calles en la procesión de octubre y guardan en su monasterio mostraba signos de creciente deterioro. Con el transcurso de los años, la imagen se había ido oscureciendo y apenas se percibían las formas y colores de la composición. Ante esa situación, las religiosas tomaron contacto con Pedro Gjurinovic, por entonces director del Museo de Osma, y este nos convocó, a Álvaro Sandoval y a mí, para analizar las posibilidades de restauración.

Acto seguido, elaboramos un plan destinado a restaurar la pintura, el

cual fue aprobado por las religiosas del monasterio. Por su parte, Gjurinovic se comunicó con Luis Nieri Galindo, gerente de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú, quien, desde un primer momento, ofreció el apoyo de su entidad al proyecto. A continuación, con el aliento del arzobispo de Lima, monseñor Augusto Vargas Alzamora, se trasladó el lienzo al Museo de Osma, donde se ejecutarían los trabajos requeridos. El equipo de esta institución estaba integrado por las restauradoras Brunella Scavia V., Emperatriz Rodríguez R. y Alicia Yagi T, y los auxiliares Sandra Flores G. y Carlos Olivares, bajo la dirección



de Álvaro Sandoval E. y quien esto escribe.

Antes de ponernos manos a la obra, establecimos los criterios esenciales que debían guiar la labor. En ese aspecto, vale la pena recordar que, según Philip R. Ward, “los restauradores se guían por el precepto médico siguiente: un tratamiento correcto cuando el diagnóstico es correcto. Un diagnóstico acertado se obtiene por medio del examen técnico y profundo de un objeto, para lo cual contamos con muchos medios científicos modernos, pero los elementos más importantes siguen siendo la experiencia y capacidad de interpretación del examinador”.

La restauración implica una intervención directa en una obra de arte, lo que permite al experto, mediante sus conocimientos y habilidades, corregir las irregularidades que puede presen-

tar en los estratos que la componen. De ahí que reuniéramos un equipo interdisciplinario con especializaciones en historia, química, radiografía y fotografía, entre otras. Así lo exigía la importancia histórica y artística de la imagen, pero también su carácter de símbolo devocional.

HISTORIA DE LAS RESTAURACIONES

De acuerdo con los testimonios que hemos recogido entre las religiosas, la limpieza de los cuadros del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube se hacía con agua y esponjas, y, en ciertos casos, con cebollas.

En el plano profesional, es posible que se haya realizado una intervención a mediados de los años cincuenta, cuando llegaron al Perú los expertos italianos Francesco Pelesoni y Luigi Pigazzini, a quienes se les había contratado para restaurar el mural del

Cristo de Pachacamilla. En ese caso, el reentelado que descubrimos podría remontarse a esa época.¹

En lo que respecta a la historia de la conservación, no se ha encontrado ningún informe que explique cuándo y cómo han sido tratadas las pinturas. Según las Madres Nazarenas Carmelitas, en vísperas de la festividad, se acercaba al monasterio el restaurador Fernando Saldías, quien efectuaba trabajos de estucado, reintegración cromática y barnizado en determinadas ocasiones.

Por tanto, las restauraciones debidamente registradas son aquellas que llevó a cabo el equipo del Museo de Osma desde abril de 1991 hasta junio de 1993.

EL LIENZO DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS

En la restauración de 1991 se estableció que la obra mide 195 x 131 cm y tiene un diseño de arco de medio punto. Está montada sobre una tabla de madera cuyas dimensiones son: 199.5 x 137 x 3 cm (F. 2, 3).

Los procedimientos básicos que desarrollamos fueron los siguientes:

Ventanas de limpieza, que nos permitieron evaluar las diferentes capas de barnices y repintes que existen en la obra (F. 4).

Análisis químicos, que nos proporcionaron datos estratigráficos y de

composición de las capas. Los exámenes de laboratorio indicaron que la base de preparación era rojiza y estaba formada por silicatos ocres rojo y amarillo, con negro de carbón, cuarzo y minio, blanco de plomo, entre otros, y cola como aglutinante (F. 5).

Examen con luz UV (ultravioleta), que hizo posible ver las capas de barniz oxidadas y los repintes modernos que tomaban un tono oscuro dependiendo del pigmento (F. 6).

Examen con rayos X (F. 7), gracias al cual se pudo observar todas las capas que componen la pintura, especialmente las subyacentes y las que contienen plomo. El estudio de las placas determinó que había un ligero cambio en el rostro, el paño de pudor y la pierna de la figura de Cristo. En el caso de la Virgen, había una superposición del rostro debido a dos intervenciones, lo que podía confundir la interpretación. Sin embargo, a través de exámenes adicionales, se confirmó que el rostro era el de una mujer más joven. En cuanto a María Magdalena, se descubrió anomalías en la cara y en la ubicación de la nariz, así como un cambio de posición del pañuelo. La mano izquierda también se hallaba a otra altura. En la imagen del Padre Eterno, se hicieron evidentes las mermas de la pintura original y de las zonas estucadas.

TRATAMIENTO DE LA OBRA

Para el tratamiento integral del lienzo, se tomaron en cuenta estos elementos:

El bastidor: en este componente de madera que recibe la tensión de la tela y le da estabilidad a la obra hallamos una inscripción escrita a mano (“Koechlin 1921”) y otras dos impresas (F. 8).

El soporte: una tela de lino montada sobre el bastidor y fijada con tachuelas. Confección de una sola pieza, con urdimbre horizontal y trama vertical, y torsión en “Z” (F. 9).

La base de preparación: una arcilla ferruginosa de color rojizo y de textura fina, con poca calcita y cuarcita, además de cola. Este estrato une el soporte y la capa de color.

La capa pictórica: la técnica aplicada al óleo. Se emplearon pigmentos como blanco de plomo, negro de carbón, ocres y laca de garanza, entre otros.

La capa de protección (barniz): una resina líquida a la que se recurre para proteger la capa pictórica frente a los agentes externos. Suele colocarse periódicamente para refrescar el lienzo. Con el tiempo, debido al contacto con el oxígeno y la luz, las características químicas de la capa cambian y esta se va oscureciendo, impidiendo apreciar la obra en su plenitud (F. 10).

La limpieza de la capa pictórica es una fase crucial del proceso, pues implica el retiro de las capas gruesas de barniz, estucos y repintes. Y si bien uno de los principios esenciales de la restauración supone la reversi-





bilidad de los materiales utilizados, existen algunos procedimientos que escapan al mismo, como ocurre con la consolidación y la limpieza de la capa pictórica.

El retiro de los barnices permitió ver un paisaje en el fondo, una arquitectura en la zona inferior y las estacas junto a la cruz, la aparición del paño de pudor al lado derecho del Señor, el primer repinte de la Virgen (que era total), así como la modificación del rostro y el pañuelo de María Magdalena (F. 11).

Para quitar los repintes, estudiamos la información suministrada por las radiografías y los datos de la imagen original del mural, que también sirvió como fuente de inspiración al anónimo pintor del lienzo. Este fue uno de los momentos más críticos de la restauración. Mientras que algunos consideraban que los repintes formaban parte de la historia de la obra, otros juzgaban que eran intervenciones nuevas que obstaculizaban el mensaje primigenio del artista.

Los análisis químicos y el estado de los repintes nos ayudaron a vislumbrar el camino a seguir. Al sopesar la estabilidad de la obra, decidimos recuperar el original en casi toda su superficie. También evaluamos el factor devocional, puesto que los fieles contemplaban una imagen que no correspondía a la pintura inicial.

Al analizar la figura de Cristo, observamos que se habían colocado luces en diferentes zonas del rostro; igualmente, el torso era más ancho que el original y se había superpuesto la pierna derecha sobre la izquierda. También se había cambiado la posición del paño de pudor, del lado izquierdo al derecho (F. 12, 13, 14).

En cuanto a la Virgen y María Magdalena, ambas fueron más intervenidas debido a que la zona inferior del lienzo era siempre más vulnerable a los daños que ocasionaban las flores y las velas de las andas.

En el caso de la Virgen, el rostro recobraría un aspecto más juvenil. El retiro

del repinte fue más fácil porque había una capa de barniz entre este y el original. También se quitaron los repintes de la toca, de la manga, de la espada y del borde inferior de la túnica. El manto tenía tres repintes, pero solo se eliminaron dos. Se dejó el último, ya que el original se encontraba muy dañado (F. 15, 16, 17).

La efigie de María Magdalena presentaba varias modificaciones. En la zona media del rostro, las radiografías evidenciaron pérdidas en el soporte, la base de preparación y la capa pictórica. Se resolvieron estas irregularidades, además de restituirse el pañuelo y el brazo a sus posiciones originales. La mano y los dedos recuperaron un aspecto más natural (F. 18, 19, 20).

En lo que respecta al Padre Eterno, había un repinte que cubría la totalidad de la imagen y otro en la frente, zona donde estaba la mayor parte faltante de la figura. Asimismo, en la figura del sol, se advirtió un repinte negro que abarcaba la mitad del diseño (F. 21, 22, 23).

La consolidación completa de la pintura debió efectuarse por el anverso (el reentelado impedía hacerlo por el reverso), con el fin de asentar los craquelados y enconchamientos, sobre todo en la zona inferior de la obra (F. 24, 25).

Para reforzar los bordes, colocamos un injerto de tela de tocuyo con un preparado a base de cola, tiza y bol en todo el perímetro. Esto nos permitió



aplicar un estuco más delgado para nivelar la altura de las capas originales. Luego procedimos a montar el lienzo sobre su tabla, que había sido tratada previamente (F. 26, 27, 28).

A través de la reintegración cromática, un procedimiento reversible de la restauración, logramos devolver a la pintura sus valores estéticos e históricos, sin intervenir en la creación o invención de elementos ajenos a ella.

Por lo general, las partes faltantes son restituidas mediante técnicas diferenciadas. En nuestra labor, al tratarse de una obra de devoción, optamos por una reintegración mimética del color, aunque, en algunos casos, recurrimos al puntillismo para distinguirla del trabajo original (F. 29, 30).

Finalmente, se protegió el lienzo con un barniz grueso (F. 31).



24



25



26



28



29



31



27



30



31

Desde entonces, se han adoptado los criterios de la conservación preventiva, lo que demanda cuidar la obra en su ubicación dentro del monasterio y prepararla para la dura prueba que deberá soportar cada vez que salga en procesión. La última intervención del lienzo data de diciembre de 2015 a marzo de 2016, la cual fue realizada en el taller del monasterio; participaron Álvaro Sandoval, Maruja García, Emperatriz Rodríguez y quien escribe el artículo.

EL LIENZO DE LA VIRGEN DE LA NUBE

En octubre de 1991, la imagen restaurada del Señor de los Milagros recorrió las calles. Al término de las festividades, se puso en manos de los especialistas el lienzo de la Virgen de la Nube. Su restauración fue acordada en los mismos términos que la del Señor y fue ejecutada por el equipo habitual del Museo de Osma, al que se sumaron Maruja García Ponce y María Villavicencio Pérez en la etapa de reintegración cromática.

Las labores se prolongaron varios meses (desde febrero hasta setiembre

de 1992), debido al estado en que se encontraba la pintura y por la realización de algunos procesos que no habían sido necesarios al restaurar la efigie del Señor. Aparentemente, la capa de color era un repinte que imposibilitaba contemplar la verdadera iconografía de la obra, lo que exigió una mayor profundidad en la investigación.

LA ICONOGRAFÍA ANTES DEL TRATAMIENTO

En un fondo de nubes blancas y grises, vemos a la Virgen, de pie sobre una media luna. Su cabeza ostenta la corona de reina, su mano derecha aferra un cetro y un ramo de azucenas, y, sobre su brazo izquierdo, reposa el Niño Jesús, que sostiene el mundo con la mano izquierda y bendice con la derecha. Debajo de la Virgen, hay un personaje arrodillado y en actitud de oración.

Todos los personajes lucen vestimentas blancas, pero lo más peculiar es que la Virgen lleva en el pecho el escudo de los mercedarios. Al reparar en este detalle, surgió nuestra primera interrogante: aunque algunos elementos puedan coincidir con aquellos que

involucra la aparición de la Virgen de la Nube, no corresponden a la orden Mercedaria, a pesar del escudo y el atuendo blanco. Esta duda se esclarecería a medida que avanzaba el tratamiento (F. 32, 33).

LA RESTAURACIÓN

La evaluación de las placas radiográficas mostró lo siguiente:

En cuanto a la Virgen, el rostro era diferente, tenía otra expresión. Había una superposición de luces y los colores estaban oscuros porque había partes faltantes. No se detectó el escudo mercedario, ni el carmelita que asomaría después (F. 34).

Al estudiar el sector del cetro y la azucena, comprobamos que dichos elementos eran, originalmente, más estilizados. La mano de la Virgen presentaba una superposición de líneas a causa del repinte.

En el caso del Niño Jesús, notamos que la proporción anatómica era de un tamaño inferior a la del repinte y que su semblante nos remitía a un infante de menor edad.

En lo que respecta al personaje (obispo), el repinte hacía que se viese con mayor intensidad.

El examen con UV reveló el barniz oscurecido, el mismo que tomó una tonalidad verdosa (F. 35).

Una vez definidos los solventes, se procedió a ampliar las ventanas de



limpieza para identificar lo que había debajo. Así se descubrió el escudo de la Virgen del Carmen (F. 36).

Por otra parte, el estudio del repinte nos dio los siguientes resultados:

La zona más dañada era la parte superior, los lados izquierdo y derecho, sectores que tenían hasta siete capas de repinte.

Las nubes de la zona inferior presentaban hasta cuatro repintes, y el sector de la luna tres. En el fondo, la vestimenta de la Virgen y el personaje arrodillado, observamos dos repintes. Asimismo, un repinte en el rostro de la Virgen, en el Niño y en las manos de los personajes.

En la fase de retiro, encontramos una capa de barniz oscurecida, sobre la que se habían aplicado los repintes al óleo. El hecho de que no se quitara el barniz antes de repintar nos facilitó la limpieza (F. 37).

En este punto nos asaltó otra duda, esta vez en relación con el escudo carmelita (que muestra una cruz sobre el monte Carmelo y tres estrellas). Dado que se trataba de un monasterio de las Madres Nazarenas Carmelitas

Descalzas, la colocación del escudo carmelita sobre el mercedario era razonable. Sin embargo, la existencia de ambos escudos obligó a considerar la posibilidad de prescindir de ellos, una decisión que no se tomaría hasta el final (F. 38).

En esta etapa del tratamiento, eliminados los primeros repintes, aparecieron estucos nuevos de distintas épocas que también serían retirados, dejándose a la vista las pérdidas del soporte, de la base de preparación y de la capa pictórica.

Después, se sacaron dos reentelados efectuados en anteriores restauraciones, y se colocó una nueva tela (F. 39).

Cuando se limpió el barniz oscurecido, se apreciaron los detalles de los pueblos de Guápulo y Quinche. También emergieron, en la zona inferior del lienzo, dos cartelas pertenecientes a etapas distintas. La primera decía: “Nta. S. de Mercedes Azucena que se *apacio* en Quito año 1531”. Y la segunda indicaba: “S de Mercedes la Acusena Apareció resida en Guapulo... de 18...3. La anda por su Mayordomo Am ni”.



No obstante, luego de una exhaustiva indagación histórica y examen de los materiales, al no hallarse concordancia con el original, se decidió retirar las cartelas de la imagen (F. 40).

Paralelamente, se remozó el bastidor. Además de taparse todos los agujeros de los ornamentos, se trató la madera con un fungicida. Después, se montó el lienzo sobre el bastidor con la ayuda de grapas. Una vez nivelados los estucos, se aplicó con temple un color similar al original como base y se realizó un barnizado antes de proceder a la reintegración cromática. Por último, se le dio a la pintura un barniz de protección (F. 41, 42).

Debemos subrayar que el trabajo de restauración de las dos imágenes procesionales contó con la presencia continua de las guardianas y custodias de esta devoción, las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas.

EL MURAL DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Para explicar las restauraciones realizadas en el siglo XX, es preciso examinar la historia del Cristo de Pachacamilla.

En 1651, según diversos documentos, un artista anónimo pintó a Cristo crucificado, con el sol y la luna, en un galpón de la zona de Pachacamilla. La siguiente fecha importante nos remite al terremoto de 1655, cuando casi toda la ciudad de Lima quedó derruida. Apenas se mantuvieron en pie unas cuantas edificaciones, entre las cuales se hallaba la imagen de nuestro Señor.

En el archivo del monasterio nazareno, hay un documento que refiere lo siguiente:

“estaba y está su imagen santísima en pie, y el sitio y lugar hecho un corral inmundo, sin permitir la volviesen a

*reparar ni reedificar [folio 1v] queriendo más, según se dice y presume, estar su imagen a la inclemencia de los soles, lluvias e injurias de los tiempos, que el ser injuriado y [mal] servido en tal cofradía como se colige de los efectos, y más siendo este como lo es, que estuvo la santísima imagen más de 16 años años expuesta a las inclemencias y desabrigo referidas, e indecencias q [roto] omiten en dicho sitio y corral, por tener vecino y contiguo un rastro matanza inmundo e indecente en todo, que es de admiración el que produciendo, como produce, enjambres de moscas, así el rastro que esta contiguo por un costado como el muladar grande que llamaban de Pachacamilla que le era vecino por el otro...”*²

Esta descripción nos indica el estado de conservación en que se encontraba el mural, totalmente abandonado y a la intemperie. Será Andrés de León quien ejecute una de las primeras intervenciones directas, tal como señala Antuñaño:

*“...en dicho año de 1671 movió o inspiró Su Majestad divina a un vecino del barrio, llamado Andrés de León, a que entrase y reparase en su santa imagen y la indecencia con que estaba tan devota efigie, pues no la halló con más aliño ni adorno que con un mal techuelo de hojas de plátanos de la misma huerta y que en el suelo le ponían las velas [...]le puso un techillo de pedazos de mangles...”*³



Cartela que figuran al pie de los cuadros.

43. 1651- Un habitante de la zona de Pachacamilla pinta en un Muro de adobe un Cristo crucificado, con el sol y la luna a cada lado.

44. 1655- Un terremoto azota la ciudad de Lima dejándola en escombros pero el Muro del Señor queda de pie, hecho que algunos consideran un primer milagro.

45. 1655-1671- Se tiene conocimiento que, en algún momento entre estos años, un pintor anónimo agrega las imágenes de la virgen María y María Magdalena completando la escena del calvario.

46. Andrés de León, al encontrar el Muro abandonado, le construye una peana y lo cubre con manglares. Al poco tiempo es curado de un tumor, lo que constituye el primer milagro concedido del Cristo de Pachacamilla.

47. 1671- Las autoridades ordenan borrar la imagen. Lo intentan tres veces sin éxito. El Milagro trasciende exaltando la devoción del Cristo y el reconocimiento de las autoridades.

48. 1671- A pedido del Virrey Conde de Lemos, el renombrado pintor de la época José de la Parra retoca el pie del Cristo y agrega las figuras del Padre Eterno y del Espíritu Santo.



Por su parte, el virrey mandó llamar “...al padre maestro fray Di [roto] Maroto del horden del señor santo domingo y a Manuel de Escobar maestro alarife de esta ciudad para que viessen y reconocieran en la manera que se podía asegurar y reparar según el arte y la nesicidad...”. Estos ciudadanos acudieron al lugar y se sorprendieron de que el muro no se hubiera venido abajo: “menos que de milagro poder tenerse en pie y averse mantenido tanto tiempo dicha pared por estar sin cimientto y toda taladrada de las hi [roto] medades de una asequia y salitre que tenia al ras del suelo.”

Se quiso proteger la efigie emplazándola dentro de un cajón elaborado con piedra y ladrillo. Y, para levantar el muro, se tuvo que utilizar “palancas y otros instrumentos”, lo que motivó que se destrabaran y separaran los adobes donde figuraban la Virgen María y María Magdalena. En consecuencia, se perdió una parte de la pintura original. No obstante, el Cristo crucificado se mantuvo incólume, con excepción del pie, que había sufrido

un daño en aquella ocasión en que se pretendió borrar la imagen.

La intervención final es descrita por Antuñano de esta manera:

“...y para enmendar este defecto Joseph de la Parra, primoroso pintor, aplicó diferentes encarnaciones y no pudo darle el colorido correspondiente al de la santa imagen y así permaneció y permanece como imperfecta la pintura de la pierna, por comerse la pared los colores con que pretendieron imitar el colorido del todo de la santa imagen para que quedase en su mayor perfección según y como estaba antes. Es muy digno de reparo que después de haberse reparado y afijado lo mejor que se pudo la santísima imagen en el pedazo de pared de adobes donde se halló en el nicho o arco que se formó y labro nueva de tal piedra y ladrillo, mandó el excelentísimo señor conde de Lemos por su devoción segura se dice que el dicho pintor pintase sobre el titulo del inri que tiene la santa cruz sobre su cabeza las imágenes del Espíritu Santo y Padre Eterno...”⁴



Antuñano también registra los materiales con los que se realizó la obra:

“Hallóse la maravillosa imagen de Jesucristo nuestro redentor acompañada de las de su santísima madre y penitente Magdalena tan solamente y se reconoció ser de pintura al temple, las cuales se dice pintó un negro de Guinea sin ninguna ciencia en el arte de la pintura...”

*...según está [folio pegado] y se veneran en dicho lienzo y pared y altar principal de dicho santuario y estas están pintadas al olio con el mayor cuidado y prevención de colores que se pudo para su permanencia y duración...”*⁵

Y se hace una mención a la constitución del muro:

*“...siendo como es la pintura de nuestro redentor crucificado al temple y el enlucido de polvo sobre que está la pintura no de arena y tierra limpia, que es la que más dura y permanece y en este tiempo usan en los enlucidos de las casas, sino de polvo y estiércol del corral que antiguamente debían de usar, o los negros como pobres para blanquear las paredes de su cofradía debieron de elegir materia y colores menos durables y permanentes...”*⁶

Estos escritos nos confirman que el mural era de material pobre y la pared del galpón frágil. Asimismo, se señala que el mural fue colocado en un encofrado de piedra y ladrillo para estabilizar su estructura. Y, por cier-

to, se habla de una “pequeña iglesia” hecha con mangles y esteras.

En cuanto a la autoría de la imagen, según dichos testimonios, esta se atribuyó a un pintor anónimo de casta angoleña o de Guinea. Después del terremoto de 1655, el muro quedó en abandono. En 1671, se informó sobre el intento fallido de borrar la imagen y se aludió a la existencia de la Virgen María y de María Magdalena: “...pinto la soberana imagen del Cristo crucificado y a los de su Sma. Madre Dolorosa y Penitente Magdalena arrodillada al pie de la cruz”⁷. Sin embargo, no se hizo referencia a ningún pintor en particular.

Los documentos del archivo del monasterio revelan que el virrey conde de Lemos le solicitó al “primoroso pintor” José de la Parra que corrigiera el pie del Señor, que había sido raspado por un devoto, y le pidió que agregue las figuras del Padre Eterno, Espíritu Santo y del Inri.

El terremoto de 1687 deterioró muchas partes de Lima, incluido el lugar donde estaba el muro, lo que obligó a construir una pequeña capilla. Para invocar la protección de la ciudad, ese año salió en procesión la copia del mural que había encargado Sebastián de Antuñano. En 1746, otro terremoto causó grandes estragos en la ciudad, pero el muro resistió.

La pintura mural del Señor de los Milagros es una de las pocas obras que

ha fijado la pauta para la ejecución de la arquitectura que la rodea. En ese sentido, se convirtió en la fuente de inspiración para la construcción de la iglesia (1766-1771) que hoy cobija a todos los devotos del Cristo Moreno.

INTERVENCIÓN EN EL SIGLO XX

Primera restauración

El terremoto de 1940 dejó al mural en muy mal estado, con pérdidas en el adobe y la base de preparación, así como en algunas zonas de la capa pictórica. Tendrían que pasar tres lustros hasta el arribo de los expertos italianos Luigi Pigazzini y Francesco Pelissoni, quienes dieron inicio a la restauración el 12 enero de 1955 (F. 43).

En la primera etapa, se realizó una exhaustiva documentación fotográfica y la limpieza y consolidación de la obra. La idea era prepararla para el tratamiento denominado *strappo-stacco*, que permite desprender el mural mediante la fusión de dos procedimientos. Para ello, se colocó en la capa pictórica dos telas con adhesivo. Luego de verificarse que se separaba la pintura del muro, se hizo el retiro de la misma. De este modo, al desprenderse la capa pictórica, esta trajo consigo la base de preparación y fragmentos de adobe y ladrillo del soporte. A continuación, se niveló la parte posterior de este último y se aplicó una tela con caseinato cálcico (F. 44).

Enseguida, se quitaron las dos telas de protección y se trabajó en la capa

pictórica (limpieza, estucado y reintegración cromática). Terminados estos procesos, se empleó caseinato cálcico para adherir la pintura al muro, que ahora ya contaba con un nuevo aparejo.

Del informe redactado por los italianos rescatamos estos detalles:

*“Se hicieron intentos de separación y visto el buen resultado se procedió a despegar totalmente la pintura (imagen). La separación se obtuvo con bastante facilidad en la parte en que la pared es de adobe, quedando pegadas a la imagen una capa de barro de dos o tres centímetros de espesor; donde el tarrajeo es de yeso fue más difícil el despegue. En la parte superior donde estaba pintado el Padre eterno, además del enyesado, hay pared de ladrillo”.*⁸

Los datos acerca de los materiales con que estaba hecho el muro corroboran la teoría de que, en sus orígenes, este terminaba en forma recta. Su estructura se modificó cuando se adoptó el diseño de un arco de medio punto, lo que sucedió al incorporarse las figuras del Padre Eterno, el Espíritu Santo y el Inri, y reforzarse el muro.

Otra observación significativa del informe se refiere a los materiales que componen la pintura y a las posibles intervenciones:

“...Hay que dejar precisado que la pintura más antigua y original, tenien-

*do en cuenta el tarrajeo posterior de tierra que hay detrás, es la parte de Cristo en la cruz, y a los pies de esta en las dos Marías, y el empaste de cal y yeso es distinta en la de Cristo; el Espíritu Santo y el Padre eterno fueron pintados sobre mezcla de arena y yeso en la pared de ladrillos, de manera que se puede señalar dos épocas distintas, y posteriores reparaciones”.*⁹

Esto indica que Cristo, la Virgen y María Magdalena fueron pintados en un mismo momento (1651) o, si hubo un intervalo entre la ejecución de uno y otro, debió de ser muy corto. Asimismo, queda claro que el Padre Eterno, el Espíritu Santo y el Inri son de factura posterior (1671).

Los buenos resultados de esta primera restauración contribuyeron a la conservación de la pintura mural durante casi dos décadas (F. 45).

Segunda restauración

En 1974 se llevó a cabo una nueva intervención, en la que se acudió al Instituto Nacional de Cultura y participaron Fernando Saldías y Vladimira Zupan, así como el especialista en murales Rodolfo Vallin.

Se realizaron estudios utilizando iluminación rasante y se fotografió la pintura con fluorescencia ultravioleta. El trabajo supuso el retiro del vidrio que se había colocado en 1957 y que había facilitado la formación de

hongos en el mural. También se efectuaron infiltraciones para consolidar la pintura, se eliminaron los hongos y se dio un barnizado de protección (F. 46, 47, 48).

Tercera restauración

Curiosamente, volvieron a pasar 19 años antes de que se emprendiera otra restauración, la misma que se extendió de febrero a junio de 1993. El proyecto estuvo a cargo de Álvaro Sandoval E. y quien escribe estas líneas, con el apoyo de la restauradora Maruja García P. y la asistente Paula Silva C. También colaboraron Alicia Yagi T. y Emperatriz Rodríguez R. En la asesoría inicial se contó con el restaurador Ricardo Morales y los estudios sobre la estabilidad del muro fueron hechos por el arquitecto José Antonio Vallarino.

Aparte de los perjuicios ocasionados por la suciedad, se observó un englobamiento de la tela que había sido colocada en el reverso del mural durante la misión de los italianos. Esta se había desprendido del muro en algunos sectores, lo que había originado zonas de vacíos. También había desprendimientos de pintura, ampollas producidas por el calor, rajaduras, estucos deformados, oscurecimiento de la reintegración cromática y pérdida del barniz de protección (F. 49, 50, 51).

La obra fue sometida a un riguroso examen visual con luz transversal y



luz UV. Se tomaron fotografías y se hicieron análisis químicos, al igual que pruebas de percusión en el soporte (F. 52). También se ensayaron fórmulas de caseinato en diferentes sectores y se realizó una exploración de los bordes del muro.

El tratamiento implicó el uso de una solución a base de caseína, con la finalidad de consolidar las zonas de tela separadas del muro, así como pruebas de solubilidad de los solventes (F. 53, 54).

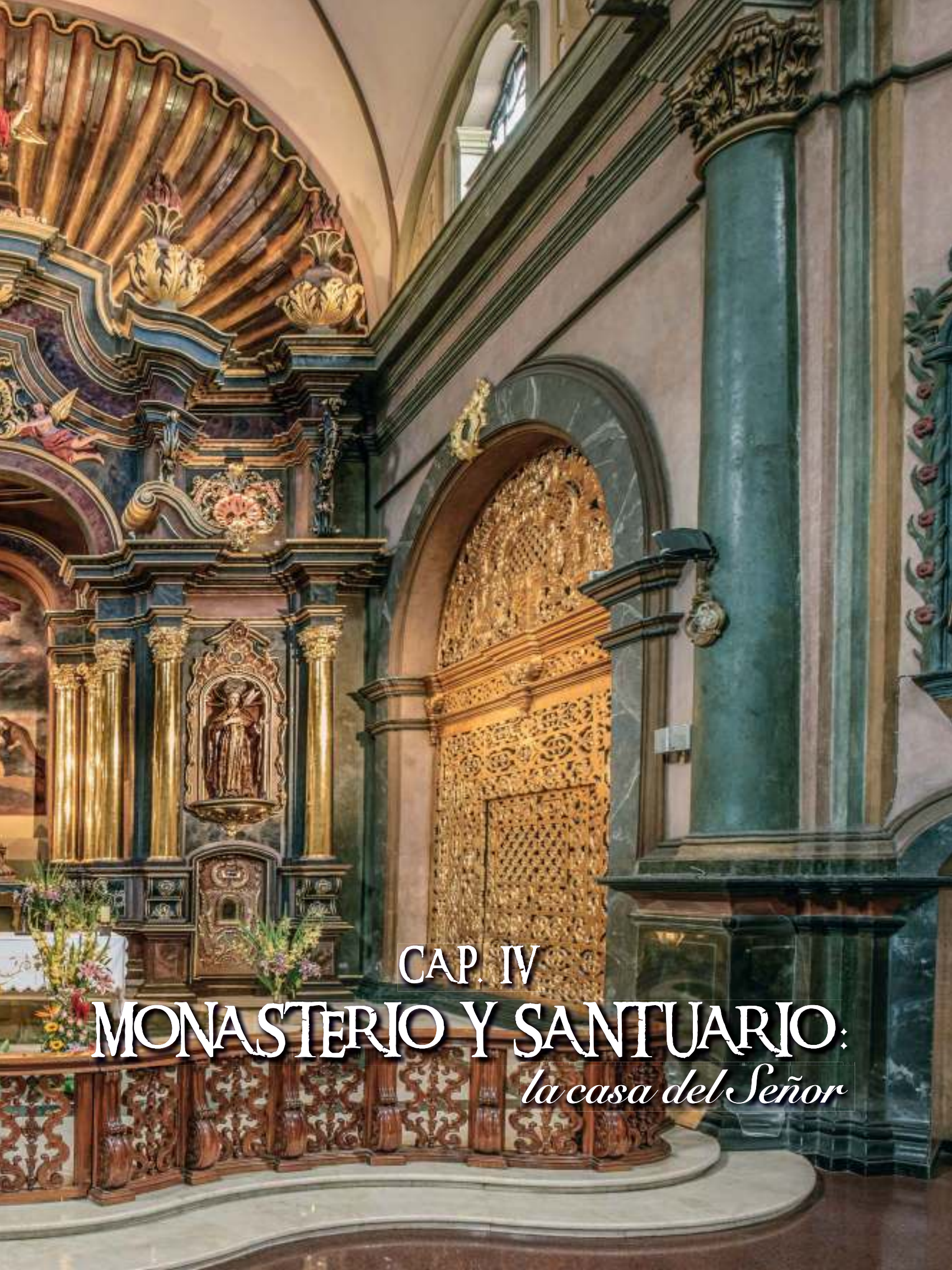
En la limpieza de la capa pictórica, al efectuar una cala en la zona de la corona de espinas, registramos la presencia de una pintura anterior. No obstante, con el afán de conservar las características de la composición actual, se resolvió no retirar las intervenciones antiguas y se cubrió la ventana de limpieza (F. 55).

También se quitaron algunos estucos antiguos y se limpiaron reintegraciones cromáticas que habían cambiado su tonalidad. En ambos casos, se hizo una restitución con nuevos materiales, luego de lo cual se aplicó un barniz de protección final (F. 56, 57).

Al sacar el marco de plata para tratar el mural, descubrimos que la plancha inferior cubría una buena parte de la obra. Por ello, decidimos agregar a las verticales del marco unos 80 cm a cada lado, con lo que logramos recuperar el diseño original en su totalidad.

Desde entonces, el taller de restauración del monasterio de las Nazarenas ha asumido el mantenimiento constante del mural del Cristo de Pachacamilla, también llamado de las Maravillas o de los Temblores, nuestro Señor de los Milagros.





CAP. IV

MONASTERIO Y SANTUARIO:
la casa del Señor





HISTORIA Y ARQUITECTURA DEL CONJUNTO

José Antonio Vallarino Vinatea

E

l santuario del Señor de los Milagros está edificado muy cerca de la esquina en la que confluyen dos vías, cuyo trazo se remonta a la etapa fundacional de Lima en el siglo XVI. Esta manzana ya estaba consignada en el damero de Pizarro. Los nombres de las vías que la conforman han cambiado su denominación a través de los años. Así, la cuarta cuadra de la actual avenida Tacna era Pileta de las Nazarenas, y la quinta cuadra de la avenida de la Emancipación, antes jirón Arequipa, se llamaba Patos. Igualmente, la quinta cuadra del jirón Huancavelica era conocida como Caballos y la quinta cuadra del jirón Chancay como Pachacamilla. Cada nombre hacía referencia a los usos y funciones que ejercían sus vecinos, tradición que se prolongaría hasta bien entrado el siglo XIX.

La manzana completa (limitada por la avenida Tacna, la avenida de la Emancipación y los jirones Huancavelica y Chancay), salvo una pequeña sección, está ocupada por el monasterio de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, el santuario y algunas edificaciones de uso comercial y de servicios, como el comedor para niños y ancianos y el Museo del Señor de los Milagros. Todos estos inmuebles pertenecen al monasterio y son administrados por las religiosas.¹

La edificación principal es, sin duda, el santuario, en el cual se encuentra la imagen del que en algún momento fue reconocido como el Cristo de la Pared, luego el Cristo de las Maravillas, y, finalmente, el Señor de los Milagros.² Las cons-

trucciones adyacentes, levantadas desde mediados del siglo pasado, albergan el monasterio y locales donde las madres ofrecen diversos servicios y realizan las funciones de custodia y engrandecimiento de la devoción al Cristo Morado.

EL PRIMER RECINTO

Su ubicación se explica por la existencia de la imagen, la misma que fue pintada sobre un muro de adobe en el testero de un galpón erigido en medio de un muladar. Esta pared fue capaz de resistir todos los terremotos que remecieron Lima desde 1655.³

Corría el año 1651, la historia nos habla de una cofradía de negros conversos,⁴ que se reunían en un cuarto de muros de adobe (ladrillos de barro y paja sin cocer, de gran tamaño, con los cuales se construyó la mayoría de las edificaciones de la ciudad hasta mediados del siglo XIX).

El 13 de noviembre de 1655, el suelo empezó a temblar con violencia inusitada.⁵ No obstante, para sorpresa de los sobrevivientes, la sección del muro donde había sido plasmada la imagen se mantuvo en pie.

LA ERMITA

La segunda casa que tuvo el Señor no fue más que un cobertizo “de hojas de plátano que extendía su débil sombra sobre el muro y como un rastro de la casi extinguida devoción, yacían por el suelo algunos cabos de velas de sebo”.⁶ Fue Andrés de León, quien había asumido el compromiso de cuidar la imagen. Hizo levantar un cobertizo de caña y mangle, además de una peana de adobes, a manera de mesa de altar, donde se pudieran depositar velas y flores.⁷

Ahora ya no era un local de reunión sino un espacio de culto, al que los fieles acudían para pedir protección contra los temblores y dejar ofrendas al Señor. Hacia el año 1670 la imagen perduraba gracias a “la prodigiosa conservación de la pared, estando comida por el pie de salitre, y de la humedad de dos acequias que junto a ella pasaban: la integridad y limpieza de la Imagen del Señor, sin que la hubiese maltratado estar a cielo raso tantos años, e inmediata a un rastro de matanza de carneros, que producía enjambres de moscas”.⁸

Es interesante apuntar que hasta este momento el muro se encontraba en el mismo lugar y posición en que había sido pintado. Si tomamos en cuenta las excavaciones que se efectuaron en las zonas aledañas al santuario actual con motivo de la construcción de las obras más recientes, podemos señalar que el muro debe de haber estado situado en un nivel inferior, unos tres metros por debajo de la superficie de las calles de hoy. Esta diferencia se explica porque se trata del espesor de la última capa (estrato) de material del suelo que corresponde al relleno de desmonte, lo que corrobora la información de que el emplazamiento original se hallaba en un muladar.

Fue el virrey conde de Lemos quien, a través del bachiller Juan de Quevedo, primer mayordomo de fábrica de capilla, dispuso que se adecentara el sitio y fuera cubierto con esteras. Entre 1671 y 1679 se realizó el primer cambio de

*En la moderna avenida,
que de Tacna lleva el nombre,
aun cuando lector se asombre,
hay un espacio sagrado,
desde siglos consagrado,
por un viejo Monasterio,
que viste traje morado,
con la mozárabe Iglesia
que a su lado,
es una zarsa encendida
por la vida y alentada
por la fe del Señor
de los Milagros,
el Cristo crucificado,
que brilla con luz divina,
mostrando a la vieja Lima,
que hace años que se fue, para
que sea como es hoy grande urbe
soberana
Lima Metropolitana.*

*La santa fundadora del Monasterio
de Nazarenas, Dr. C. E. Paz Soldan. 1959.
Escrito en homenaje a los 250 años
de la muerte de Antonia Lucía del Espíritu Santo.*

Páginas 206-207:
Vista general del presbiterio y altar mayor.

Página 208:
1. Vista nocturna del altar mayor
del santuario.

ubicación del muro, mediante la construcción de un cimiento mayor y más profundo, y un nicho de ladrillo, piedra y cal que sirviera para encajonar la pared de adobe. Es posible calcular que, como el entorno era un muladar, se decidiera colocarlo a la altura del nivel que estaba adoptando la zona, es decir, unos tres metros más arriba.

Después de 1678 se llevaron a cabo más trabajos de mejora del lugar. El segundo mayordomo, Juan González de Montoya, llegó a erigir una pequeña iglesia con un tabernáculo de madera. Sin embargo, no debe de haber sido gran cosa porque, al cabo de tres años, el 19 de abril de 1681, solo se contaba con una capilla a medio edificar, tal como indica la real cédula con la que el monarca ordenó que el virrey apoyara la construcción del mencionado recinto.

LA PROPIEDAD

Hasta entonces el sitio y sus solares circundantes eran de propiedad de Diego Tebes Montalvo Manrique de Lara, y su atractivo como inmueble debe de haber sido escaso, ya que “se consideraban tierras baldías y sin valor, dado que la ciudad no avanzaba por aquel lado y por esta razón las que a ellas podían tener derecho no se cuidaban ni mucho, ni poco de que allí se alzara una rústica vivienda”.¹⁰

La situación dio un vuelco en 1684, cuando Sebastián de Antuñano entró a la humilde capilla y, luego de escuchar la misa que allí se celebraba, sintió que encontraba su destino. Entre otras cosas, decidió comprar el solar para “cuidar del esplendor de mi culto”, de acuerdo con su testimonio, el propio Crucificado se lo pidió. El proceso de compra estuvo lleno de sinsabores para el buen Sebastián, finalmente el 23 de diciembre de 1694, logró hacerse del solar. De este modo, se convirtió en propietario y procurador de la “casa y santuario de la Santísima Trinidad y Santo Cristo de la Fe y Maravillas”, como él mismo refiere en su relación.¹¹

En alguna fecha anterior a 1702, Antuñano reconstruyó la capilla. Según se grafica su posición en los planos de Lima de 1672,¹² este recinto estaba orientado de tal modo que su frente daba al jirón Chancay. La quinta cuadra de esta vía, que, como hemos anotado, se denominaba Pachacamilla, tiene una historia aparte. En el plano de Lima de 1613,¹³ se aprecia que la manzana del monasterio y la que le sigue al noroeste (hacia el mar) estaban unidas. Por tanto, esa cuadra no existía. Posteriormente, en el plano de 1672,¹⁴ se constata que ambas manzanas se hallan separadas, sin que se haga referencia a ninguna construcción de importancia.

En el plano de 1682,¹⁵ aún no se encuentra ninguna mención a la capilla y la calle que divide ambas manzanas. El plano de 1685,¹⁶ es el primero que menciona la existencia de la “Capilla del Santo Cristo de la Pared”. En el plano de 1764 se observa un dibujo del perfil de una edificación que puede reconocerse claramente como una iglesia menor o capilla, orientada hacia el jirón Chancay. En la leyenda del plano esta construcción lleva el número 14 y se identifica como el “Monastère de St. Christ, ou les Nazareens”. Esta podría ser la evidencia que indicaría que el muro donde fue pintado el Señor de los Milagros no estuvo

siempre en la posición que hoy ocupa, pues se encontraba orientado hacia el noroeste, es decir, en una posición perpendicular a la actual.

Si reparamos en la fecha del plano, Lima ya había padecido el terremoto de 1746 y todavía no se había iniciado la construcción del santuario, que supondría trasladar el muro, por segunda vez, hacia una nueva ubicación. Como acotación al margen y con el fin de apoyar esta tesis, podemos referir que en el año 1996, durante los trabajos de remodelación del altar y el piso del presbiterio del santuario, se efectuaron excavaciones en la parte inferior de la imagen, las cuales llegaron hasta una profundidad de aproximadamente tres metros. Allí se encontró un cimiento de piedra y ladrillo, enlucidos con cal, que soporta el muro que guarda la imagen. Este cimiento es de características similares a las del resto de la iglesia y tendría que haber sido ejecutado en forma conjunta con el santuario, para que luego pudiera colocarse la sección del muro en el lugar previsto en el centro del retablo.

Durante los trabajos de construcción de las nuevas secciones del monasterio, no se ha podido identificar vestigio alguno de los cimientos de una capilla que haya estado ubicada en esa posición perpendicular. Por lo demás, hay otro plano, de fecha incierta, que también consigna la existencia de un templo en el centro de la manzana, el cual está orientado hacia el jirón Chancay y cuenta con un acceso por esa misma calle.

En los planos posteriores a 1771, cuando el santuario actual estaba edificado, se comprueba que la calle Pachacamilla ya no existía, pues las manzanas que esta vía separaba figuran unidas. Esto coincide con la forma en que había sido diseñado el monasterio, con las edificaciones a un lado y la huerta en el otro.¹⁷

El plano de 1821¹⁸ resulta más fiel a la realidad, puesto que las calles no son rectas, ni las manzanas cuadrados perfectos. Aquí las manzanas aparecen unidas y la quinta cuadra del jirón Chancay no existe.¹⁹ Asimismo, se distingue el perfil del frente de la iglesia y del atrio, tal como lo apreciamos ahora.

En un registro de 1858²⁰ las manzanas continúan juntas y figuran tanto la iglesia como la huerta. En la leyenda se indica: "Iglesia y Convento de Nazarenas". Otro plano de 1859²¹ también muestra la referida unión, con la misma leyenda, y se nombra las calles Pileta de las Nazarenas (avenida Tacna); Caballos (dos cuadras del jirón Huancavelica), Pampilla (jirón Cañete), al igual que Pato y Ranchería del Pato (dos cuadras de la avenida de la Emancipación).

En el plano de 1862²² las manzanas permanecen unidas, pero ya surgen los nombres de los jirones Huancavelica, Cañete y Tacna, así como el de Arequipa (hoy avenida de la Emancipación). En cuanto al plano de 1880²³ aún no sale el jirón Chancay que divide ambas manzanas. Sin embargo, se indica las calles Aurora y Jardín de la Aurora, situadas en la parte posterior, hacia el jirón Cañete.

En 1908²⁴ el plano señala el mercado La Aurora que, construido sobre terrenos que pertenecían a la huerta y que habían sido expropiados, sigue siendo parte de la misma manzana doble en la que se encuentra el monasterio. Finalmente, en 1924²⁵ se difunde un plano con el jirón Chancay tal como lo vemos en nuestros

En esta forma quedó sentada la primera piedra en el día mes y año referido (1766), en los 144 años de haberse puesto la señal de la Cruz en el sitio de Pachacamilla (1622): á los 111 que acaeció el gran terremoto que la dejó sin demoler (1655): á los 95 que no permitió ser borrada y se cantó la primera misa, día de la Exaltacion de la Santísima Cruz (1671), á los 83 de la fundacion del beaterio de Nazarenas, en la calle de Monzerrate (1683): á los 79 empezó por las calles de Lima la procesion del Sr. de los Milagros (1687): á los 64 de haberse trasladado el beaterio á su Santuario (1702): á los 51 que fue jurado patron de esta ciudad (1715): á los 39 de la aprobacion del nuevo instituto Nazareno por la sede apostólica (1727): y á los 36 de haberse otorgado al beaterio la clausúra, erigiendose en monasterio, bajo del título del Sr. S. Joaquin (1730).

Compendio Histórico de la Prodigiosa Imagen del Santo Cristo de los Milagros ó de las Maravillas
Pedro Vásquez de Noboa y Carrasco, 1766.



2. Plano de Lima amurallada. Joseph Mulder, según dibujo de Pedro Nolasco. Grabado calcográfico en el libro *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes, 1688.

2a. Vista del terreno del monasterio con la entrada frontal.

3. Plano de la ciudad de Lima en 1821, reconstruido por el ing. José Barbagelata.

3a. Vista del terreno del monasterio con la entrada lateral.

días, es decir, como una vía que divide el monasterio. En la manzana que quedó en el lado opuesto a la del santuario aparece lo que hasta hace poco fue la Quinta Nazarenas, que se construyó en 1922. En la manzana del santuario se pueden ver los claustros antes de que las ampliaciones de las avenidas Tacna y Emancipación destruyeran buena parte de las celdas y dependencias del convento, iniciativa que redujo notablemente la propiedad que Sebastián de Antuña adquiriera con no poco esfuerzo y que más tarde donara a las Madres Nazarenas para que fuesen las guardianas del Señor de los Milagros.

LA PRIMERA IGLESIA

Antes de referir las circunstancias que hicieron posible la edificación del santuario actual, reparemos en un informe del Cabildo de Lima de 1718, donde consta

que se había “erigido una Iglesia capaz con tres altares, el principal, que es la pared que sirve de lienzo a la pintura hoy reforzada de un cajón de cal y ladrillo que costó el devoto Virrey Conde de la Monclova y dos colaterales, cuyos retablos son de tallado cedro y escultura dorada, a expensas de la Providencia divina, ministrada en las limosnas de los fieles, donde se venera la Magestad”²⁶

En los años siguientes, los aportes de los devotos permitieron hacer sucesivas mejoras. La tasación de los bienes del monasterio efectuada en 1730 revela que la iglesia tenía 36 varas de largo (aproximadamente 30 m) y 11 varas y una cuarta de ancho (unos 9,40 m), y contaba con altares, coros alto y bajo, y sacristía. Aunque pequeño, el templo alentaba el culto al Cristo Morado y acogía los ejercicios espirituales de las religiosas.

EL MONASTERIO

La unidad entre el santuario y el monasterio no solo se explica en la historia, sino que terminan conformando un solo edificio con dos partes, con funciones específicas, una para el culto público y otra para las madres de vida contemplativa, que se relacionan mediante los ambientes de oración y de servicio a las funciones del santuario.

A partir de la donación que hiciera Sebastián de Antuñano al Colegio de Nazarenas con su muerte en 1716, la edificación de las primeras celdas siguió el con-



7



8



4



5



6

4. Iglesia y monasterio de las Nazarenas en 1840. Johann Moritz Rugendas. Lápiz sobre papel. Museo de Augsburg.
5. Vista del antiguo monasterio de las Nazarenas, antes de la apertura de la avenida Tacna. Hacia 1940.
6. Vista de la iglesia y plazuela luego de la apertura de la avenida Tacna, que destruyó el antiguo monasterio. Década de 1950.
7. Torres del santuario hacia 1940.
8. Reconstrucción del santuario después del terremoto de 1940.



9. Reconstrucción de la bóveda del templo después de 1940.

10. Vista de la nave desde el presbiterio. Década de 1940.

cepto arquitectónico del claustro, con un gran patio y jardín central rodeado de los ambientes para habitación de las madres. De estas edificaciones, que fueron ampliándose en los años sucesivos, hoy no quedan más que los muros del coro bajo, anexo al santuario, desde donde las madres siguen las misas, y la pileta de piedra de Huamanga al centro del claustro de las celdas, que estuvo cubierta de cemento durante muchos años, desde la Guerra del Pacífico, hasta los años 60 del siglo pasado, para protegerla de la ambición del invasor.

La ampliación de las avenidas circundantes al monasterio y el deterioro de los materiales, hicieron que poco a poco se fueran sustituyendo las instalaciones antiguas por otras más modernas, que permiten a las madres contar con los espacios y servicios necesarios para su vida de oración. El claustro de las celdas fue construido en 1966, el claustro de servicios en 1976, el refectorio, la cocina, la sala capitular, el recreo y otras instalaciones de trabajo, en 1990.

EL SANTUARIO

La nueva iglesia fue levantada casi tres lustros después del terremoto del 28 de octubre de 1746.²⁷ Ante la urgencia de completar la reconstrucción de todos los templos de la capital, el virrey Manuel de Amat y Junyent dispuso su ejecución.

Así, la primera piedra fue colocada el 15 de junio de 1766.²⁸ Participaron en este magno evento, el virrey Amat, la priora y la comunidad del monasterio de Nazarenas, la benefactora doña María Fernández de Córdova, el capitán don Juan de la Roca, entre otros.²⁹

Aunque el virrey debió limitarse a supervisar los planos que probablemente fueron trazados por Juan de la Roca, se presume que tuviera una participación más activa. Gracias a su aporte económico, el santuario fue culminado con las características que podemos apreciar hoy en día.

En *El día deseado*, Colmenares dice del templo que “la fábrica no tiene igual en esta ciudad” y que quedará “por modelo de todas las obras de su especie”. Asimismo, observa que “en él se halla solidez, hermosura y gracia: una noble y magestuosa sencillez, que sin confundir con adornos superfluos, se dexa percibir del primer golpe”. Más adelante, reflexiona:

“Aquellas ciudades a quienes Dios distingue con estos beneficios [se refiere a los muchos milagros que se le atribuían a la imagen del Señor de los Milagros] están en la obligación de serle particularmente reconocidas, por haberlas elegido Depositarias de tan soberano tesoro”.

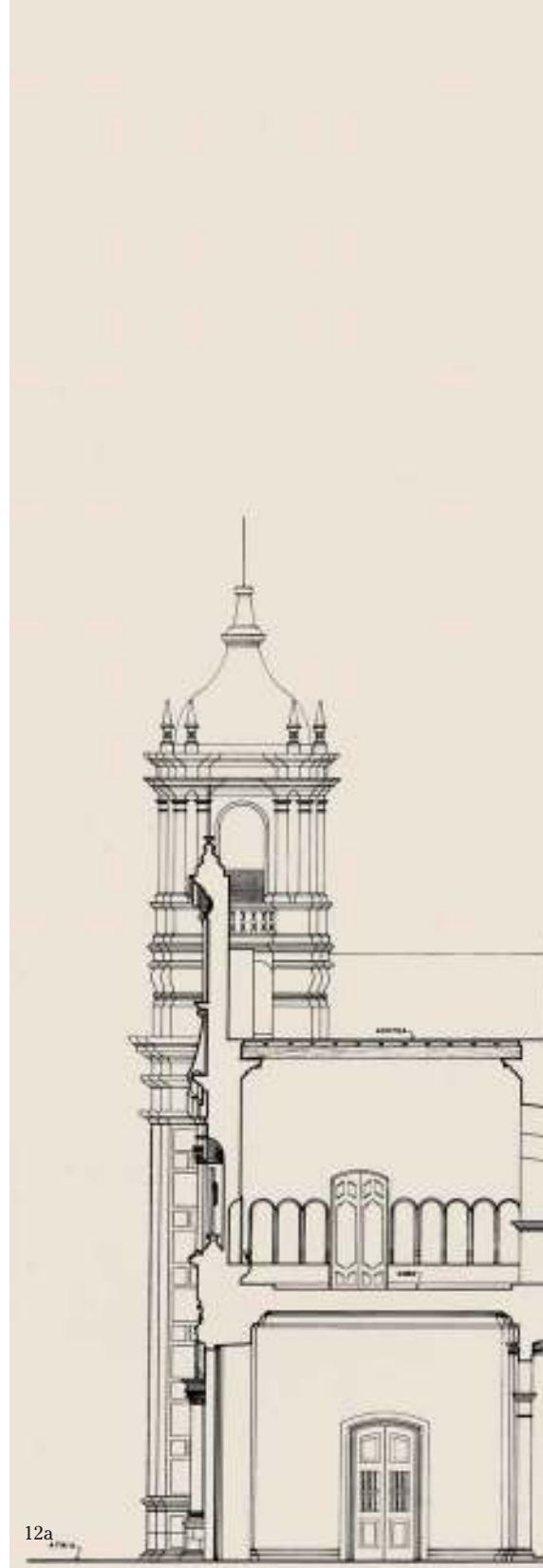
En cuanto a las dimensiones, anota que “el largo del templo es de cuarenta varas castellanas [aprox. 33,50 m]; el ancho es de catorce [aprox. 11,70 m]; la altura hasta la cornisa de siete, y otras tantas hasta la bóveda”. Su descripción continúa de la siguiente manera: “Tiene un atrio unido a la puerta del frente, cuyo piso sirve de coro a las Monjas, y de pie a la fachada y torre. Del coro dan vista a la Iglesia tres arcos, uno grande y dos chicos, ocupados sus claros de rejas de primorosa talla sobredorada. [...] Los altares del cuerpo de la Iglesia son seis, todos uniformes embebidos en el muro principal, formados de dos arcos de mampostería uno dentro de otro, sostenido de cuatro columnas. El altar

mayor es de la misma fábrica, compuesto de ocho columnas y cuatro arcos que cierran en el medio al que contiene la Imagen del Señor, la que se elevó a una altura proporcionada a la nueva fábrica. A todos los arcos los cubre una grande concha que llega hasta la bóveda del edificio”.

El santuario fue inaugurado el 20 de enero de 1771, con la presencia del virrey y el arzobispo don Diego Antonio de Parada, entre otros dignatarios. En su reseña del monumento, Antonio San Cristóbal advierte que no existe documentación sobre el proceso de construcción y considera la iglesia “como la última que se construyó de nueva planta en el período de vigencia de la arquitectura Virreinal Limeña”.

En lo que respecta al estilo arquitectónico predominante, se discute si es barroco o rococó, y si sus influencias formales tienen precedentes locales o foráneos. No obstante, creemos que esto es irrelevante. Basta apreciar la integración de los componentes, la armonía de las proporciones y la claridad del espacio para darnos cuenta de que, a pesar de sus pequeñas dimensiones, nos encontramos ante uno de los ejemplos más logrados de la arquitectura del siglo XVIII.

El templo presenta una portada cuyo primer cuerpo de piedra contiene los escudos tallados de la orden carmelita y del rey de España a ambos lados, y una cruz desnuda al centro. Es interesante acotar la manera como se refleja la relación entre la corona y la orden carmelita, a la que pertenecen las madres, y



11. Fachada actual del santuario.

12a. Sección longitudinal del santuario de las Nazarenas. Levantamiento, 1986.

12b. Elevación frontal del santuario de las Nazarenas. Levantamiento, 1986.

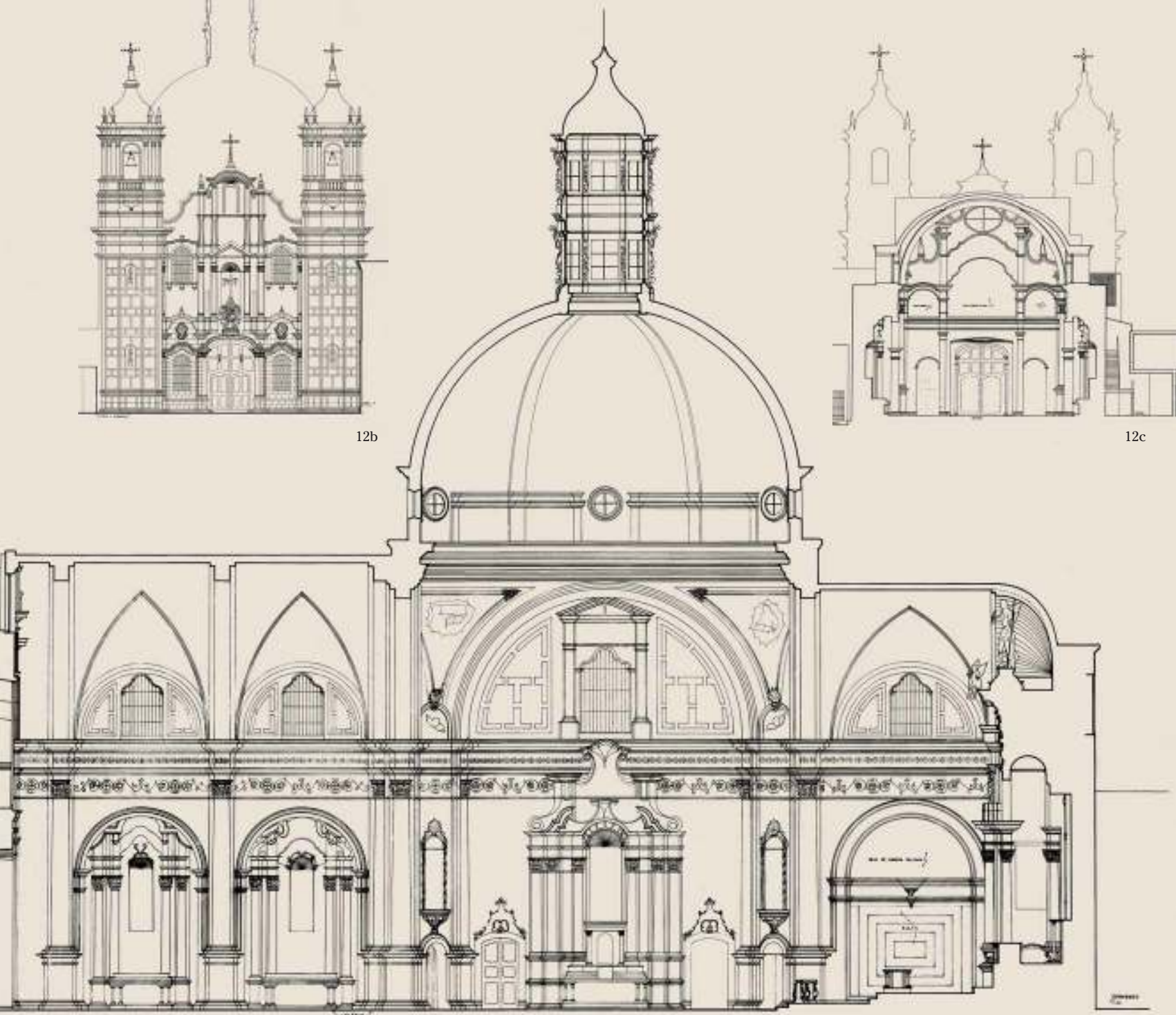
12c. Sección transversal del santuario de las Nazarenas, hacia el ingreso. Levantamiento, 1986.



12b



12c



la presencia de la cruz vacía, que nos recuerda el dolor y sacrificio por el que Jesús pasó al entregar su vida por nosotros. Al entrar en el recinto se encuentra el soto coro, es decir, el ambiente situado debajo del coro al que acceden las monjas directamente desde el monasterio. Tanto el techo del coro como el del soto coro fueron restaurados en 2002: el primero con vigas y entablado de pino Oregón, en sustitución de los materiales originales, el segundo con vigas metálicas de refuerzo ocultas y un nuevo entablado de pino. Entre el coro y la nave principal se observa un pórtico de tres cuerpos reforzado con columnas de concreto, que fueron colocadas después del terremoto de 1940; en la parte



13



14



superior destaca un estupendo enrejado de madera sobredorada, que también ha sido restaurado en su integridad. A ambos lados del soto coro se encuentran los accesos a la sacristía (hacia la derecha) y a la Capilla de la Reconciliación (hacia la izquierda).

Pasado el pórtico, el espacio se abre hacia la nave principal. Antes del transepto, vemos cuatro retablos, dos a cada lado, dedicados a Santa Teresa del Niño Jesús, San Martín de Porres, San Joaquín y San José con el Niño. Cada imagen está colocada sobre una peana central y rodeada por retablos de piedra de distinto diseño, los cuales se sitúan frente a frente. Antes de llegar al crucero, se alza un púlpito de madera tallada, hoy sin uso.

Bajo la bóveda del crucero figuran otros dos retablos de mayor factura, dedicados a la Virgen del Carmen y Jesús Nazareno. Las cuatro pechinas ostentan pinturas de los cuatro evangelistas. Debajo de ellas y en tres de sus lados están las peanas para Santa Rosa de Lima, el Niño Jesús de Praga y Santo Toribio de Mogrovejo. En un costado, dos puertas conducen a la parte posterior de la capilla de la Reconciliación, y, en el opuesto, otras dos puertas llevan a la sacristía.

El presbiterio está ligeramente elevado en relación con la nave. Allí se encuentra el retablo principal de piedra labrada, en cuyo centro se erige en todo su esplendor la imagen original del Señor de los Milagros. En los lados del retablo se aprecia a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Cristo aparece flanqueado por seis columnas rectas de capitel corintio, dentro de un camarín y sobre el sagrario de madera tallada. En ambos sectores hay rejas talladas sobredoradas, una de las cuales se abre para comunicar con el coro bajo del monasterio, donde se instalan las madres para seguir los oficios religiosos y hacer su vida de oración. En la parte opuesta, otra reja similar separa el presbiterio de lo que hoy es el salón de andas, ámbito en el que se inician las procesiones de octubre.

En la obra de Colmenares se señala que “al costado de la sacristía se formó un Panteón, para que sirviese de sepultura a los benefactores de la casa”. En 1977, cuando se trabajaba en los cimientos de la actual sacristía de la iglesia, se descubrió que, bajo la antigua sacristía, se hallaba oculto y totalmente cubierto por material de relleno un salón rodeado de nichos de cinco niveles, presidido por un pequeño altar y un retablo recortado.³⁰

Colmenares concluye su texto resaltando que “de este modo quedó desagradada la Imagen del Señor de los Milagros de un olvido tan dilatado: satisfecha la obligación en que estaba toda la ciudad; y adornado un Sagrario de almas puras, para que aumenten con este nuevo estímulo el fervor con que deben pedir al Señor por las prosperidades de su Patrón y Benefactor, y por el bien de todo el pueblo, que ha concurrido tan libremente a su socorro”.

EL TERREMOTO DE 1940

El 24 de mayo de 1940, se produjo el último de los grandes terremotos que han assolado la ciudad de Lima. En el santuario se desplomaron las dos torres laterales, y la bóveda de cañón corrido, así como la cúpula del transepto, quedaron en mal estado.³¹ Los trabajos de reconstrucción implicaron apun-



talar la bóveda de la iglesia y reforzar las torres con columnas de concreto, al igual que los tres arcos del pórtico que separa el soto coro de la nave principal. Esta labor estuvo a cargo de la Junta Nacional de Conservación de Monumentos.

Las torres que vemos en la actualidad difieren de las originales, cuyos apoyos de la parte superior eran más esbeltos, lo que hacía que los arcos del campanario fueran de mayores dimensiones. El diseño de las torres, que no desentona para nada con el espíritu del santuario, es de estilo neocolonial. El acabado fue hecho con mortero de “cuarzo”, una mezcla de marmolina, cuarcita y cemento, como se acostumbraba colocar en la década del 50.³² Las cornisas son pronunciadas y el almohadillado de la base permite apreciar con claridad que se trata de un diseño contemporáneo. El diseño de esta restauración es atribuido al arquitecto Héctor Velarde y la obra fue ejecutada en los primeros años de aquel decenio. Antes de decidirse por la restauración del santuario de 1766, existió la idea de ampliarlo para convertirlo en una gran basílica, tal propuesta no prosperó por el elevado presupuesto.³³

TRABAJOS EN EL SANTUARIO

A partir de 1990, se emprendieron diversos trabajos de restauración destinados a rescatar las características originales del santuario, las cuales se habían perdido a raíz de algunas desafortunadas intervenciones hechas a lo largo del tiempo. En ese sentido, lo más significativo ha sido el proceso de recuperación de la pintura y los colores originales de la iglesia, empezando por el retablo del altar mayor y siguiendo por los retablos de los brazos del transepto y los cuatro nichos de los costados de la nave principal. Esta labor, que se extendió hasta 1993, supuso el retiro de sucesivas capas de pintura, que en algunos sectores

Página 218-219:

13. Vista panorámica del presbiterio y el crucero del santuario.

14. Vista panorámica de la nave, coro, sotocoro y muro de entrada.

15. Interior del coro alto.

16. Coro bajo con las imágenes procesionales.





16

llegaron a doce. Después, se colocaron planchas de acrílico en la parte inferior, con el objeto de resguardar el fresco contra el roce de los fieles.

Otro cambio sustancial atañe al altar y el piso del presbiterio. Estos eran de mármol de Carrara y, probablemente, fueron construidos después del Concilio Vaticano II, en 1965, cuando se reorientaron los altares para que las misas se celebrasen de cara a los fieles. El piso sobreelevado había sufrido un evidente deterioro y cambio de coloración, además de ser un elemento ajeno a la naturaleza del edificio.

Al retirarse el piso, el sagrario y los altares laterales de mármol de Carrara, de estilo neoclásico, se colocó en el presbiterio un suelo de mármol que combinaba un color crema marfileño con otro verde, en consonancia con los lineamientos propios de las formas ovaladas del estilo rococó de la iglesia, con lo que se buscaba una mayor integración del monumento. El altar está erigido sobre ocho columnas de mármol verde, encima de las cuales descansa una mesa que entremezcla los tonos verde y marfil. El ambón para la lectura pertenece al conjunto ejecutado en el año 2000. El piso de la nave era de loseta veneciana y había perdido sus colores, así como su planimetría, a causa del intenso tránsito de personas.

Por ello, la elección del nuevo material demandó un análisis detallado.³⁴ La selección de granito rojo zimbabwe y verde oscuro, en piezas en cuadrados recortados, fue evaluada por el Instituto Nacional de Cultura y varios expertos, quienes confirmaron que era una propuesta acorde con los tiempos y bien integrada al espacio. El cambio de piso de la Iglesia se realizó en 2005.

También se efectuaron otros trabajos de consolidación y restauración del monumento, entre estos la reparación del púlpito, del techo y el piso del coro alto, y de las estrechas bóvedas existentes sobre los retablos laterales del transepto de la Virgen del Carmen y Jesús Nazareno. Estos fueron reforzados con una estructura de madera adicional y se sustituyó el material de la cubierta superior que permitía el paso de la lluvia. Los arcos, según los materiales encontrados, habían sido reparados cuando se restauró el santuario después del terremoto de 1940, y seguían manteniendo el mismo sistema original de amarres entre elementos de madera, con cuero previamente humedecido. Finalmente, se hizo la restauración integral de la puerta principal, restituyéndose las piezas faltantes y conservándose todos los componentes que se hallaban en buenas condiciones.³⁵

LAS OBRAS RECIENTES DEL MONASTERIO

Con el correr de los años, los terrenos fueron afectados por las ampliaciones de las avenidas circundantes. Debido a ello, se demolieron algunas edificaciones del monasterio, mientras que otras se mantuvieron en condiciones precarias, lo que redujo el espacio que las Madres Nazarenas requerían para sus actividades. Providencialmente, la edición de este libro coincide con el 50 aniversario de la llegada al Perú de las religiosas María Rosa del Pilar y María Soledad de Nuestra Señora, con quienes se generó un dinámico proceso de revitalización de las dependencias conventuales que ha conseguido reemplazar todas las edificaciones anteriores, con excepción del coro bajo adjunto al santuario.

La ampliación de la avenida Tacna se llevó a cabo en la década del 50. La calle original se transformó en una avenida de doble vía con tres carriles por lado, siguiendo las ideas renovadoras que había impuesto en París el barón Haussmann.

17.El monasterio nuevo. Capilla interior.

18.El claustro nuevo. Al centro se conserva una pileta de alabastro del antiguo monasterio.





18

El objetivo era dotar a la ciudad de anchas y largas avenidas que facilitarían la circulación de vehículos automotrices.³⁶

Hacia 1960 se dio inicio al ensanchamiento de la avenida de la Emancipación, antes jirón Arequipa, y, en 1971, ya se habían derribado todas las construcciones cercanas a la avenida Tacna. Esta ampliación se extendió hacia los terrenos del monasterio. Por último, con la apertura de la quinta cuadra del jirón Chancay se terminó el redimensionamiento de la manzana, que hoy está ocupada, casi en su totalidad, por el santuario, el monasterio y sus servicios auxiliares y sociales.

En 1966, el monasterio se encontraba en mal estado. Amputado en dos de sus lados, las celdas de las monjas, que eran de adobe y techo de madera, apenas se mantenían en pie. En 1970 se comenzó a construir el nuevo claustro para las celdas, así como el noviciado y el edificio Astoria, con tiendas frente a la avenida Tacna y oficinas para alquilar. El proyecto fue encomendado al arquitecto Juan Günther.

La siguiente obra fue ejecutada entre 1976 y 1980. Se trata del claustro de servicios, donde se encuentran los locutorios, la sacristía, la capilla y los demás ambientes de trabajo del monasterio. Este edificio de dos pisos dobles³⁷ (cada piso tiene una mezzanine que da a la calle) se yergue en el jirón Huancavelica y dobla en la plazuela del santuario. Se puede argumentar que esta construcción supone un falso histórico, pero se ciñe a las proporciones, los almohadillados, pilastras y demás molduras y cornisas del diseño republicano, su desnudez y homogeneidad del material, lo que corrobora el compromiso de mantener los rasgos históricos del ambiente urbano monumental, a la vez que se logra una capacidad funcional y estabilidad que el edificio original no poseía.³⁸



19

En 1985 se propuso la colocación de una reja de cierre en la plazuela ubicada frente al santuario.³⁹ Se tomó como modelo la plazuela de la cercana iglesia de San Marcelo y fue una medida acertada. Había que proteger el santuario y controlar el gentío durante el mes de octubre, sobre todo en las salidas e ingresos del Señor en sus recorridos procesionales.

Hacia 1988 se asumió el gran reto que supuso la capilla de la Reconciliación. Durante muchos años, el sacramento de la reconciliación fue impartido en los confesionarios de madera colocados en el transepto de la nave principal de la iglesia. Más adelante, debido al poco uso que tenía un ambiente colindante con el templo y que daba hacia la avenida Tacna, se dispuso trasladar allí los confesionarios. A partir de entonces, este recinto se denominó capilla de la Reconciliación.

Con el tiempo, al incrementarse el número de fieles, hubo que resolver el problema del flujo de personas que, luego de ingresar por la puerta principal del templo, debía abandonarlo atravesando el mismo umbral, lo que causaba tropiezos con quienes querían entrar, produciendo atascos e incomodidades. De ahí que se desarrollara el proyecto de una nave paralela al santuario, espacio que, aparte de acoger los confesionarios, permitiría un desahogo a la muchedumbre que salía a la avenida Tacna. Asimismo, se diseñó un ambiente para que los fieles pudieran encender sus cirios,⁴⁰ y otro para ser utilizado como salón de reuniones. Por otra parte, también se reservó un área para el armado y desarmado de las andas del Señor, tarea delicada que exigía un recinto apropiado, el cual sería conocido como el salón de andas.

La capilla de la Reconciliación fue diseñada por los arquitectos Óscar Borasino Peschiera y el autor de esta nota. Es una edificación de planta rectan-

19. Capilla de la Reconciliación, edificada en 1988.

20. Salón de andas abierto al ingreso de las andas procesionales.

gular casi paralela al santuario, separada de este por un espacio abierto y conectada en tres puntos: uno cerca del ingreso al templo, otro a los lados del retablo de Jesús Nazareno que se encuentra en la parte izquierda del crucero de la iglesia y un tercero que, mediante un puente que permite un enlace directo, une el monasterio con el coro alto y es para uso exclusivo de las monjas.

El techo de la capilla es una bóveda de cañón corrido que solo se percibe internamente y cuyo punto más alto se encuentra a 13 metros de altura. El recinto está presidido por un Cristo crucificado de estilo manierista que antes se hallaba en el refectorio del convento y que fue trasladado a este lugar para que los fieles pudieran cumplir su penitencia orando ante él. Desde entonces, es conocido como el Cristo de la Reconciliación. A su lado hay una hermosa talla de la Virgen que probablemente data del siglo XVIII y se alza sobre un pedestal que enmarca la escena de Cristo en la Cruz.

La capilla está orientada en dirección opuesta a la iglesia, lo que en su momento provocó no pocas dudas sobre su pertinencia. Con el uso ha quedado claro que no existe la menor incompatibilidad, sino todo lo contrario. Hacia la entrada principal de la capilla, se sitúa el patio de las velas. Allí los fieles pueden prender sus cirios delante de una réplica de la imagen procesional. A la derecha de la imagen y frente a la reja principal del acceso que da a la avenida Tacna,



se encuentra el salón de andas. Este cuenta con un sistema de puertas que lo conecta con el monasterio. Aquí se guardan las andas del Señor con todas las seguridades del caso.

La capilla de la Reconciliación fue reconocida en la VIII Bienal de Arquitectura del Perú, en 1992, con el premio Hexágono de Oro. Igualmente, la obra fue galardonada en la Bienal de Quito ese mismo año.

Su ejecución constituyó un reto constructivo debido a la colindancia con el santuario.⁴¹ Durante la construcción de la cripta debajo de la capilla se descubrió una zona de relleno limpio, diferente al resto del desmonte, que fue cubierta en una fase posterior, lo que deja entrever que, tal como refiere la historia, había una acequia que pasaba junto al galpón,⁴² en el que se encontraba el muro donde fue pintada la imagen del Señor.

Otra de las edificaciones relevantes es el comedor de los niños y ancianos “Señor de los Milagros”. En 1990, la crisis económica que asolaba al país obligó al gobierno de turno a adoptar medidas extraordinarias de ajuste que repercutieron severamente sobre los pobladores de menores recursos. Tanto así que la gente necesitada golpeaba las puertas del monasterio en busca de algo que comer. Esta situación alertó a las hermanas Teresa Marión Rosas, Rosa Florentini y Hortencia Pacheco, quienes organizaron un sitio de reparto de comida en la parte del monasterio que da a la avenida de la Emancipación, junto a la puerta de ingreso de carga y víveres. Se construyó una ramada y, con los saldos de la madera de obras anteriores, se hicieron mesas y bancas para que las personas recibieran los alimentos que suministraban diversas instituciones públicas, empresas privadas y, por supuesto, la Iglesia. Cuando la crisis comenzó a menguar, la distribución de comida se concentró en los niños y ancianos. Esto llevó a la edificación del comedor “Señor de los Milagros”, con el apoyo de algunos donantes y de las religiosas del monasterio.

El comedor tiene hoy dos secciones, tres pisos y un sótano. En la sección que da justo a la esquina está el sótano para víveres; la cocina y el comedor de ancianos se ubican en el primer piso, el dispensario médico en el segundo y dos ambientes de trabajo y estudio en el tercero. En la sección más alejada de la esquina, el primer piso está destinado al comedor de los niños, el segundo al taller de restauración y el tercero corresponde al salón de “Los Caballeros del Señor”, un grupo de setenta hombres que colaboran desinteresadamente durante todo el año, pero especialmente en las festividades del mes de octubre

Otras obras que se han realizado en los terrenos del monasterio, el cual ha ido extendiendo sus servicios hasta ocupar casi la totalidad de la manzana, son el nuevo recreo, el refectorio y la cocina, y la sala capitular. Asimismo, se ha remodelado la ermita y el taller de fabricación de hostias. El último proyecto ejecutado es el del Museo del Señor de los Milagros, que comenzó en el año 2012. Ya en la década del 70, las madres tuvieron la idea de fundar un museo que exhibiera las piezas de la colección del monasterio.⁴³

El edificio cuenta con tres plantas y plantea una solución de once metros de altura, que es la máxima que autorizan las normas urbanas de esta zona



21

21. Museo del Señor de los Milagros, entrada y boletería.

En el interior, la arquitectura busca reflejar las características vecinas del monasterio. Así, se han puesto barandas de metal enrejado de pequeñas dimensiones y un juego de luz cenital, acorde con los recintos conventuales.

UNA FELIZ UNIDAD

La unidad entre el santuario del Señor de los Milagros y el monasterio de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas representa una feliz sociedad. Esta se ha mantenido incólume a lo largo de casi trescientos años y hoy es un símbolo de fe que irradia cada vez más lejos y con mayor fuerza. Más allá de las calidades de los edificios que constituyen esta unidad, debemos reconocer que el hecho de resguardar la efigie del Cristo de Pachacamilla les confiere una trascendencia imposible de igualar.

del centro histórico. Su fachada es esencialmente cerrada, con fenestraciones de proporciones verticales, distribuidas de manera asimétrica y en diferentes planos respecto al plomo de la fachada. La propuesta no recoge literalmente los elementos del ritmo secuencial de iguales dimensiones que caracteriza a la arquitectura republicana remanente en la zona. Ello se debe no solo al hecho de que en el entorno prácticamente ya no queda ninguna edificación antigua de ese estilo, sino porque la ruptura de ese ritmo sincopado consigue que el recinto se inserte en el presente y haga posible reconocer que su uso es diferente del residencial. En otras palabras, se quiere transmitir el mensaje de que se trata de un edificio cultural adscrito a un monasterio.

El museo presenta dos secciones cortadas por una calle techada por una cubierta de cristal, que se apoya en ménsulas metálicas. En la primera hay tres pisos de salas de exposiciones; en la segunda las circulaciones verticales conectan los tres niveles y también sirven para exponer fotografías y objetos de menor valor. Hay espacios para la curadoría, la boletería y una pequeña tienda, al igual que áreas reservadas para los depósitos.





EL TESORO ARTÍSTICO DE LAS NAZARENAS: PINTURA Y ESCULTURA

Luis Eduardo Wuffarden



urante casi tres siglos, la comunidad de las Nazarenas Descalzas de Lima ha girado en torno al cuidado del Señor de los Milagros y de su culto. Se explica así que, al construirse su santuario definitivo, consagrado en 1771, el edificio mismo fuera concebido como una suerte de relicario simbólico cuyo centro indiscutido debía ser el venerado mural. Ante él, la congregación en pleno –discretamente invisible detrás las celosías del coro bajo– permanece en oración constante. Esa enorme gravitación ejercida por la imagen del patrono de la ciudad a lo largo del tiempo, así como los rigores propios de la clausura, han sido factores determinantes para la escasa presencia del contenido artístico de la iglesia y el monasterio en los estudios de arte virreinal. Sin embargo, ambos espacios guardan un importante patrimonio que incluso ha dado lugar a la reciente fundación de un museo, cuyos fondos son analizados en otros capítulos de este volumen. Las siguientes líneas proponen un breve recuento de las obras más notables de pintura y escultura conservadas *in situ* hasta el presente.

IGLESIA Y CAPILLA DE LA RECONCILIACIÓN

No parece casual que el templo fuese en su momento el edificio eclesiástico más “moderno” de Lima: ello obedecía a la necesidad de incorporar un culto popular y tradicional dentro de una religiosidad de nuevo cuño, inspirada por el espíritu de la Ilustración prevaleciente en la corte de Madrid. Por ello sus retablos de

sobrio diseño rococó –que en cierto modo anuncian ya la irrupción del neoclasicismo– se hicieron todos de mampostería, acatando las disposiciones más recientes de la corona al respecto. Los acabados de apariencia marmórea, tanto en los altares como en la arquitectura misma, junto con los murales que representan a los cuatro evangelistas sobre las pechinas de la cúpula, constituyen la única decoración pictórica del interior, que conserva en cambio varias esculturas de gran interés artístico.

Sobre el aspecto original del retablo mayor, la estampa de José Vásquez inserta en el libro *El día deseado*, impreso en 1771, ofrece un testimonio de primera mano. Su elemento más importante eran imágenes de bulto que componían una guardia angélica alrededor del mural, presidida por la figura de San Miguel Arcángel triunfante sobre el demonio coronando la estructura. Esta pieza, de probable factura limeña, es exhibida hoy en el Museo del Señor de los Milagros. Posteriormente hubo muchos cambios y adiciones, en su mayoría motivados por la piedad popular, que condujeron a una acumulación de imágenes sin mayor valor artístico, sobre todo en las capillas laterales. Esta situación ya era advertida en agosto de 1962 por el historiador jesuita Rubén Vargas Ugarte, entonces presidente del Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos y Artísticos. Su autorizada opinión fue transmitida a la comunidad por el cardenal Juan Landázuri Ricketts.² Como resultado de esos reparos, poco después fue replanteada por completo la decoración interior del templo, con el propósito de priorizar las devociones carmelitas y los santos peruanos.

En las capillas laterales hay piezas escultóricas relacionadas con la época inaugural que, por tanto, reflejan los nuevos modelos de la piedad ilustrada. Por ejemplo, las efigies del *Nazareno* y de *San Joaquín* –advocación titular del monasterio–, obras dieciochescas de gran calidad que se apartan notoriamente de las tradiciones locales. La primera sobresale por la finura de su “estofado” en oro que enriquece la túnica de Cristo cargando la cruz, así como por los rasgos dulcificados del rostro. Su factura podría remitir a un taller del ámbito hispanoamericano, quizá novohispano o guatemalteco, influido por la imaginería napolitana del momento. De un estilo más avanzado, aunque también vinculado con la escuela de Nápoles, el *San Joaquín*, emplazado sobre una graciosa peana de gusto rococó, llama la atención por la disposición angulosa de los pliegues de su manto y por el pulimento de sus



2

1

1. *Santa Teresa de Ávila*. Anónimo quiteño (círculo de Bernardo de Legarda). Madera policromada, siglo XVIII.
2. *San Juan de la Cruz*. Anónimo madrileño. Madera policromada, siglo XVIII.



3. *San Joaquín*. Anónimo guatemalteco o novohispano. Madera policromada, siglo XVIII.

4. *Santo Toribio de Mogrovejo*. Anónimo limeño. Madera policromada, siglo XVIII.

5. *Santa Rosa de Lima*. Marcos Martínez. Madera policromada, 1706.



4



5

acabados, tanto en la vestimenta como en las carnaciones del rostro y las manos.

(F. 3) Es probable que se trate de una pieza quiteña de la segunda mitad del siglo XVIII.

Otras dos esculturas representan las máximas figuras de la orden. (F. 1) Una es la gran reformadora de las carmelitas, *Santa Teresa de Jesús*, y se halla hoy en el retablo principal, al lado derecho del espectador. Esta efigie muestra a la doctora de la Iglesia en el momento de su éxtasis o transverberación, con una flecha de plata que le atraviesa el pecho en señal de trance místico. Su rica decoración estofada con motivos florales, así como sus carnaciones brillantes, sugieren que podría haberse trabajado en un taller de Quito cercano al círculo de influencia del afamado maestro Bernardo de Legarda (1700-1773). Al lado izquierdo se emplaza la segunda escultura: un extraordinario *San Juan de la Cruz* en su característica actitud contemplativa del crucifijo. (F. 2) Su sobrio tratamiento de los pliegues del hábito y el tipo humano del santo parecen relacionarse con la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII y más precisamente con la imaginería clasicista de la generación de Luis Salvador Carmona (1708-1767) y Juan Pascual de Mena (1707-1784).

En las hornacinas del crucero son venerados los dos santos principales de la Iglesia limeña. A la izquierda está *Santo Toribio de Mogrovejo*, segundo arzobispo de Lima, canonizado en 1726, cuya ejecución podría datar de fecha cercana. (F. 4) De apariencia juvenil, Mogrovejo está revestido con ornamentos litúrgicos y en actitud de bendecir, mientras sostiene el báculo distintivo de su rango pastoral.

Detalle llamativo es la decoración policromada sobre la casulla, a base de rosas, en segura alusión a la santa emblemática de la ciudad. Por ser su factura un tanto adocenada e impersonal no es posible relacionarla, de momento, con ninguno de los maestros locales documentados del periodo. Al lado opuesto se emplaza una *Santa Rosa de Lima*, representada de acuerdo con sus convenciones iconográficas tradicionales. (F. 5) Vestida con el hábito de las terciarias dominicas, sostiene en la mano derecha al Niño Dios, denominado el “doctorcito”, que alude a sus visiones místicas, mientras que con la otra lleva el ancla, referida a la virtud de la esperanza, atributo característico. Es talla hueca y en su interior fue hallada recientemente una cédula que ha permitido identificar a su autor, Marcos Martínez, maestro indígena oriundo de Pisco y activo en Lima durante el primer tercio del siglo XVIII.³ Según precisa el manuscrito, Martínez trabajó esta efigie en 1706 por encargo del canónigo Pedro de la Peña Montenegro, con destino a la capilla catedralicia de Santa Rosa, cuyo retablo había costeado. Seguramente al levantarse un nuevo retablo en la iglesia mayor, el cabildo decidió trasladar esta efigie a las Nazarenas.

Al lado del templo se abre una capilla anexa. Aunque es obra de arquitectura moderna, la preside una impresionante escultura virreinal del Crucificado, denominada *Cristo de la Reconciliación* por ser este el lugar donde los fieles suelen recibir el sacramento de la penitencia. (F. 6) Sin duda, el vigoroso modelado anatómico, así como el agitado dinamismo de esta figura agonizante, resultan rasgos poco frecuentes en la imaginería local.

Ambos aspectos recuerdan más bien a los lienzos de Rubens y Van Dyck sobre el tema, y por tanto su autor debió tener como modelo una estampa del barroco flamenco. Algunas soluciones formales, como la torsión del cuerpo de Jesús y el énfasis en la descripción de ciertos detalles veristas, entre ellos el relieve de las venas, recuerdan a un conocido *Cristo de la Agonía* existente en la catedral de Trujillo. Todo indica que el autor de ambas piezas sería un maestro aún no identificado, activo en esa ciudad norteña entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII.⁴



6

La *Dolorosa* que acompaña al *Cristo de la Reconciliación* es de muy distinta factura. Según la tradición, recogida por diversos autores, se trataría de la misma imagen de la *Virgen de Gracia* que fue rescatada tras el saqueo e incendio de Panamá acometido por el pirata Morgan en 1671. Por entonces el virrey conde de Lemos mandó ocho navíos artillados en defensa del istmo, con un número de combatientes criollos entre los que se encontraba Diego Tebes Montalvo, devoto de esa advocación mariana –promovida por la orden agustina– siguiendo una tradición familiar. Al ver que la escultura de la *Virgen de Gracia* panameña había sido ferozmente mutilada por los piratas, que la acuchillaron repetidamente, al punto de perder los brazos y los ojos de cristal, Tebes decidió llevarla consigo hasta Lima y, luego de venerarla un tiempo en su propia casa, dispuso su entrega definitiva a la capilla del Señor de los Milagros en el transcurso de 1676.⁵

EL MONASTERIO

En contraste con el refinado diseño dieciochesco de la iglesia, el monasterio colonial estuvo conformado por una sucesión de claustros y habitaciones, particularmente austeros en su construcción. El complejo tuvo que ser demolido como consecuencia de la apertura de la avenida Tacna en la década de 1950, por ubicarse en los terrenos destinados a esa nueva vía, y nada queda hoy, por desgracia, de aquella vieja clausura reseñada por el escritor Ismael Portal en 1924.⁶ No obstante, la comunidad ha logrado conservar con especial cuidado muebles, pinturas, esculturas y otras piezas allí existentes, en su mayoría ingresadas como parte de legados testamentarios y donaciones hechos por los devotos. Al igual que en la iglesia, los cuadros e imágenes desplegados en los espacios de clausura evidencian

6. *Cristo de la Reconciliación*. Anónimo trujillano. Madera policromada, siglo XVII.
Virgen de la Gracia. Madera policromada, siglo XVII.
7. *San Pablo, San Mateo y San Bartolomé*. Anónimo limeño. Óleo sobre tela, siglo XVII.



un claro predominio de los temas carmelitas, que no solo comprenden a la Virgen del Carmen, advocación titular, y a los santos principales de la orden, sino también la arraigada devoción carmelita por el patriarca San José, padre adoptivo de Cristo.

Entre los lienzos de presumible factura limeña llama la atención un apostolado que actualmente cuelga en el refectorio, presidido por un Cristo triunfante. (F. 7) Su estilo “tenebrista” confirma la difusión del naturalismo sevillano, y concretamente de los modelos de Zurbarán, en la capital del virreinato al promediar el siglo XVII. Por entonces hubo un intenso consumo de pintura zurbaranésca importada de Sevilla que coexistía con la producción de hábiles imitadores locales. En ese sentido, resulta difícil determinar si se trata de uno u otro caso, por lo que estos lienzos de momento se atribuyen, con lógicas reservas, a un obrador capitalino. Todas sus figuras responden a un canon anatómico ligeramente alargado, que armoniza con el dinamismo sereno y contenido de sus actitudes. Hay también un cierto contrapunto entre el intenso claroscuro que define las formas y las frecuentes notas de color contrastante aportadas por los mantos y ropajes de ampuloso movimiento.

Quizá los cuadros mejor logrados del conjunto sean lo que corresponden a San Pablo, San Mateo y San Judas Tadeo.

A una etapa algo más avanzada corresponden los imitadores locales de Rubens y la escuela barroca flamenca. Son artistas que se hacen eco del estilo triunfalista del maestro de Amberes y de la masiva difusión de sus composiciones a través de la estampa. Probablemente uno de esos pintores limeños es el autor de una *Transverberación de Santa Teresa*, donde se ve a la santa en éxtasis acompañada por dos ángeles, uno de los cuales lleva la flecha del amor divino. Del mismo taller podría ser un *Calvario*, basado igualmente en un modelo de Rubens. (F. 8) La intensa iluminación que cae en diagonal sobre Cristo, la Virgen y María Magdalena deja en sombras el resto de la escena, aunque el pintor tiende a usar una paleta restringida, al tiempo que no oculta sus dificultades para recrear el dinamismo y la profundidad espacial característicos del prototipo.



8. *Calvario*. Anónimo limeño. Óleo sobre tela, siglo XVII.
9. *Aparición de Cristo flagelado a Santa Teresa de Ávila*. Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela, siglo XVII.



El resurgimiento de la escuela pictórica limeña durante la segunda mitad del siglo XVIII está representado aquí por un lienzo de excepcional calidad. Se trata de la *Virgen del Carmen con donante indígena*, obra que merece atribuirse a Julián Jayo (?-1821), pintor formado en el círculo de influencia de Cristóbal Lozano (1705-1776). (F. 10) Miembro de la nobleza indígena de Lima, Jayo es uno de los autores de la célebre serie sobre la vida de San Pedro Nolasco en el claustro mayor de la Merced. Precisamente, tanto la figura del Padre Eterno como la de la Virgen guardan notable parecido con similares representaciones en los lienzos del conjunto mercedario. La patrona de la orden es presentada aquí en su clásico papel de intercesora por la salvación de las ánimas del purgatorio, envueltas por lenguas de fuego en el ángulo inferior derecho. Al lado opuesto se emplaza un excelente retrato de donante indígena o mestizo en oración, quizá relacionado familiarmente con el propio Jayo. Viste un elegante traje de corte, siguiendo la moda borbónica de la década de 1780, y el color oscuro de su tez, así como la singularidad de sus rasgos faciales, contribuyen a subrayar el origen étnico del personaje.

No es de sorprender que la pintura del Cusco tenga una presencia relativamente mayor, como consecuencia lógica de la masiva expansión exportadora de los talleres surandinos, que consiguió acaparar en algún momento la demanda de lienzos devotos en la ciudad. Una *Aparición de Cristo flagelado a Santa Teresa* se asocia con el estilo europeísta dominante entre los maestros cusqueños de la segunda mitad del siglo XVII. (F. 9) El pintor coloca a la santa carmelita orando en un interior conventual, ante la aparición del propio

Jesús flagelado mientras medita sobre la Pasión. En cambio, el *Éxtasis de Santa Teresa* corresponde a un momento de consolidación de la escuela regional, ya entrado el siglo XVIII. La obra se basa en una estampa de Anton Wierix y muestra una escena más compleja de la Transverberación, en la que el propio Niño Jesús, acompañado por la Sagrada Familia, dispara la flecha del amor divino hacia el corazón de la futura doctora de la Iglesia. Teresa es confortada por dos angelillos, mientras un tercero en vuelo le entrega una corona de rosas y una palma, en premio por su experiencia mística. La cantidad de rosas que se ve en el suelo no parece ser casual y de seguro tendía a identificar a la santa de Ávila con Rosa de Lima, su par americana. Este vínculo con el culto local lo podría corroborar otro lienzo de similar estilo, aunque basado en un grabado de Rubens, que representa *La doble Trinidad*. En este caso, el pintor ha colocado unas rosas en manos de la Virgen, quien las ofrece al Niño quizá para evocar las bodas místicas de Santa Rosa.





10. *Virgen del Carmen con donante*.
Julián Jayo (atribuido). Óleo sobre tela,
circa 1775/1785.

11. *San José coronado por el Niño Jesús*.
Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela,
siglo XVIII.

Entre las “imágenes de piedad” que datan del primer tercio del siglo XVIII, decoradas con abundante y menudo sobredorado, hay que mencionar un *San José coronado por el Niño Jesús*. (F. 11) El padre adoptivo de Jesús aparece en un interior doméstico, quizá el hogar de la Sagrada Familia en Nazaret, dejando ver a la derecha un paisaje abierto. José está de rodillas y con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud que los estudiosos del barroco califican como “gesto de fervor”.⁷ Ello responde a la aparición sobrenatural del Niño Jesús en medio de nubes, quien ciñe su cabeza con una corona de rosas, detalle que remite una vez más a la devoción limeña. Pero, sobre todo, este tipo de lienzos testimonia la entusiasta adhesión de los cenobios carmelitas al culto josefino y la identificación de este con la autoridad del monarca español.⁸

Varias pinturas ilustran la producción masiva característica de los grandes obradores cusqueños a mediados del siglo XVIII. Es el caso de la *Virgen del Carmen con Santa Teresa y Santa Elena*, que incluye a esta última tal vez por relacionarse con el hallazgo de la verdadera cruz. Hay también una *Inmaculada Concepción* rodeada por ángeles con los símbolos marianos, que recrea un modelo del siglo ante-

rior, incluyendo la simbología del *hortus conclusus* en la parte inferior. A su vez, la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco* se presenta como una típica “escultura pintada”. Dos angelillos recogen el cortinaje rojo de la parte alta para mostrar a la imagen de culto elegantemente ataviada. María luce un manto triangular de seda, bordado con motivos florales, que recuerda la importación de costosos tejidos procedentes de la China durante el virreinato; el Niño que lleva en brazos viste, en cambio, una casaca roja con botones dorados, de acuerdo con la última moda cortesana de la era borbónica.

Un notable ejemplo de “pintura fina” producida por los talleres cusqueños del último tercio del siglo XVIII es la *Virgen del Carmen con San José y San Francisco de Paula*. (F. 12) Se trata de una obra de refinada factura, enriquecida por minuciosas aplicaciones de oro, cuya realización respondía sin duda a un encargo hecho



directamente al maestro por un cliente privado. En efecto, el comitente José Calle hizo colocar tanto su nombre como la efigie de su santo patrono en un lugar de privilegio. Otros ocho santos de medio cuerpo, dispuestos en distintos niveles, conforman una suerte de corte celestial que agrupa a las devociones favoritas del mencionado personaje. Este género de pintura votiva fue cultivado especialmente por maestros como Antonio Vilca o Cipriano Toledo y Gutiérrez, quienes de manera ocasional incorporan elementos decorativos de nuevo cuño, como la delicada orla rococó que rodea y enmarca la representación.

Es considerable también el número de pinturas quiteñas que guarda el monasterio, sea por el origen de su fundadora o por la importación masiva a fines del virreinato. Con frecuencia conformaban series historiadas, como la secuencia de trece lienzos dedicados a la vida de María. El pintor configura las escenas siguiendo

12. *Virgen del Carmen con San José, San Francisco de Paula y corte celestial.* Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela, fines del siglo XVIII.

13. *Virgen del Carmen con Santa Teresa de Ávila y Santa Elena.* Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela, siglo XVIII.

14. *Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís.* Anónimo cusqueño. Óleo sobre tela, siglo XVIII.



15



16



17

15. *Desposorios de la Virgen con San José* (serie de la vida de la Virgen). Anónimo quiteño. Óleo sobre tela, siglo XVIII.

16. *Adoración de los pastores*. Anónimo quiteño. Óleo sobre tela, siglo XVIII.

17. *Virgen del Carmen protectora de la orden carmelita*. Anónimo quiteño. Óleo sobre tela, siglo XVIII.

convenciones fijadas por sus fuentes gráficas, sobre todo flamencas, que suele simplificar en busca de mayor claridad narrativa. Entre las escenas más logradas están los *Desposorios de la Virgen* y la *Adoración de los reyes magos*. (F. 15) Su estilo corresponde al último tercio del siglo XVIII y recuerda en algo al de José Cortés de Alcocer, uno de cuyos hijos, Francisco Javier, pasaría al Perú para desempeñarse como director de la primera Academia de Dibujo de Lima. Quizá sean también de factura quiteña dos pinturas sueltas, la *Adoración de los Pastores* (F. 16) y una *Virgen del Carmen protectora de la orden carmelita*, obra que en cierto modo se hace eco de los nuevos modelos iconográficos propuestos por la piedad ilustrada. (F. 17).

En el campo escultórico, la clausura guarda piezas de indudable calidad que, al mismo tiempo, reflejan las devociones favoritas de las religiosas. Entre las más llamativas se encuentra un Niño Jesús, exhibido dentro de una urna excepcional de



18



19

madera “enconchada”. (F. 20) El mueble tiene planta trapezoidal y se recubre con pequeñas placas de nácar, además de poseer finas molduras doradas y bisagras de plata labrada, todo acorde con el gusto limeño de mediados del siglo XVIII. La escultura presenta a Jesús infante reclinado y dormido, con una rica túnica bordada por las monjas; está flanqueado por las figuras de la Virgen y San José en adoración de rodillas, bastante pequeñas en relación con la de su hijo. Son piezas hechas para un nacimiento o belén, cuya policromía y estilo apuntan a talleres quiteños.

De similar procedencia es la *Virgen del Carmen*, titular de la orden. Se trata de una imagen de vestir que destaca por la finura de sus carnaciones en rostro y manos.

Suele verse ricamente ataviada con el hábito carmelita, bordado en oro, y el Niño que lleva en brazos viste en cambio la túnica morada nazarena. Otra obra probablemente quiteña es una escultura policromada de bulto entero que representa a *San Juan Bautista*, devoción constante entre las clausuras femeninas del mundo hispánico. (F. 18) El santo precursor eleva la mano izquierda como sosteniendo una banderola, hoy perdida, mientras indica con la otra mano hacia abajo, donde seguramente se encontraba la figura del cordero de Dios o *Agnus Dei*. Su tipo humano, la disposición de su vestimenta y su postura siguen de cerca los modelos de la famosa escultora andaluza Luisa Roldán, conocida como La Roldana (1652-1706). La existencia de una imagen del mismo tema y parecida factura en la catedral de Trujillo, probablemente salida del mismo taller, ayuda a corroborar la filiación norteña asignada a esta obra.¹⁰

Merece particular atención, finalmente, una pieza de breves dimensiones, tan importante como escasamente conocida. Se trata de un *San José con el Niño*, exquisita talla en alabastro, venerado por las monjas dentro de una urna en el coro bajo. (F. 19) Pese al material de que esta hecha, no parece afiliarse a la tradición virreinal de la piedra de Huamanga, como se suele creer. Así lo sugieren no solo su estilo mismo sino ciertos detalles técnicos diferentes de las fórmulas huamanguinas habituales. Por ejemplo, la manera de disponer los pliegues del ampuloso manto que cubre al santo patriarca, así como la calidad del dorado y la policromía del mismo. Todo ello mueve más bien a considerar una procedencia europea, quizá identificable con alguna localidad del sur de Italia, como Nápoles o Trapani (Sicilia). Sea como fuere, sin duda se trata de una de las piezas más relevantes dentro de este género de pequeña escultura existentes en el país.



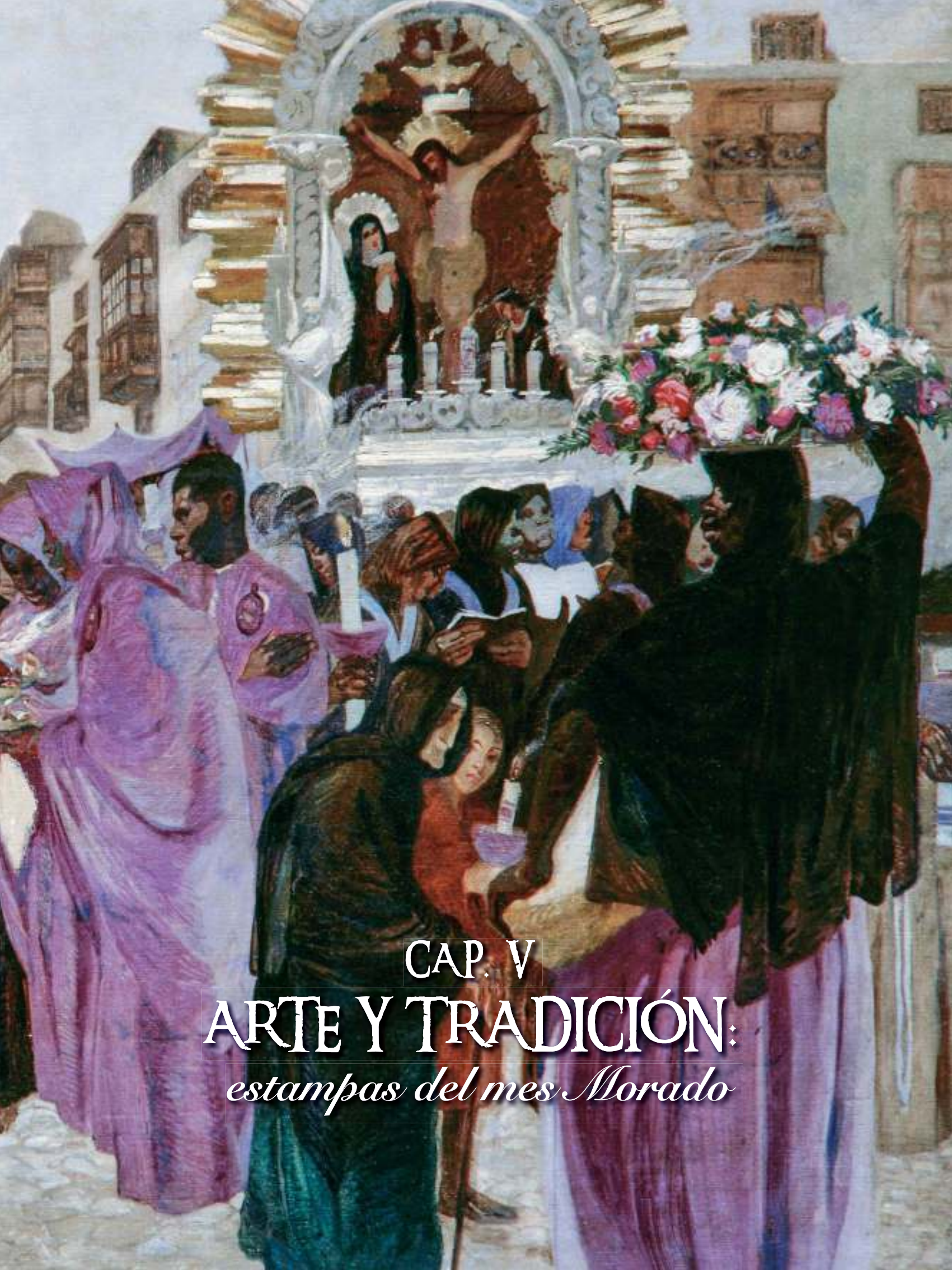
18. *San Juan Bautista*. Anónimo trujillano.
Madera policromada, siglo XVIII.

19. *San José con el Niño*. Anónimo italiano.
Alabastro policromado, siglo XVIII.

20. *Niño Jesús con la Virgen y San José*.
Anónimo quiteño. Madera policromada,
siglo XVIII. La urna enconchada con nácar
es de factura limeña.



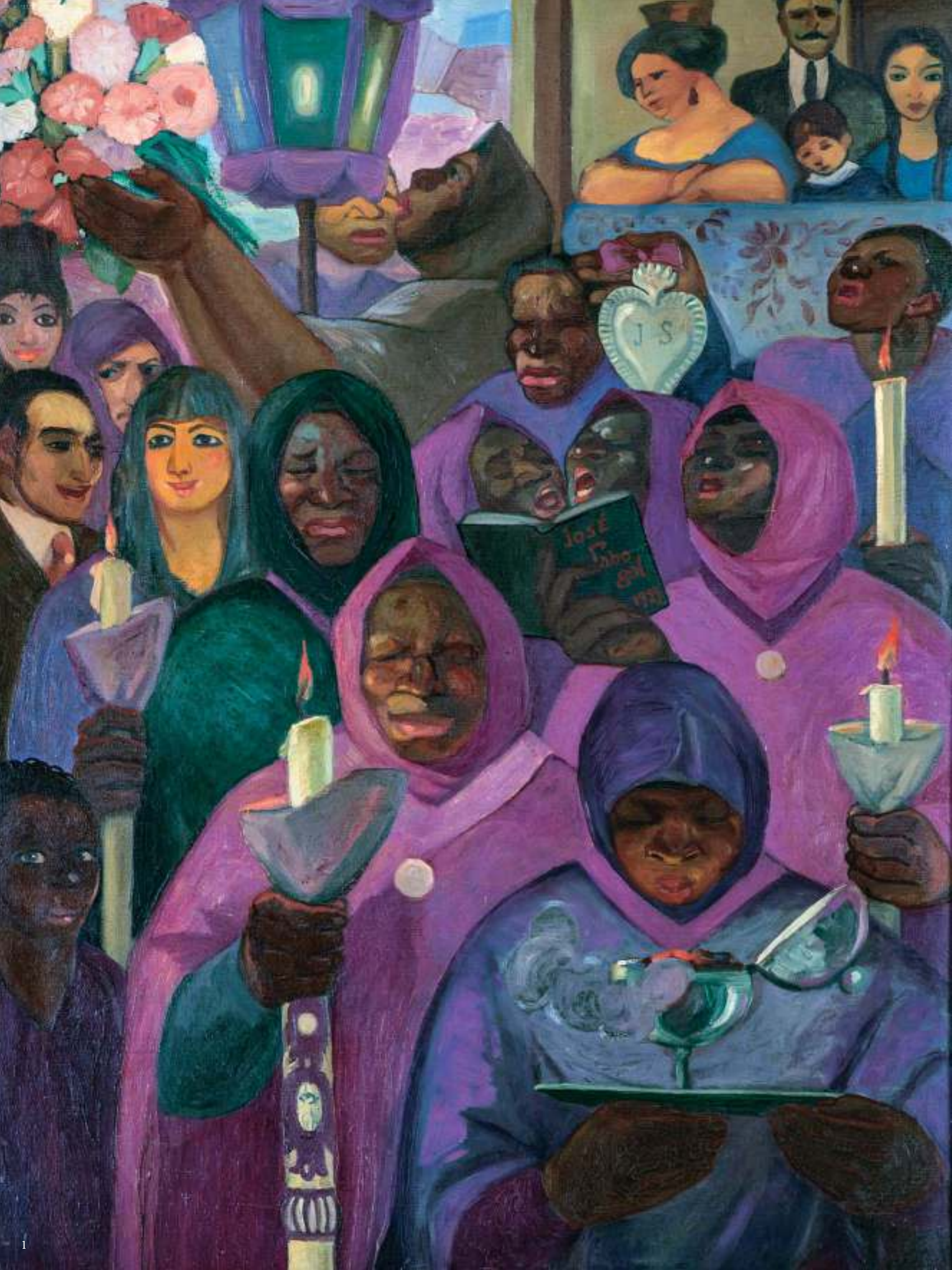
FINLEY
REYNOLDS



CAP. V

ARTE Y TRADICIÓN:

estampas del mes Morado





LA FIESTA DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS EN EL ARTE

Luis Eduardo Wyffarden



En su celebrado libro sobre Lima, aparecido en 1867, Manuel Atanasio Fuentes lamentaba la disminución del “fausto y grandeza” experimentado por el antiguo calendario religioso de la ciudad. Enumeraba luego aquellas escasas procesiones que lograban mantenerse vigentes entrada la república. Seguían siendo muy concurridas las de la Virgen de las Mercedes y del Rosario, así como las de Santa Rosa, el Corpus y Cuasimodo, junto con la del popular Señor de los Milagros.¹ Si bien esta última gozó en el pasado de menor resonancia pública que las celebraciones de carácter “aristocrático”, a medida que avanzaba el siglo XIX se iba convirtiendo en un fenómeno de masas. Como consecuencia de ello, los personajes ligados al culto del protector de la ciudad contra los terremotos no tardarían en incorporarse a la literatura y la plástica costumbristas, que por lo general registraban tipos y usos en trance de desaparición.

Sin embargo, la devoción no solo se mantuvo por encima de los cambios sino que aumentó de manera incesante, debido a su capacidad para convocar a distintos sectores sociales. Al entrar el siglo XX, no tardaría en ser reconocida como la manifestación colectiva de fe más característica de la capital peruana. Su carácter consensual permitió a las nuevas generaciones imaginar una cultura popular en la que podían confluír sin mayores contradicciones la herencia colonial y la modernidad. Se explica así el arraigo indeclinable de la procesión en el imaginario público, reflejado en el trabajo de dibujantes, grabadores y pintores,

al punto de configurar una vertiente temática de singular vitalidad en las artes visuales del Perú republicano.

IMÁGENES DEL COSTUMBRISMO

Dentro de la vasta producción costumbrista del siglo XIX, la popular devoción limeña ocuparía un lugar relativamente discreto, como parte de un vasto registro iconográfico de la herencia colonial. En general no se representó por entonces la procesión misma, sino los personajes y costumbres asociados a ella. En la *Lima* de Fuentes, por ejemplo, se incluirían algunas imágenes litográficas como el típico “penitente” del Señor de los Milagros. Según anotación de Ricardo Palma, este personaje ya se hallaba a punto de desaparecer al promediar el siglo XIX.² Con hábito y capirote morados –calificados por el tradicionalista como “estrafalario disfraz”–, el personaje recorría las calles en medio de la procesión, pidiendo limosna a la voz de: “Ayudemos a pagar la cera del Señor de los Milagros. ¿Dónde están los devotos y devotas del año pasado?”.³ Se trataba de una costumbre practicada por otras cofradías limeñas desde mucho tiempo atrás, como lo demuestran dos grandes lienzos del

segundo tercio del siglo XVII en los que se representa la procesión del viernes santo a cargo de los cofrades de la Soledad.⁴ Al igual que en aquellas pinturas, el penitente nazareno lleva una vestimenta inspirada por las hermandades de la semana santa sevillana, cuyo puntiagudo capirote dejaba totalmente oculto su rostro. Exhibe una rústica “demanda” en su mano derecha, donde se distingue una pequeña copia del lienzo procesional del Señor de los Milagros, mientras en la otra sostiene un plato para recoger limosnas entre los concurrentes.

Tanto la postura del penitente como su vestimenta y los objetos que lleva en ambas manos concuerdan en todo con una acuarela de Pancho Fierro sobre el mismo tema conservada en la Pinacoteca Municipal de Lima. Este parentesco formal sugiere que el grabador francés que abrió la lámina para el libro tuvo a la vista una versión de esa obra de Fierro o alguna derivación gráfica que le sirvió de modelo. En ningún caso se trataba de una imagen captada “del natural”, sino que respondía a un estereotipo seguramente fijado por las láminas del celebrado



2

Páginas 242-243:

Procesión del Señor de los Milagros.
Jorge Vinatea Reinoso. Óleo sobre tela,
1924. Colección privada, Lima.

Página 244:

1. *Procesión del Señor de los Milagros.*
José Sabogal. Óleo sobre tela, 1923.
Colección privada, Lima.



2. *Misturera y zahumadora.* Pancho Fierro. Acuarela sobre papel, siglo XIX. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.
3. *Penitente nazareno en la procesión.* Pancho Fierro. Acuarela sobre papel, siglo XIX. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

un penitente nazareno. El título manuscrito colocado por Ricardo Palma sitúa la escena en 1820, es decir poco antes de la Independencia. Adicionalmente, un comentario del tradicionista colocado al reverso de la obra indica que estos vendedores colocaban sus puestos de expendio en calles y plazas durante el mes de octubre, a lo largo de todo el recorrido procesional. Se trataría, por tanto, de uno de los testimonios más antiguos sobre la costumbre limeña de consumir turronec –modernamente llamados “de doña Pepa”– en el mes de octubre y alrededor de la fiesta del Señor de los Milagros.

NACIONALISMO E INDIGENISMO

Durante los primeros decenios del siglo XX, el ingreso de estos temas a la esfera pública limeña se producía sobre todo a través de las grandes revistas ilustradas que, con ocasión de las fiestas de octubre, empezaron a incluir en sus páginas extensos reportajes gráficos sobre el desarrollo de la procesión. La popularidad

acuarelista limeño. Como afirma certeramente Natalia Majluf en su estudio sobre este género de representaciones, los tipos costumbristas, lejos de ser productos espontáneos, se van construyendo como imágenes distintivas a través del tiempo por medio de la repetición y la convención.⁵

Otras acompañantes tradicionales de las andas eran la mistureras y la sahumadoras, ambas incluidas en sendas láminas dentro de la obra de Fuentes.⁶ Por lo general se trataba de criadas negras o mulatas que solían ir vestidas elegantemente para la ocasión con voluminosas sayas y mantones de Manila. Aunque es probable que participaran en casi todas las procesiones, a la postre el personaje de la sahumadora sería identificado casi exclusivamente con la fiesta de octubre. Estas mujeres llevaban sobre una bandeja de plata pebeteros del mismo material –macizos o de filigrana– elaborados en talleres de Huamanga, cuya forma más frecuente era la del pavo real. Su figura atrajo a viajeros como los franceses Léonce Angrand y A.A. Bonnaffé, quienes dedicaron varios de sus apuntes y láminas a este popular personaje. Ambos, a su vez, debieron verse influidos por las imágenes circulantes de Pancho Fierro, en las cuales se podía rastrear toda una rica tipología de mistureras y sahumadoras.

Bastante menos frecuente es la representación de los vendedores callejeros de turronec en el contexto de la fiesta de octubre. Existe una rara acuarela con este tema en la Pinacoteca Municipal de Lima, que muestra a dos de estos personajes –un hombre y una mujer– delante de sus respectivas mesas cubiertas de turronec, mientras espantan las moscas con un plumero. Al lado de la mujer se ve un personaje parcialmente borrado que parece ser

de este acontecimiento dentro de la vida ciudadana se verá reflejada también a través de las caricaturas políticas de ilustradores como José Alcántara La Torre o Francisco González Gamarra que, en el contexto de la “república aristocrática”, hicieron constantes alusiones a la devoción de octubre para comentar algún aspecto de la escena política contemporánea. Así, por ejemplo, el tío Sam, encarnación simbólica de los Estados Unidos, podía convertirse en vendedor de turronec a propósito del laudo de la Brea y Pariñas en una carátula del semanario *Variedades*.⁷ O los presidentes de las cámaras legislativas eran vistos como “sahumadores” del régimen civilista, con sus hábitos morados en medio de la multitud procesional. En otro tipo de registro, el caricaturista Pedro Challe se refería irónicamente a las incidencias anecdóticas de la procesión en uno de sus agudos comentarios gráficos sobre la “semana cómica”.⁸ Entrada ya la “Patria Nueva” de Leguía, en 1920 Francisco González Gamarra, en gesto de irreverencia humorística, denominó “Señor de los Milagros” a Germán Leguía y Martínez, ministro de Gobierno y hombre fuerte del régimen.⁹

Desde la crónica periodística quedaría registrado también el crecimiento de este fenómeno, percibido como tradicional y moderno a la vez. Su concurrencia masiva se hacía evidente en 1914, quizá debido a la crisis económica que por entonces afectaba al país. Un cronista anónimo de aquel año afirmaba que “una de las pocas cosas que restan del Lima antiguo es esta procesión de las capas moradas y los sahumadores de plata. Días de turronec, de cordonec blancos, de pequeñuelos vestidos con el hábito nazareno, los de la procesión de los milagros reviven la prestigiosa leyenda de una Lima de mejores días”.¹⁰ Por su parte, José Carlos Mariátegui publicaba, en 1914 y 1917, dos celebrados artículos acerca de “La procesión tradicional” que, en cierto modo, marcaron su ingreso auspicioso al periodismo limeño.¹¹ En esos textos juveniles, Mariátegui destaca el carácter “tradicional y plebeyo” de esta manifestación; pero sobre todo puntualiza su capacidad evocadora del pasado colonial, pues “la procesión del Señor de los Milagros dice la renovación y el florecimiento de la religiosidad metropolitana y hace pasar por sus calles híbridas -virreinales y modernas- una fuerte y pintoresca onda de emoción. Hay en estos días una intensa resurrección del misticismo en Lima, asfixiado y sojuzgado ordinariamente por el vértigo y el olvido de la ciudad moderna”.¹²

Esa misma visión nostálgica del pasado colonial, amenazado por la urbe moderna, asoma con claridad en las primeras representaciones pictóricas de la fiesta. Una de ellas es *Procesión del Señor de los Milagros* por José Sabogal, ambiciosa composición fechada en 1923 y una de las piezas más importantes de su temprana faceta criollista. El pintor se hallaba influido por los intelectuales tradicionalistas del momento, como José Gálvez, lo que se tradujo en su interés por el costumbrismo limeño. La obra se ejecuta, significativamente, meses después de la inauguración de las nuevas andas, que habían renovado la imagen pública de la devoción. También coincide en el tiempo con el regreso del artista de un decisivo viaje a México, en el que tomó contacto con el naciente muralismo.¹³ Se explica así el contraste con ciertos dibujos y grabados anteriores a su estancia mexicana, en los que Sabogal ya dejaba entrever su interés por la procesión de octubre y sus personajes, como las beatas y las sahumadoras. En 1921 pintaba





4. *El manjar de la semana*. José Alcántara La Torre. Carátula de *Variedades*, Lima, 21 de octubre de 1916.
5. *En la procesión*. Francisco González Gamarra. Carátula de *Variedades*, Lima, 25 de octubre de 1913.
6. *Procesión del Señor de los Milagros*. Jorge Vinatea Reinoso. Óleo sobre tela, circa 1924. Paradero desconocido.

a una devota negra, bajo el título de *El hábito morado*, figura aislada sobre un fondo neutro que establece un marcado contraste con la citada composición.

En efecto, *Procesión del Señor de los Milagros* es una obra de transición, que conjuga el tratamiento pictórico aprendido por Sabogal en la Argentina con una lógica compositiva distinta, inspirada por los primeros muralistas mexicanos, Diego Rivera en particular. Es significativo que el pintor haya optado por no mostrar las andas procesionales, para concentrarse en la multitud de devotos organizada en varios niveles verticales, hasta cubrir por completo la superficie pictórica. El abigarramiento de las figuras intenta generar la sensación de colectividad, diferenciada del habitual aislamiento de los “tipos” representados en las obras anteriores del pintor. Por primera vez asoma también un sutil contrapunto social: el apretado grupo de devotos negros contrasta con los personajes burgueses y criollos que se ven a la izquierda y arriba, observando el paso de las andas desde un balcón señorial. La visión levemente irónica del pintor se ve reforzada por la ingenua complicidad del niño negro, en el ángulo inferior izquierdo, que interpela con la mirada al espectador.

Algunos detalles de la obra sugieren que Sabogal quiso darle un carácter votivo, al parecer en relación con circunstancias de su vida personal. Se sabe que a partir de 1923 instaló su taller privado en la calle de las Nazarenas, muy cerca del santuario, y que en octubre de ese mismo año nacía su primogénito, José Sabogal Wiese. Ello explicaría la presencia destacada de una cantora negra en la parte alta que, al paso de las andas, eleva la mirada hacia un lugar fuera del cuadro, donde se encontraría la imagen, mientras le ofrenda un ramo de flores. Al lado se ve un “milagro” o exvoto de plata en forma de corazón en manos de otra cofrade. Este objeto tiene en su centro las iniciales J. S., aparte de la firma propiamente dicha, que puede leerse con claridad sobre la cubierta de un devocionario abierto que lleva otra hermana cantora.

Una visión muy distinta será lograda al año siguiente, en 1924, por Jorge Vinatea Reinoso, considerado el alumno más talentoso de la primera promoción de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su *Procesión del Señor de los Milagros* forma parte del conjunto de lienzos sobre temas criollos desarrollado por el joven artista al término de sus estudios. Es interesante constatar que Vinatea Reinoso realizó dos versiones del mismo motivo. Una de ellas, hoy en paradero desconocido, sirvió de carátula para el libro de Rubén Vargas Ugarte *Historia del Santo Cristo de los Milagros*.¹⁴ Esta obra asume un formato vertical y representa una suerte de “instantánea” frontal del desarrollo de la procesión, en la que los concurrentes –incluyendo a los vendedores de velas y de estampas– se disponen “espontáneamente” en distintos planos, teniendo como fondo las andas con la imagen y la cúpula de la iglesia. Se trata, por tanto, de una imagen más bien verista, relacionada con los reportajes fotográficos que aparecían en las publicaciones ilustradas del momento.

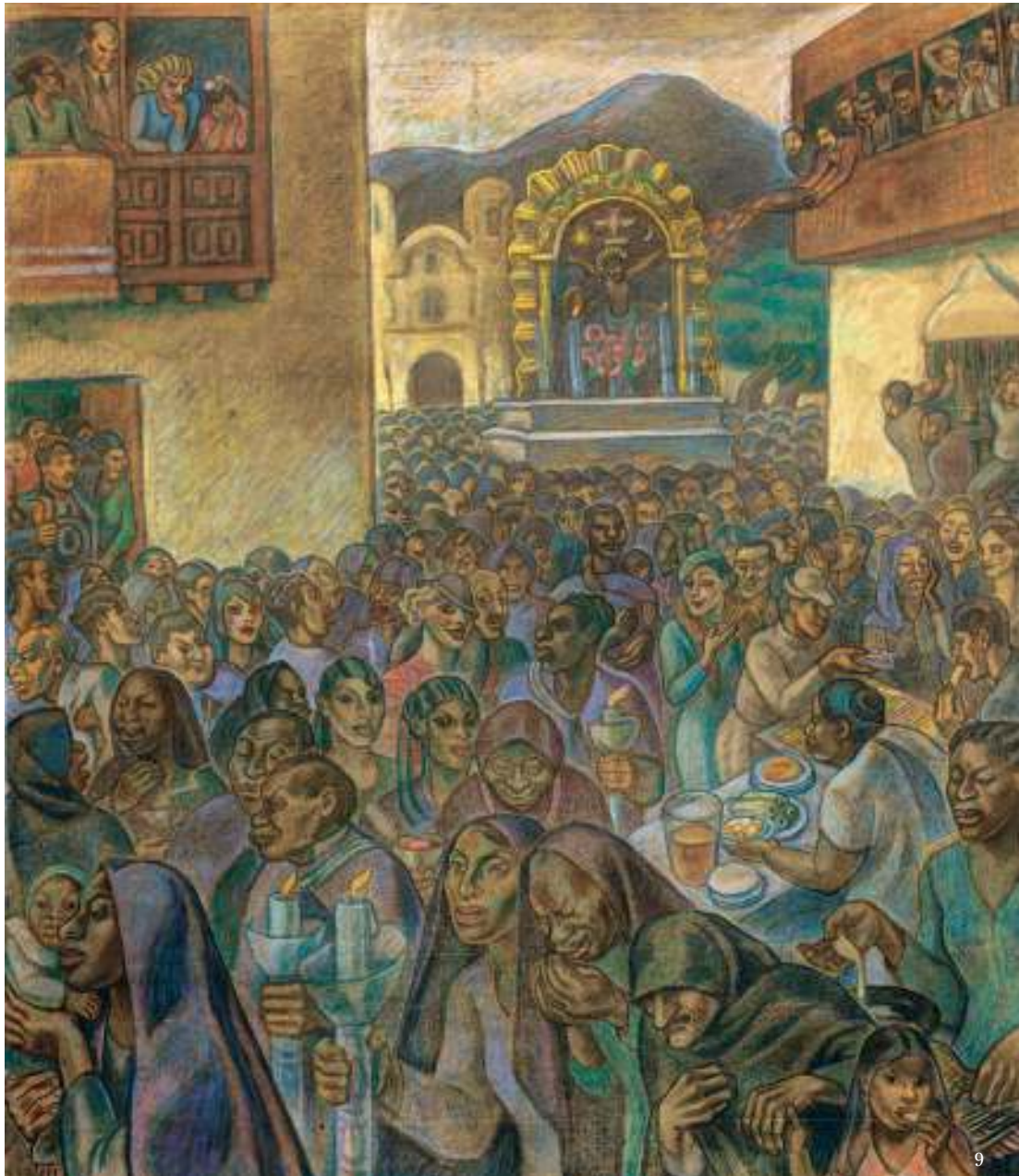
En cambio la obra definitiva, que sería concluida en octubre de 1924, asumirá un vasto formato apaisado para ofrecer una estudiada síntesis del suceso, basada en un complejo esquema compositivo. Agrupados a manera de friso, virtualmente en un mismo plano, se despliegan todos los personajes típicos de

la procesión, desde la vivandera con su mesa de potajes en el extremo izquierdo hasta la misturera de espaldas que lleva su bandeja florida al lado opuesto. Son particularmente llamativas las figuras del niño vendedor de estampas, del “cerero” con su expendedor de grandes cirios y del “farolero”, que testimonia la costumbre de llevar luminarias moradas, hoy desaparecida. La imagen procesional, con su nuevas andas de plata, es vista al lado derecho en un nivel más alto, pero casi en el mismo plano. La escena se emplaza en una típica plazuela de la ciudad, con un fondo escenográfico que constituye una suerte de compendio de la arquitectura limeña tradicional. Si bien cada detalle, como los rostros de los cofrades negros, el puesto de vivandera o los balcones coloniales, obedece a rigurosos estudios del natural, la organización de todos estos elementos sobre el lienzo deja entrever una cuidadosa ficción pictórica que elude la mera captación “fotográfica” del acontecimiento para construir una imagen tan verosímil como trascendente: la tradición viva y actual narrada con la solemnidad propia de una pintura de historia.

Si bien durante los años siguientes otros miembros del grupo indigenista retomarán la representación de motivos relacionados con la procesión, habría que esperar dos décadas para que Camilo Blas (1910-1985) emprendiera una nueva obra de gran aliento sobre el tema.¹⁵ En 1947, poco después de obtener el Premio Nacional de Arte del año anterior, Blas dedicó varios meses a su *Procesión del Señor de los Milagros*. Se hallaba aún fresco el recuerdo del gran terremoto de 1940, circunstancia que contribuyó a renovar y actualizar la devoción. Por ello mismo, a diferencia del tono tradicionalista imperante en el cuadro de Vinatea Reinoso, la composición de Blas enfatiza más bien su inequívoca contemporaneidad. Lo sugiere así la eliminación de ciertos elementos, como por ejemplo los cofrades faroleros o las mistureras, que en la década de 1940 ya habían desaparecido de la fiesta de octubre.

En contraposición con el discurso formalista esgrimido por los opositores del indigenismo, Blas se planteó una obra de carácter narrativo y en clave programática. Delante de la silueta del cerro San Cristóbal, el anda del Señor de los Milagros preside a una abigarrada multitud de fieles dispuestos en sentido diagonal, de izquierda a derecha, para sugerir el dinamismo cadencioso de su marcha. Arriba se describe, con minucioso detalle, la diversidad de tipos étnicos congregada en torno a la procesión, con el propósito evidente de configurar una suerte de “mosaico vivo” de la sociedad criolla. A ello apunta la incorporación de ciertas vestimentas de última moda, sobre todo entre las mujeres criollas, cuyos atuendos “modernos” armonizan con una estilización facial que a menudo bordea lo burlesco. Algunos de los concurrentes criollos parecen ser retratos del natural, en contraste con los personajes negros, mulatos o mestizos que suelen encarnar tipos genéricos antes que individuos concretos. Todo ello sin duda proporcionaba al pintor una inmejorable ocasión para contradecir el estereotipo de un indigenismo excluyente, y proclamar en cambio el carácter abarcador de su propia obra, que solía definir como nacionalista o peruanista integral.

Esta pintura apartaba momentáneamente a Blas de sus escenas festivas de carácter mundano, encarnadas por jaranas criollas y marineras de “medio pelo”. De hecho, solo podría hallarse un cierto vínculo temático con otro cuadro suyo,



7. *Procesión del Señor de los Milagros*. Camilo Blas. Xilografía sobre papel, ca. 1947. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini.

8. Estudio para el óleo *Procesión del Señor de los Milagros*. Camilo Blas. Lápiz sobre papel, ca. 1947. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini.

9. Boceto para el óleo *Procesión del Señor de los Milagros*. Camilo Blas. Pastel sobre papel, ca. 1947. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini.

Los picarones, realizado seis años antes. Este lienzo aborda un tema secundario y “profano” en torno al culto del Cristo de los Milagros. Su propio título, aparentemente referido al nombre de los populares buñuelos limeños, encierra en realidad una alusión irónica al sutil galanteo entablado en el contexto de la fiesta religiosa. Significativamente, la vivandera que sirve los platos, emplazada en el segundo plano de esta composición, es casi idéntica a la que figura en el cuadro procesional, lo mismo que la mujer del hábito y la mantilla y su acompañante, de traje claro, que vuelve a verse –también de perfil, pero en sentido inverso– en un segundo plano de la *Procesión*, al extremo izquierdo. Mediante estas coincidencias buscadas, el pintor ofrece ocasionales guiños al espectador familiarizado con su obra.

Una gran cantidad de apuntes, estudios y bocetos preparatorios, hoy en la colección del Museo de Arte de Lima, testimonian la prolongada dedicación del



10



11



12

10. *El paso del "lignum crucis" en la procesión.* Teodoro Núñez Ureta. Acuarela sobre papel. Museo de las Nazarenas, Lima.

11. *Devotos con flores.* Teodoro Núñez Ureta. Acuarela sobre papel. Museo de las Nazarenas, Lima.

12. *El paso de la procesión delante de una tribuna.* Teodoro Núñez Ureta. Acuarela sobre papel. Museo de las Nazarenas, Lima.

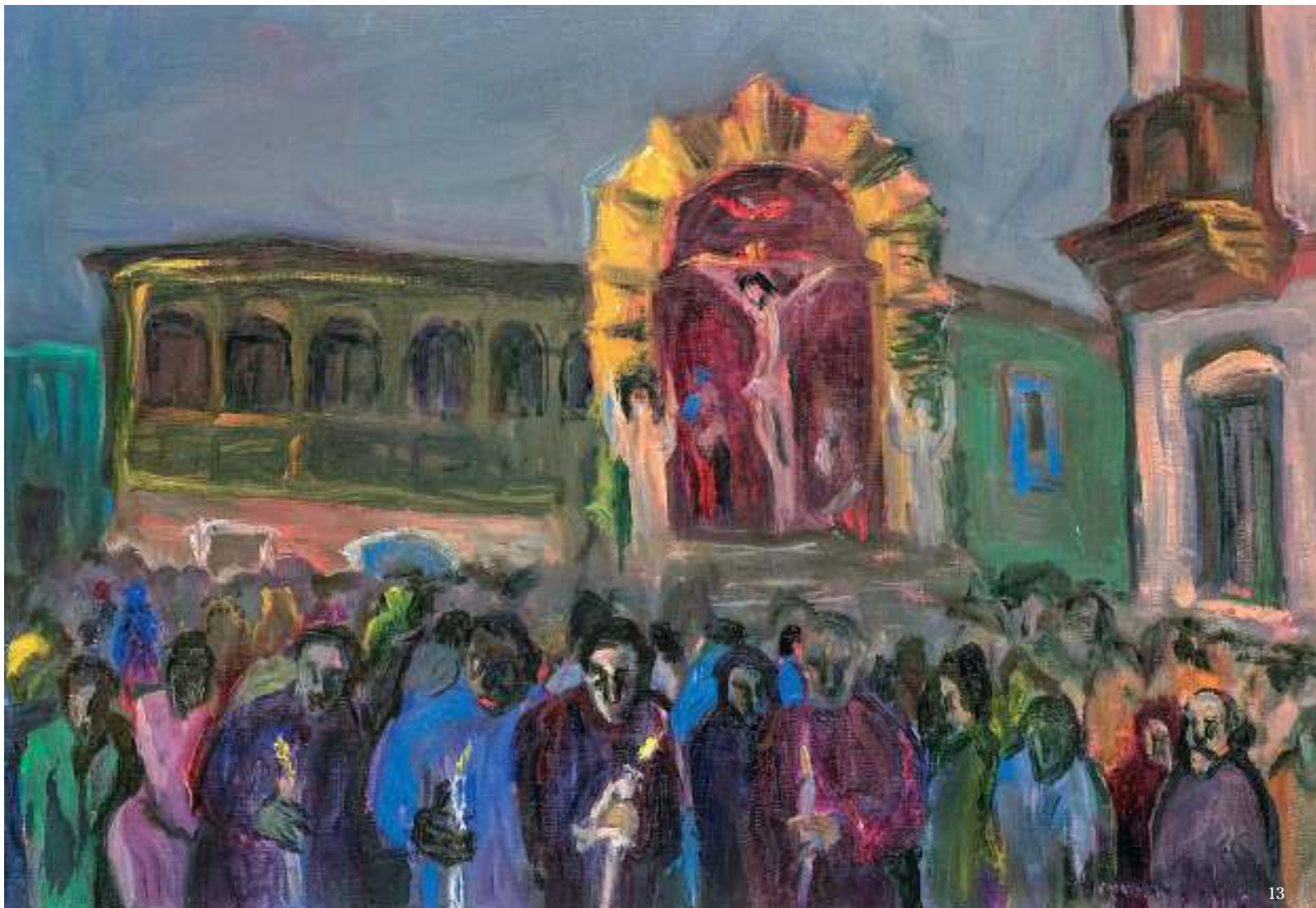
13. *Procesión del Señor de los Milagros.* Víctor Humareda. Óleo sobre tela, década de 1970. Colección privada, Lima.

pintor en el proceso creativo de esta auténtica *opera magna*. Otra secuencia de dibujos relacionada con la *Procesión* data de 1953 y sirvió de base para la ejecución de un grabado en madera, destinado a difundir el celebrado lienzo, junto con otra versión gráfica de *Los picarones*. Por este medio, Camilo Blas consiguió multiplicar con eficacia una imagen emblemática de la cultura popular limeña. De algún modo, el artista se hacía eco de los procedimientos de difusión masiva empleados por el costumbrismo plástico surgido en el siglo anterior, que se veía momentáneamente revitalizado por el moderno auge de lo criollo.

MODERNIDAD Y EXPRESIONISMO FIGURATIVO

Debido a su carácter esencialmente cosmopolita, el movimiento modernista de la segunda posguerra mundial privilegió la difusión de los lenguajes no figurativos que llegarían a dominar la escena artística limeña, al menos desde mediados de la década de 1950. No obstante, unas pocas personalidades individuales se mantendrían fieles a la pintura como espacio de representación, con el propósito de preservar los vínculos del artista con su medio geográfico y social. Es el caso de Teodoro Núñez Ureta (1911-1988), pintor arequipeño cuya obra se centró en un muralismo de corte social inspirado por el ejemplo mexicano. En paralelo desarrolló una extensa producción acuarelista que intentaba reactualizar la corriente costumbrista desarrollada en el siglo anterior. Dentro de esa línea de trabajo, Núñez Ureta abordó con frecuencia la temática procesional del Señor de los Milagros por considerarla un compendio de la vida limeña tradicional. El Museo del Señor de los Milagros guarda un conjunto importante de estas estampas, probablemente ejecutadas en las décadas de 1950 y 1960.

El pintor norteamericano David Herskovitz (1925) es otro figurativo insular, incorporado a la plástica peruana desde su llegada al país en 1960.¹⁶ Poco después,





14

pintaba el cuadro *Interior de las Nazarenas* como parte de su muestra *Visión del Perú*, que refleja el asombro inicial del artista frente a las peculiaridades de un espacio geográfico que había empezado a descubrir y conocer. Significativamente, esta pintura no ofrece una visión del desarrollo de la procesión, como era ya habitual entre los pintores locales, sino que su mirada se orienta al mural mismo, enmarcado por su retablo y envuelto por la luminosidad interior del santuario. El resultado es una atmósfera pictórica vibrante y misteriosa.

En distinto registro, los lienzos de Víctor Humareda (1929-1984) proyectan cierta mirada nostálgica sobre Lima, que constituye uno de los ejes centrales de su trabajo. Con un estilo marcadamente expresionista, Humareda apela al ejemplo de los maestros del pasado para sugerir una atmósfera crepuscular y romántica. Aparte de las vistas callejeras de barrios y rincones tradicionales, en las que suele subrayar el deterioro urbano, algunas de sus más ambiciosas composiciones están dedicadas a la procesión de octubre. Por lo general estas escenas transcurren bajo una ambientación nocturna, subrayada por la característica paleta terrosa del artista. Las andas se yerguen en medio de calles con

14. *Procesión del Señor de los Milagros*.
Víctor Humareda. Óleo sobre tela,
década de 1970. Colección privada, Lima.

15. Plaza Mayor alfombrada para la procesión
del Señor de los Milagros. Fotografía
de Javier Silva Meinel.

balcones destartalados que ayudan a componer un escenario fantasmagórico. A ello se suma la marcada distorsión formal en las fisonomías de las beatas y los cofrades acompañantes, que adquieren así una apariencia de máscaras, en consonancia con el clima predominante en la faceta fantástica del pintor.

PINTURA Y FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEAS

En los últimos decenios, algunos pintores interesados en explorar la temática urbana de Lima, como Carlos Enrique Polanco o Francisco Guerra García, han abordado ocasionalmente la procesión y sus repercusiones en la vida moderna con miradas que a menudo intentan eludir los estereotipos tradicionales. A ello se suma el creciente protagonismo de la fotografía dentro de las artes visuales, que también ha dejado su impronta en este campo. Carlos “Chino” Domínguez produjo en la década de 1980 una de las series más interesantes en torno a la procesión y a sus personajes contemporáneos. Como suele ocurrir en sus trabajos, la calidad de observador acucioso de Domínguez logra trascender el tono circunstancial del reportero gráfico.¹⁷ Otros conjuntos de especial interés y originalidad se deben a Jesús Ruiz Durand, Javier Silva Meinel, Javier Rázuri y Herman Schwarz. Estos corpus de imágenes reafirman cada año el interés por el registro renovado de la fiesta y, por tanto, acreditan la permanencia de este singular fenómeno de masas dentro de un imaginario colectivo en constante redefinición.





POLICIA NACIONAL
DIOS PATRIA LEY

POLICIA NACIONAL
DIOS PATRIA LEY





MÚSICA PARA EL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Armando Sánchez Málaga

L

a procesión del Señor de los Milagros es una importante festividad religiosa y popular que congrega a una multitud de participantes y en torno a la cual surgen diversas manifestaciones culturales. Uno de los elementos centrales de la celebración es la música, aspecto que ha sido poco tratado por los estudiosos, pese a su inclusión en los recorridos procesionales, no solo en el Perú sino en muchas ciudades del mundo donde se mantiene vivo el culto al Cristo Morado, sobre todo en el mes de octubre.

OBERTURA

En el campo compositivo, el repertorio es sorprendentemente extenso. Este comprende marchas procesionales, himnos y canciones populares. En este último rubro, predominan los vales criollos, pero tampoco faltan piezas en las que se advierte la presencia de ritmos afroperuanos y andinos. Y, por cierto, las bandas instrumentales, que acompañan a la procesión suelen ser de muy buen nivel.

Hubo dos músicos cuya labor pionera contribuyó significativamente al desarrollo del género de la marcha procesional y a la organización y dirección de las bandas instrumentales. Uno de ellos, el maestro filipino José Sabas Libornio, llegó al Perú en 1895, contratado por el gobierno para que dirigiera las bandas del Ejército. Se estableció entre nosotros y cuando murió, en 1915, dejó una extensa obra. El otro músico, el mayor de la policía Constantino Freyre Aramburú, se encargó de llevar adelante la obra iniciada por Sabas Libornio y aportó un número importante de marchas procesionales.



UN TESTIMONIO HISTÓRICO

El canto procesional “Hanacpachap” es un valioso testimonio coral del siglo XVII que proviene del pueblo cusqueño de Andahuaylillas. Apareció en Lima, en 1631, incluido en el Ritual formulario e institución de curas del terciario franciscano y bachiller Juan Pérez de Bocanegra, que fue editado por Gerónimo de Contreras, junto con el convento de Santo Domingo.² Se trata de una composición polifónica a cuatro voces, escrita según el estilo de los motetes de la escuela romana del siglo XVI y en lengua quechua. Como informa Bocanegra, probable autor de la música, es “una oración en verso sáfico, en la lengua quechua, hecha en loor de la Virgen sin mancilla: y va compuesta en música a cuatro voces, para que la canten los cantores en las procesiones, al entrar en la iglesia, y en los días de Nuestra Señora, y sus festividades”.³

“Hanacpachap” o “Alegría del cielo” es la primera y más importante canción procesional compuesta y editada en América, y una hermosa muestra de sincretismo cultural en el Perú del siglo XVII.

Durante el virreinato, en ciudades como el Cusco, las cofradías⁵ tenían su propio repertorio musical para los conjuntos instrumentales y corales que participaban en las diferentes fiestas religiosas.⁶ Dicha tradición continuó vigente en la época republicana.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en las postrimerías del periodo colonial, luego de algunas vicisitudes, se logró acondicionar el lugar que albergaba a la pintura del Señor de los Milagros, donde “los viernes por la noche se cantaba el salmo Miserere con música y lamentaciones patéticas, con asistencia de mucha gente”.⁷ El reverendo padre González narra que un “14 de setiembre (probablemente a fines del siglo XVIII), fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, se cantó en ella con gran solemnidad la primera misa, con asistencia del Virrey, tribunales, comunidades religiosas y mucho concurso de pueblo”.⁸

“HANACPACHAP” O
“ALEGRÍA DEL CIELO”

*Alegría del cielo,
miles de veces te adoraré,
árbol que vas fruteciendo
de las entrañas,
esperanza de los hombres,
apoyo del que busca aliento,
del que te implora,
Escucha mi invocación
destellos de Dios,
madre de Dios,
blancura de la flor del amanqay,
ten presente mi invocación,
al hijo que diste vida,
dale, dale la luz.*⁴

Página 256:

1. Banda de la Guardia Civil en la primera salida procesional del año.
2. Procesión de semana santa en el Cusco.
3. Hanacpachap (fragmento de la partitura).
4. Padre Mío (fragmento de particella), arreglo de Carlos Pickling.

Hanacpachap

701

TITILE.

Hanacpachap p'isicunin, hanc'acalla mach'at'isqi,
Yipai rupa p'acoc' mull'isqi, r'isacunap' is'acurim,
Call'as'ac'a q'u'mic'is'is, hanc'acalla.

TENOR.

Hanacpachap p'isicunin, hanc'acalla mach'at'isqi,
Yipai rupa p'acoc' mull'isqi, r'isacunap' is'acurim,
Call'as'ac'a q'u'mic'is'is, hanc'acalla.

3

Posteriormente, al establecerse la procesión de la imagen del Señor de los Milagros, los fieles la acompañaron con cantos y oraciones, siguiendo la antigua práctica religiosa peninsular introducida desde comienzos del virreinato en las principales ciudades de nuestro continente. En Lima, el Cusco y otras villas del Perú se consolidaron, por entonces, importantes procesiones como las del Corpus Christi y de Semana Santa, así como las dedicadas a la Virgen y a diversos santos.

En el siglo XX, la música cobró un auge inusitado en las procesiones, gracias a las piezas adaptadas para ser ejecutadas por las bandas militares de nuestra capital. En esas circunstancias, surgieron figuras de la talla del filipino José Sabas Libornio y de los peruanos Constantino Freyre Aramburú, Víctor Ventura Morales y Guillermo Quiñones Siancas, quienes compusieron marchas procesionales originales para el Señor de los Milagros.

GÉNEROS MUSICALES

MARCHAS PROCESIONALES

Las marchas procesionales, a diferencia de las militares, tienen un ritmo más pausado. Sus melodías se caracterizan por su tono grave y atmósfera ceremonial. Este género suele describirse como “majestuoso, solemne, penitente, de recogimiento de fe, en suma tradicional, sin embargo con el paso de los años fue proclive a cambios pero nunca vio afectada su esencia”.⁹

Los autores peruanos han sido muy prolíficos en esta vertiente. Según el profesor Manuel León Alva, actual director de la banda Nazarena, Constantino Freyre Aramburú escribió un total de 21 marchas procesionales, entre estas las tituladas “Al Señor de los Milagros”, números 16 y 17, y “El mártir del Gólgota”. Otras piezas destacadas del repertorio son: “En tu día, Señor de los Milagros”, de Luis Vargas Guevara; “Al Cristo de Pachacamilla”, de Lázaro Ortiz Guevara; “Padre mío”, adaptación de Carlos Pickling; “La patética”, de Víctor Ventura Morales, y “Los diez mandamientos”, una adaptación y arreglo de Manuel León Alva que data de 1996.

Padre Mío

4

HIMNOS Y CANCIONES

Los himnos y canciones se distinguen por su sello más personal. Asimismo, pueden ser interpretadas por una persona, por un conjunto o por la totalidad de los fieles, quienes acostumbran cantar al unísono tanto en las ceremonias religiosas como en la procesión.

“Al Señor de los Milagros”¹⁰ es un himno compuesto en 1954 por Isabel Rodríguez Larraín Pendergast (1903-1991). Su sentido texto y hermosa melodía, marcados por un ritmo pausado, cuasi una habanera, le han dado el matiz de una oración cantada, con la que los devotos llenos de fe imploran la bendición del Señor. Su autora estudió piano y solfeo con el maestro tacneño Federico Gerdes.

Aficionada y de amplias dotes artísticas, voz de soprano y ejecutante de piano, violín y guitarra, la señora Rodríguez Larraín Pendergast compuso este himno –que sería el más cantado en la procesión del Cristo Moreno– y varias piezas



5. Isabel Rodríguez Larraín Pendergast. Autora del himno “Al Señor de los Milagros”.

6. Transcripción de la línea melódica del himno “Al Señor de los Milagros”.

Al Señor de los Milagros

gran-de nues-tro Pe-rú; y u-ni-dos to-dos co-mo u-na fuer-za, te su-pli

32 la la
ca-mos nos des tu luz. Se-ñor de los Mi-la-gros, a Ti ve-ni-mos en pro-ce

37 re la MI la
sion; tus fie-les de-vo-tos, a im-plo-rar tu ben-di-ción.

“AL SEÑOR DE LOS MILAGROS”

(a) *Señor de los Milagros,
a ti venimos en procesión
tus fieles devotos,
a implorar tu bendición. (bis)*

(b) *Faro que guías, da
a nuestras almas
la fe, esperanza,
la caridad, tu amor
divino nos ilumine,
nos haga dignos
de tu bondad.*

(a) *Señor de los Milagros,
a ti venimos en procesión
tus fieles devotos,
a implorar
tu bendición. (bis)*

(c) *Con paso firme
de buen cristiano
hagamos grande
nuestro Perú
y unidos todos
como una fuerza*

te suplicamos nos des tu luz.

(a) *Señor de los Milagros,
a ti venimos en procesión
tus fieles devotos,
a implorar tu bendición. (bis)*

para piano, entre estas dos pastorales de Navidad, una de las cuales está dedicada al papa Paulo VI.

“Al Señor de los Milagros” es una pieza sencilla que es cantada masivamente por los fieles durante el recorrido por las calles y frente al altar de la imagen en la iglesia de las Nazarenas. Tiene la forma musical de un rondó (a-b-a-c-a), donde (a) representa el estribillo (o coro), mientras que (b) y (c) son coplas (o estrofas).

Otra composición muy difundida es el “Himno Nazareno”, un arreglo del maestro Manuel León Alva (sobresale la versión registrada por la banda Perú Music).

En los últimos años, el fervor religioso ha inspirado a muchos compositores de música popular, quienes han creado valeses, baladas y hasta boleros. Este último es el caso de “Mi Señor de los Milagros”, escrito por Lucho Barrios, una súplica de protección divina que amalgama la fe con el amor terrenal.

Otra canción habitual es “Al Señor de los Milagros”, del maestro Manuel León Alva, director de la banda y orquesta del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y de la banda de la misma casa de estudios. A este autor también se debe “El encuentro 1992”, tema que compuso para la banda del colegio Bartolomé Herrera.¹¹

RÍTMOS POPULARES

Existen varias piezas con letras de corte religioso que adaptan el ritmo y otras características de nuestros valeses criollos. Es una larga lista, en la que figuran obras como “Señor de los Milagros”, del cantautor Pablo Jiménez Chitiva y “dedicada a todos los peruanos en el mundo”; “Al Cristo Moreno”, del grupo Tapakín de Huacho; “Canción al Señor de los Milagros”, de Juan Barraza, presentada por la hermandad de Washington; “Cristo Morado”, de Rodolfo González Pinedo; “A mi Cristo Moreno”, de Eduardo del Perú; “Lima de Morado”, de Panchito Jiménez; “Morado, color de Cristo”, de Carmen Montoro, y “Lima de octubre”, popurrí de canciones en homenaje al Mes Morado de Mario Cavagnaro, con el conjunto Fiesta Criolla.

UN BALET CON MÚSICA SINFÓNICA

Como dato curioso mencionaremos el ballet que estrenó la Asociación de Artistas Aficionados el 17 de enero de 1942, con música del compositor peruano Luis Pacheco de Céspedes (1895-1984) y coreografía de la bailarina estadounidense Kay MacKinnon (1910-1985). Era un tríptico inspirado en las tres regiones del país, cuya parte final estaba dedicada a la costa y se titulaba “Niña lisura”. En este acto, luego de representarse una serenata en el Paseo de Aguas, “surge con toda su fe como morado lazo de unión la procesión del Señor de los Milagros”.¹² El diario *El Comercio* destacó la fuerza dramática de esa escena y afirmó que “sintetiza la unidad espiritual de nuestra patria en una común emoción religiosa”.¹³ Según la Asociación de Artistas Aficionados, era una obra de ballet que aspiraba a recrear “la unión entre las razas y los espíritus” que motiva la marcha procesional. El espectáculo fue un acontecimiento artístico y también contó con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

LAS DÉCIMAS

La contribución de la cultura afrodescendiente a la devoción del Señor de los Milagros puede apreciarse en las décimas glosadas y recitadas en socabón,¹⁴ con acompañamiento de guitarra, que fueron compuestas por Nicomedes Santa Cruz. Este poeta y periodista, miembro de una familia de

*Paso a Nuestro Amo y Señor
Andas, lienzos y candelabros.*

*Paso a Nuestro Salvador
el Señor de los Milagros*

*La calle es un río humano
por cuyo cauce, la gente
muy acompasadamente
camina desde temprano.*

*Avancen, avancen hermanos,
no estorben al cargador...*

*grita el Capataz Mayor
que las cuadrillas comanda.*

*Paso, que vienen las andas,
paso a nuestro amo y Señor...*

*Por las calles se desborda
aquel torrente morado;
gimen los pies maltratados,
la Fe permanece sorda.*

*La multitud que lo aborda
Da marco al rey de los cuadros;*

*Caídas y descalabros
en aquella mar mulata,*

Según Octavio Santa Cruz Urquieta, sobrino de don Nicomedes, la décima, junto con otras manifestaciones de la lírica española, llegó a nuestro país hacia fines del siglo XIX, en versiones escritas u orales (improvisadas), que fueron concebidas con diversos propósitos (religiosos, costumbristas e incluso panfletarios). Al no contar con el favor de las clases ilustradas, fue acogida en el medio rural por gente

artistas, hizo un aporte significativo con sus investigaciones sobre las raíces y el legado cultural de la negritud en el Perú.

En la décima que reproducimos a continuación, se constata su notable destreza como versificador y su profunda comprensión del ritual de la procesión de octubre:

*Y cual velero de plata
andas, lienzos y candelabros.*

*Una señora morena
le ofrece todos sus hijos;
una ciega de ojos fijos
pídele Luz Nazarena;
azota una Magdalena
su vil cuerpo pecador.*

*Al paso del Redentor
doblan tristes las campanas.
Avancen, avancen hermanas,
paso a nuestro Salvador...*

*Sobre el lienzo de Jesús
la tarde pinta una sombra.*

*Sobre las frentes se nombra
señal de la Santa Cruz.*

*Bajo un cirio –santa luz–
a Ti, Señor, me consagro,*

y de tus perfiles magros

venga a nos tu Redención

que nunca negó perdón

el Señor de los Milagros

de modesta condición, a tal punto que a mediados del siglo XX dejó de ser escuchada en la ciudad. Al fallecer Higinio Quintana, el último maestro de la tradición de los decimistas negros, Nicomedes Santa Cruz tomó la posta y, en los años cincuenta, difundió una serie de programas que introducía con los versos siguientes:

*Al compás del socabón con décimas
del Perú conserva la tradición.*



7. Nicomedes Santa Cruz, decimista limeño.

8. Álbum musical "Octubre mes morado" Nicomedes Santa Cruz y la banda de la Guardia Republicana.

9. José Sabas Libornio.

10. Firma de José Sabas Libornio.

11. Marcha fúnebre (fragmento). Base de las marchas procesionales de José Sabas Libornio. Archivo del Centro de Estudios Históricos Militares del Perú.

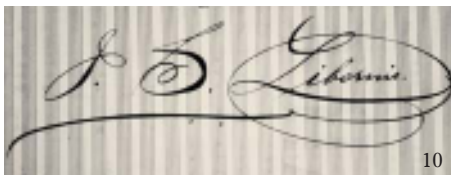


COMPOSITORES Y DIRECTORES DE BANDA

JOSÉ SABAS LIBORNIO

Como señalamos anteriormente, este músico filipino vino al Perú en 1895, contratado por el gobierno de Nicolás de Piérola para ejercer las funciones de director general de las bandas del Ejército, labor que desempeñó hasta su fallecimiento en 1915. Sabas Libornio había conducido agrupaciones similares en Manila, así como en Hawai. Se dice que era un consumado ejecutante del saxofón. Su estada entre nosotros fue muy fructífera. No solo compuso la marcha procesional “Señor de los Milagros”, sino la “Marcha de banderas”, pieza que se haría muy conocida al ser interpretada en todos los actos oficiales.

Sabas Libornio está considerado como el introductor de las marchas procesionales originales en nuestro medio.¹⁵ Compositor prolífico, además de obras de carácter militar y religioso, cultivó una vertiente popular y escribió algunos vales que cautivaron al público de la época. Su legado musical incluye 1.165 partituras, que fueron donadas por su hija Alejandrina al entonces Ministerio de Guerra en 1979.



CONSTANTINO FREYRE ARAMBURÚ

En los años cuarenta del siglo XX, Constantino Freyre Aramburú fue el director de la banda de la Benemérita Guardia Civil. Son de su autoría las marchas procesionales números 16, 17 y 18, y la apreciada “El mártir del Gólgota”. Tradicionalmente, la marcha N° 16 se interpreta el primer sábado de octubre, cuando la imagen del Señor de los Milagros deja el monasterio para trasladarse al templo de las Nazarenas. Esta pieza, en versión de Antonio Carmona Barroso, fue estrenada en España, en marzo de 2012. Su ejecución estuvo a cargo de la banda Sinfónica de la ciudad de Baeza (Jaén) y se realizó en el marco de un concierto de marchas internacionales bajo la dirección del maestro Joaquín Frabellas Bordal. Existen otras versiones como aquellas grabadas por la banda Nazarena, Los Auténticos del Callao y la Guardia Republicana.

The image shows a musical score for the march "Al Sr. De los Milagros #16". The title is written in a cursive font at the top. Below it, the tempo is indicated as "Tiempo de Marcha Regular ♩ = 55". The score is written in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features several sections marked with letters in boxes: 'A' at measure 6, 'B' at measure 16, and 'C' at measure 20. There are also "Play" markings and first/second endings. The score ends with a copyright notice: "Copyright © lachito1479@aol.com" and the initials "V.S." in the bottom right corner.

13



12

12. Constantino Freyre Aramburú (al centro).

13. Particella de la marcha N° 16.

14. Banda de la Guardia Civil.

15. Fragmento de particella de la Marcha Patética de Víctor Ventura Morales, 1922.



14

LUIS CHÁVEZ MORE

Compositor y arreglista musical, ha dirigido la banda de la Policía Nacional del Perú y la banda de los Húsares de Junín. En los años 1979-81 compuso marchas para la banda del Colegio Bartolomé Herrera con la que ingresaron a la procesión del Señor de los Milagros, reconocido compositor de marchas procesionales. Entre sus composiciones tenemos las marchas del Señor de los Milagros números 1-8. Asimismo ha compuesto muchas marchas para las procesiones provinciales, como a la Virgen de la Puerta de Otuzco.

MANUEL LEÓN ALVA

Músico de larga trayectoria, dirigió, entre 1982 y 1995, la banda de la Gran Unidad Escolar Bartolomé Herrera, la primera agrupación que alternó en las ceremonias oficiales en la iglesia de las Nazarenas con la tradicional banda de la Guardia Republicana. Más adelante, asumió la conducción de la banda de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la gran banda Nazarena. Cuenta con una serie de arreglos de obras para banda y ha compuesto marchas como "Los diez mandamientos", "El encuentro 1992" y la "Obertura nazarena".

OTROS DESTACADOS COMPOSITORES

En el género de la marcha procesional también descuellan Lázaro Ortiz Guevara, autor de "Al Cristo de Pachacamilla" y exdirector de la banda de la Guardia Republicana. Víctor Ventura Morales, profesor de piano y compositor de música popular, escribió en 1922 "La patética", una pieza muy estimada dentro del repertorio. A Carlos Pickling, exitoso organista de los años setenta, le corresponde la autoría de "Padre mío", obra basada en melodías de la ópera en tres actos "Los pescadores de perlas", del compositor romántico francés Georges Bizet.

MARCHA PATÉTICA

Andte. sostenuto

Espressivo

15





MARCHAS INSIGNIA

- Marcha al Señor de los Milagros
- Marcha al Señor de los Milagros N° 16
- Marcha al Señor de los Milagros N° 17
- Mártir del Gólgota
- La Patética
- Padre Mio

MOMENTOS IMPORTANTES DE LA FIESTA NAZAREÑA

Invitación: Primer sábado de octubre, se tocan “La Patética” ó “Mártir del Gólgota”. Acompaña el recorrido inicial la banda de la Policía Nacional del Perú.

Paseo: Se tocan las distintas marchas compuestas para esta ocasión. Cuando el Señor visita el Palacio de Gobierno se interpreta “Al paso de Malambo 2013”.

Guardada: el 19 y 28 de octubre se toca "Al Señor de los Milagros N° 16", interpretada por la banda Nazarena.

Despedida: el 1 de noviembre, en forma oficial, acompaña la banda Nazarena. Interpreta la “Marcha 16”, y al cierre final interpreta la “Marcha 360 años”.

ORGANIZACIÓN DE LAS BANDAS

Distintas bandas participan en el recorrido procesional, las cuales desde el año 2012 programan los horarios con la hermandad. Ellas rotan cada 3 horas. Destacan por su participación las bandas de la Policía Nacional del Perú, banda Nazarenas, Fuerza Aérea, Marina, Aviación, Universidad Federico Villareal, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Municipio de Chorrillos, entre otras.

16. Guardada del primero de noviembre.

LAS BANDAS

Como se sabe, las bandas son conjuntos más o menos numerosos de instrumentos de viento y percusión, y su esfera de acción se encuentra, sobre todo, en los ámbitos cívico-militar y religioso.

La primera formación de la banda de música de la Policía Nacional del Perú fue constituida el 6 de agosto de 1906, durante el gobierno del presidente José Pardo y Barreda, en el seno del Batallón de Gendarmes N° 1, y, trece años después, se convirtió en el Regimiento de la Guardia Republicana, bajo la dirección del capitán asimilado Nicanor Tapia Mendizábal. Al cabo de varias décadas, cuando se creó la Policía Nacional del Perú, en 1988, se unificaron las bandas de música de las instituciones policiales, lo que dio origen a la agrupación actual, la misma que en el año 2006 sería reconocida por la hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas como la banda oficial de las festividades de octubre. Por supuesto, aparte de sus actuaciones en celebraciones religiosas, la banda de música de la Policía Nacional del Perú ha participado en las más importantes ceremonias cívicas, entre estas el Centenario de la Independencia Nacional y el Centenario de la Batalla de Ayacucho, ocasión en la que aumentó el número de sus instrumentistas hasta 120.

En el plano histórico, no podemos dejar de recordar la banda de música de la Escuela de la Guardia Civil, que fue creada en 1943 y tuvo como director al mayor (r) Constantino Freyre Aramburú, a quien ya nos hemos referido. También debemos anotar que en 2002 surgió la gran banda Nazarena, el conjunto oficial y escolta del Señor de los Milagros, cuya finalidad es la preservación del repertorio tradicional y su adecuada difusión. Está integrada por 70 músicos, bajo la dirección del maestro Manuel León Alva.

A esta nómina debemos sumarle los nombres de otras agrupaciones que han tocado en las festividades del Mes Morado en distintas épocas: la banda y orquesta del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, también conducida por Manuel León Alva; la banda de la Guardia Republicana; la banda de la Guardia Civil y la Orquesta Sinfónica de la Policía Nacional, que fueran dirigidas por el recordado maestro Armando Guevara Ochoa. En cuanto a la banda de la Gran Unidad Escolar Bartolomé Herrera, estuvo bajo la dirección del infatigable Manuel León Alva, quien también es integrante del grupo Rumba Maestra. Por su parte, Los Auténticos del Callao posee varias grabaciones y actuó en el primer concierto de marchas procesionales.

17. Banda Nazarena.

18. Banda Salesiana.





18

LOS COROS

Al cabo de muchos años de actividad, el Coro de las Nazarenas tomó formalmente ese nombre en 1967. Se trata de un conjunto vocal que a la fecha está compuesto por 387 hermanas, quienes se dividen en cuatro sectores que están adscritos a cuatro cuadrillas, al igual que los coros de niñas. Recurre a un amplio repertorio de canciones a *cappella*.¹⁶ En sus interpretaciones, una voz solista inicial es respondida por el coro de hermanas (canto antifonal, en el estilo de la salmodia religiosa). Hoy, la jefa de la Junta Directiva, que cumple la función de directora, es la hermana Ana Donayre, quien también se encarga de la parte vocal en solitario. El Coro de las Nazarenas ensaya regularmente el primer y segundo sábados de cada mes.

Según el padre Pedro Hidalgo, en la procesión “las Hermanas Cantoras van entonando canciones que expresan alabanza, acción de gracias, súplica de perdón. Las letras de los cantos dicen: «Ríndele gracias», «Gloria al Señor de los Milagros», «Perdona, Dios mío», «Sangre preciosa», «Viene ya mi dulce amor», «Corazón santo, Tú reinarás», etc.”. El autor aclara que “antes del siglo XIX no existió la música procesional y las procesiones se acompañaban con plegarias y cantos de los fieles. Es un estilo peculiar impregnado de emoción, algo triste y doliente por momentos, una expresión de profundo fervor”.

Otros grupos vocales son los Niños Cantores, que se formó en 1962, y el Coro de Cantores, constituido en 1967. La Masa Coral del Conservatorio Nacional de Música se gestó en 1946, bajo la dirección de Carlos Sánchez Málaga. En la década del cuarenta del siglo pasado, durante la procesión del Cristo Morado, interpretó, en varias ocasiones, canciones polifónicas religiosas desde la sala de actos de su local situado en el número 180 de la calle Minería (hoy jirón Emancipación) del centro de Lima. Por entonces, Radio Nacional colocaba parlantes en la calle para que los fieles pudieran escuchar las melodías.

CONJUNTOS Y CANTANTES POPULARES

Entre las figuras populares que han cantado en honor del Señor de los Milagros se encuentran Julie Freundt, Lucho Barrios, el decimista Nicomedes Santa Cruz, el exalcalde de Lima Alberto Andrade Carmona, Arturo “Zambo” Cavero y Pablo Jiménez Chitiva, así como el conjunto vocal e instrumental Fiesta Criolla, las bandas Los Auténticos del Callao y la Universidad de la Salsa, y los grupos Rumba Maestra, Tapakín y TakiApu.

CODA FINAL

Finalmente, queremos subrayar que resulta impresionante escuchar a la muchedumbre cuando entona al unísono, junto con el Coro de las Nazarenas o acompañada por la banda Nazarena, cantos que nacieron de la inspiración de músicos que supieron conjugar su talento artístico con una firme devoción. Estas composiciones configuran un nutrido y variado repertorio que ha calado hondo entre los fieles, ya que es el mismo que se oye en todos los lugares del mundo donde se rinde culto al Cristo de Pachacamilla.

*Ríndele gracias,
bendice alma mía
al Señor tu Dios,
que te ha dado vida
para que llegues a ver
con tus ojos la luz de este día.*

*Gracias a Dios,
bendito sea Dios,
alabado sea Dios,
quien como Dios...*



19. Las cantoras del Señor de los Milagros.







LA MESA MORADA

Raúl Vargas Vega

Revolución caliente. Música para los dientes. Azúcar, clavo y canela. Para rechinar las muelas.

Estribillo popular

Nadie puede ser sensato con el estómago vacío.

James Joyce

La suerte de las naciones depende de la manera de alimentarse.

Anthelme Brillat-Savarin



Entre las múltiples miradas que convoca el Señor de los Milagros está, ciertamente, la de la gastronomía, como lo anuncian las citas precedentes. Si hacemos un somero examen de la mesa peruana de todos los tiempos, lo primero que sobresale es la variedad, esa forma sencilla de multiplicar frutos y sabores con lo mucho o lo poco que se tiene. Nuestra diversidad de productos se redefine a raíz del encuentro de dos y hasta tres mundos y porque todo mestizaje es una vía para enriquecer nuestra cosmovisión y costumbres. Alguna vez le di un giro poco respetuoso al dicho de Euclides y acuñé la frase “Dadme un cucharón y moveré el mundo”, para destacar que nuestra gastronomía es una audaz manera de engrandecer el mestizaje.

En el caso del Perú, efectivamente, impresiona la fusión de hervidos, cocidos, batanes, peroles y ollas de barro que convergen junto con los apetitos y costumbres de tres grandes culturas: la indígena, la negra o africana y la española, hija al mismo tiempo de similares arrejuntamientos. Este encuentro dará un espléndido vuelco a la gastronomía americana, además de confirmar la fértil implantación de un aporte cultural prolífico y diverso.

Semillas y animales traídos de Europa se aclimatarán y asentarán gracias a la fertilidad de las tierras. Así, se obtendrán cosechas poderosas, y esos buenos resultados también incluirán a los animales, tanto de labor como comestibles. Ese encuentro de dos mundos, como se sabe, significará para España un poder

relevante en Europa y, para nosotros, el inicio de una nueva historia, con sus afanes complejos, magnos y desconcertantes.

Con respecto a las diferencias de tierras y productividad, el padre Joseph de Acosta, en su *Historia natural y moral de las Indias*, señala con asombro que las plantas de las nuevas tierras en España “son pocas y danse mal”, en tanto que las que “han pasado de España danse bien”.¹ Y, a continuación, insinúa con una pizca de ironía: “No sé si digamos que lo hace la bondad de las plantas para dar la gloria a lo de acá, o si digamos que lo hace la tierra para que sea gloria de allá”.

La época virreinal, obviamente, conoce contrastes de toda clase. La presencia de la Iglesia tiene relevancia y conoce también tensiones entre el poder colonial, sujeto al gobierno monárquico y metropolitano, y la diligente penetración de la religión, bajo cuyo auxilio tuvo lugar la justificación moral o espiritual de la conquista. Su tarea sobresalía en cuanto al propósito evangelizador y el alivio de los sufrimientos de la población esclava y subordinada de indios y negros. Como el objetivo era la cristianización, se multiplicaron templos, conventos, cofradías, hermandades y obras de misericordia.

Las cofradías permitieron que negros, mulatos, indios y mestizos pudieran, con el pretexto de la evangelización, desarrollar expresiones propias, entre las que se contaban comidas, bailes y música, que muchas veces incurrieron en el desenfreno. De ahí que fueran juzgadas con severidad, pues se les achacaba que dieran lugar a lujuriosos excesos, obviamente reñidos con los menesteres fidelísimos y patriarcales. El abundante número de cofradías fue favorecido por un creciente fervor religioso. No obstante, a la par que surgían las marianas, también se instituían las de gremios como plateros, zapateros, curtidores, carpinteros o albañiles.

Desde el siglo XVII, una cofradía de esclavos veneraba al Cristo que después se conocerá como el Señor de los Milagros. Su efigie pronto irradió la fe entre los pobladores más necesitados y marginales. Este sería el principio de una devoción que se propagaría por todo el mundo y perdura hasta nuestro días: un Cristo moreno que hacía milagros a pesar de la precariedad de su instalación primigenia.

Su culto sería una forma concreta de conjugar razas y posiciones sociales, y de relacionar el poder político con el religioso. Esa intersección de consensos y convergencias hará que el Señor de los Milagros se consolide como una festividad popular de la fe, en la que se manifestará el costumbrismo y la afición sempiterna por la conmemoración religiosa acompañada de aportes gastronómicos, salados y dulces.



Página 272:

1. Turrón de doña Pepa, el postre por excelencia de las festividades del Señor de los Milagros.
2. Viandera retratada por Vinatea Reinoso en su óleo sobre la procesión del Cristo Moreno (detalle).
3. Fruterías y otros vendedores callejeros en una escena cotidiana de la Lima del siglo XIX.

LAS VARIANTES DEL CONCIERTO GASTRONÓMICO

Adicionalmente a las costumbres conventuales, la cocina de las fiestas religiosas es un escenario gastronómico donde participa gente común que une su devoción religiosa con el comercio y la celebración comunitaria.

Las características y los aportes para la elaboración de condumio y postres provienen de diversas fuentes. No se conocía, por ejemplo, en el antiguo Perú, propiamente, la caña de azúcar. Tanto así que se ha extendido la idea de que el dulce no figura entre los saberes indígenas y/o andinos, lo que no es enteramente cierto. La categoría de lo dulce procede también de las frutas, de la miel de abeja, y de algunas flores o arbustos.

Pero la verdadera explosión de lo dulce –asimilado a lo sublime– se produce con los conquistadores y las órdenes eclesiásticas, que se considera son emblemáticas para la glorificación dulcera. Aquí también no se debe olvidar el aporte negro, cuyos esfuerzos van de la mano con la menor disponibilidad de recursos. Un ejemplo que salta a la lengua es el de las diferencias entre el maná almendrado, hijo de las manos de monjas que siguen recetas de prosapia itálica e hispana, y su adaptación morena, más discreta y menos pomposa, pero de dilatada vigencia nacional, el turrón de doña Pepa.

La gastronomía peruana multiplica sus opciones con el encuentro de tres culturas tan distintas que, curiosamente, parecen haber estado predestinadas para una tarea conjunta: hacer del Perú un retablo de gustos, sabores y combinaciones.

Esto comienza, aparentemente, en los primeros tiempos de la llegada de los españoles. En rigor, antes se habían desarrollado varias culturas marcadas por la disparidad de las regiones (costa, sierra y selva). La cultura gastronómica forma parte del desarrollo cultural y consiste en conseguir condimentos, mezclarlos, mejorar

el sentido de lo cocido, sin desterrar el aporte de lo crudo, acercar los acentos del sabor y proveer la secreta sabiduría de conciliar gusto, variedad y nutrición.

Ya podría ufanarse España de haber traído el dulce y las artes gastronómicas, pero, justamente, la península encierra una síntesis preliminar de aportes europeos, árabes y africanos, sin mencionar aún la decisiva influencia francesa e italiana. La cocina es fundamentalmente humana y aquello que la naturaleza brinda se resume en platos, sabores, técnicas similares y asimilables. La cocina, toda cocina, tiende a ser mestiza y por eso la historia de las civilizaciones es un capítulo de las coincidencias nutritivas y de las estrategias para sobrevivir.



3

A ello hay que añadirle, de manera simultánea, el aporte negro, que hará de la escasez y el desconocimiento de algunos productos una solución positiva que será compartida por todos aquellos peruanos que padecen hambre.

El siglo XVI es, en suma, un gran taller de cocina. Negros, blancos e indios abordarán la misión común de formular recetas, inventar combinaciones, aprender a manejar alimentos. ¿Que hay un cocido peninsular? Se sumará a ese encanto el sancochado y nos recordará también que el chupe y la morusa andan rondando. ¿Que se traía más vaca que carnero, como diría el Quijote? Pues aquí aparecen los peces costeros que, gracias al limón ibérico, se tornarán en variados ceviches. También los cuyes y los auquénidos andinos, que se transformarán en charquis y tripulinas y pachamancas proverbiales. Los negros harán maravillas con los interiores de animales y peces, sentando las bases de lo que pronto serán fogones, parrillas y tropezones de amplio registro en todo el Perú.

Todos ellos continuarán, asimismo, con el delicado arte de secar las carnes bovinas y marinas, y de consumir verduras en su momento. Todos comulgarán con la papa, con los frejoles, con las yucas y los exóticos frutos de la América autóctona y nutricia. Todos saben que cualesquiera que sea el grano y las semillas y las solemnes papas, servirán como harina y permitirán comulgar con las pastas, los pasteles, la carapulcra o los panes y panecillos conventuales.

La concertación del Perú está en su comida. Se dice en señal de burla que, gracias a ella, tanto en el pasado como en el presente, todos concedemos y sabemos ponernos de acuerdo. El concilio de la pitanza. Quizá sea lo único en que no caben diferencias. El Perú colonial es el primer gran puchero y la candel insignia de la convivencia.

Por otra parte, los platos salados y los dulces tienen nombres y apellidos, y allí el talento combinatorio se multiplica. Empecemos por lo emblemático: el color morado. Signo de fe de nuestro Señor de los Milagros, su valencia alimenticia es el maíz morado y –¡santiguarse!– la mazamorra morada, plato con el que pecadores y santos coinciden a la hora de saldar entuertos. Y para apagar sedes incendiarias: chicha morada, vestida de castidad.

En la pitanza criolla los nombres de los platos y dulces traen su propio mensaje, que no siempre es fácil de precisar. Lo primero: la identificación proviene de los insumos. ¿De dónde proceden nombres tan rotundos, carretilleros, como tripulina, mondongo y fritanga? ¿O cau cau, tacu tacu, anticucho, puka picante, laguas y salsas de Ocopa? La confluencia de varias culturas ha hecho florecer una culinaria democratizadora. Es probable que al comienzo las huestes hispánicas prefirieran recluirse en sus costumbres, pero pronto el imperio del sabor producirá braseros comunes. Al jamón ibérico se le sumará el charqui y las frutas menudearán en todo, causando sorpresa e invitación al manjar o el dulce. De ahí, como se verá, el apelativo



4

4. La mazamorra morada, dulce tradicional cuya popularidad se advierte en el apelativo de “limeño mazamorrero”.
5. La chicha morada, refresco típico que, al igual que la mazamorra, se prepara con una variedad de maíz que tiene el color emblemático de octubre.



5

de “limeño mazamorrero”, sea cual sea el color de la piel y la holganza dulcera.

Como la procesión del Señor de los Milagros era un mar humano y duraba muchas horas, los feligreses solían probar algunos tentempiés durante el recorrido. En muchas esquinas, palmo a palmo, se instalaban los carritos de emolienteros con bebidas, champús y hasta un velado pisquito. Pero las más solicitadas eran las carretillas que, con calderos y carbones, lanzaban al aire olores de combinados apetitosos y humeantes como inflamados anticuchos, chanfainita, choncholés, rachi, hígado a la plancha. Algunos comerciantes ofrecían en canastotes, arropados bajo telas tibias, tamalitos, ya fueran verdes o semirrojos, pero, por encima de todo, el soberano caucau, amansador de tempestades y acuciante apetito. Más discretos eran los sangucheros ¡oh pan con chicharrón el de otrora!- o los humildes y socorridos pan con mortadela o bizcocho con queso serrano.

Así como se establecieron barrios para dar albergue a los recién llegados (Chucuito en el puerto del Callao, Malambo para los afroperuanos, Barrios Altos para los indígenas), se

distribuyeron igualmente tierras para haciendas y heredades conventuales, con lo que se configuró un mapa multicultural que no tardará en tener una articulación gastronómica. Como es natural y previsible, las festividades religiosas son una oportunidad de convocatoria para usanzas y convivios, entre los cuales se advierte la proverbial y santurrón gala y gula de la dulcería conventual.

La tarea de evangelización, y la expansión de las órdenes religiosas, alentaron una vida penitente y a la vez solidaria. Los conventos auspiciaban actividades que contribuían a difundir la fe entre los diversos sectores sociales. Bautizos, matrimonios, nacimientos y penitencias tejían la rutina cotidiana. Los conventos eran reductos de evangelización y acción social. Había muchas festividades religiosas y, entre estas, la devoción al Señor de Pachacamilla fue ganándose progresivamente el favor popular, más aún en una ciudad que ya se jactaba de contar con ejemplos de virtudes y laboriosidad. Los pobladores sometidos a férreo control, como los esclavos negros y los indios, encontraban refugio y consuelo en las cofradías y en las obras de bien de los conventos. Las vidas de los santos limeños, entre ellos San Martín de Porres, Santa Rosa de Lima y Juan Macías, corroboran la religiosidad que prevalecía en la sociedad virreinal.

La gran fragua de este universo plural residía, por un lado, en los servicios de negros e indígenas en las casas solariegas, y, por otro, en el mercado y las festividades que marcaban el paso de los días. Algunos viajeros europeos que recalaban en nuestra costa resaltaban que Lima mostraba una faz de galanura festiva y que, cualquiera que fuese la categoría social, era de sorprender el gusto por la comida y, particularmente, los dulces.



6. La humareda de los braseros se confunde con las nubes de incienso durante los recorridos procesionales.

7 y 8. Una amplia gama de potajes criollos, entre estos los chicharrones, satisface el apetito de los fieles que llenan las calles.



El territorio peruano ancestral permitió la producción de una serie de alimentos que hoy continúan siendo la base del sustento popular. Algunos de esos productos han ganado fama mundial y forman parte de la larga lista de contribuciones alimenticias de América al mundo. Papa y maíz están en la médula alimentaria, a la cual se añaden otros productos agrícolas que asombran por sus valores saludables, como ocurre con la kiwicha, la quinua, la papa seca o el chuño, que se han vuelto populares en otros lugares del orbe. En materia de frutas, la variedad es igualmente formidable. Otro hecho remarcable es que las tierras y climas del Perú han hecho posible que productos oriundos de Europa, África y Asia se aclimaten y fructifiquen generosamente.

La fusión alimentaria se remonta a tiempos inmemoriales, ya que los primeros peruanos y las culturas subsiguientes supieron aprovechar las singularidades de las tres regiones naturales, multiplicando fuentes nutricias, sabores y mezclas que nos acompañarían desde entonces. Esto fue motivo de asombro para las huestes hispanas en los inicios de la conquista, a tal extremo que algunos de sus miembros especularon, bajo el influjo de las sagradas escrituras, que tal vez el origen del mundo correspondiera a estas tierras.

A la larga lista de intercambios de productos, debe agregarse la combinación de platos y dulces, donde intervienen factores como la procedencia cultural, la libre disposición y la capacidad de ingreso de los consumidores o comensales. Es curioso advertir que muchos de los términos utilizados para nominar a ambos (productos y platos) llevan a menudo a confusiones notables acerca de su procedencia. Por ejemplo, se diría que 'chanfainita' proviene del quechua y, por tanto, es un peruanismo. Sin embargo, se trata de una expresión netamente peninsular, que se refiere a un guisado de bofes aderezados con cebolla y otros condimentos. Adobo, en una pronta asociación, podría parecer un africanismo o peruanismo, pero resulta que, pese a la eufonía, es hispánico (y, quizá, de origen vasco o árabe).

Sergio Zapata Acha ha hecho una contribución notable con su *Diccionario de gastronomía peruana tradicional*.² Este trabajo aporta varios hallazgos entre recetas y procedencias de una vasta mayoría de platos que son parte de este abrumador y nutritivo repertorio. Su lectura permite certificar cómo llegan términos de diversos lares, se recrean otros o se admiten innumerables variantes. Estamos ante un escenario prolífico de condumios y pitanzas, que revela una irrefrenable tentación de mezclar elementos, como sucede con muchos otros aspectos de la cultura peruana.

No hay festividad, especialmente religiosa o votiva, en la que no entre en juego la gastronomía. En todos los casos, confluyen comidas y dulces a los que se les atribuye peruanísimo talante, aun cuando no se ignora que provienen de otros ámbitos, más bien dispares y distantes.

EL GUSTO IGUALA LOS PLATOS

Si esbozamos un recuento general de los platos preferidos en la celebración del Señor de los Milagros, tenemos que situarnos en dos frentes. Uno se halla en el interior de los claustros, donde, siguiendo una ancestral tradición, son



9

las diligentes manos de monjas, asistentes y fieles las que hacen bienaventuranzas. El otro es el multitudinario de las calles y plazas por donde pasará el Señor. Allí, miles de devotos acudirán a los vendedores ambulantes cuyas ofertas abarcan desde choclos sancochados de nacarados granos hasta sofisticados adobos o frituras de brasas solícitas para premiosos paladares, que también empalmarán con el emblemático morado de la nunca más oportuna chicha morada. Aquí debemos encomiar la contribución peruana que constituye el maíz, proveedor de una harina muy requerida para los dulces, al igual que esa singular especie de maíz morado que dota su sabor y color a la chicha y mazamorra típicas de las fiestas de octubre.

Dentro de la gama de combinados de origen negro habría que mencionar, como lo hace Fernando Romero, la chapana, un dulce preparado con chancaca y yuca rallada o harina de maíz que, como el tamalito verde, era envuelto con las pancas que recubren la espiga de maíz.³ Extraños nombres y precedentes sonaban corrientemente en la Lima de los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo, el ñame, que puede ser el nombre de una enredadera que abunda en Costa de Marfil. Aunque no se reprodujo en la costa, sí lo hizo en la selva, donde suplió a la yuca, la papa u otros tubérculos. Otro nombre de amplia resonancia entre la comunidad negra es el sango, que se propagó por toda la zona costeña. Así, el sanguito de ñajú designaba tanto una versión salada como otra dulce, que llevaba abundantes pasas y era la favorita de los niños.



10



11



12

9 y 10. Entre los aportes de la comunidad negra al concierto gastronómico nacional, los anticuchos de corazón de res se han consolidado como un símbolo de peruanidad.

11 y 12. Los picares con miel son un manjar inseparable de las celebraciones populares, sobre todo en el Mes Morado.

También está documentado el empleo del arroz en combinaciones de comidas y dulces negros, entre los que hay destacar el arroz con leche, si bien no tuvo la expansión de la mazamorra morada. Lo de “limeño mazamorrero” nos indica claramente que era una forma legítima de designar procedencia y prosapia, sobre todo porque Lima era considerada una de las ciudades de la América española con mayor consumo de azúcar.

Por último, recordaremos que, según el historiador Juan José Vega, el término ‘mazamorra’ deriva de un postre del Magreb denominado *matmora*, que fue “quizá el primer aporte de las jóvenes y hermosas compañeras de tantos conquistadores y sucedió gracias al reemplazo de la harina de trigo, muy escasa todavía, por la harina de maíz, la que le concedería un cuerpo especial. Pronto adquiriría, además, un sabor distinto al ocurrírsele a alguna de aquellas féminas el uso del maíz morado. Este le dio un sabor incomparable, porque el bendito grano rojizo crece solo en nuestras tierras; es privilegio del suelo de los Incas”.⁴

EL DULCE Y BENÉVOLO SEÑOR DE LOS MILAGROS

El vasto número de conventos que había en Lima preocupó a las autoridades virreinales de la metrópoli. Como anota Juan Luis Orrego, a fines del XVII casi un tercio de la población limeña estaba conformada por curas y monjas, de modo que los muros conventuales, aun de clausura, tenían incidencia en la vida de la ciudad y suscitaban los celos virreinales.

El célebre gastrónomo español Xavier Domingo, citado por Gloria Hinojosa, reconoce que “la inmensa mayoría de conventos de monjas que proliferaron por toda Iberoamérica en los siglos XVII y XVIII realizaron colosales fortunas con diversos negocios e inversiones, entre los que figuraron, desde el primer momento, la pastelería, la dulcería y la conservería”.⁵

Simultáneamente, acaudaladas familia enviaban a sus hijas a estudiar al convento para alejarlas del mundanal ruido, pero sin que perdieran sus comodidades. Observa Gloria Hinojosa que “allí se les enseñaba música, baile y teatro, así como a preparar todo tipo de potajes y pasteles”.⁶ En consecuencia, fue en esos recintos donde se llevaron a cabo los primeros ensambles de productos locales con los hispánicos. Son los orígenes de este gastronómico y remarcable mestizaje.

Sería muy largo detallar las recetas de los dulces, pero basta mencionar sus nombres para tener una imagen del sello particular que les imprimía la devoción, a la par que evocaban estados de ánimo casi mundanos o demasiado humanos. Ya hemos visto el rol que cumplía el maíz morado, producto al que sin mayor demora se le unirían el camote, el zapallo, la chancaca, los frejoles, aparte de algunas “ayuditas” que daban los licores, entre otros.

Se dice de los peruanos que somos mazamorreros, pero, en rigor, nuestra ambición es mucho mayor y a todo nivel. No solo teníamos conventos, sino auténticas factorías del buen gusto, de donde brotaban dulces de maná, mazapán y bola de oro con la heráldica almendra. Y otros postres dignos de audaces ponderaciones: mostachones, alfajores, huevo chimbo, suspiros y suspiro de limeña, bienmesa-



be, buñuelos, picarones, frejol colado, cabello de ángel, manjar blanco de frutas (el más excelso el de chirimoya), coquetos guargüeros, limones e higos calados. Muchos de estos manjares se ofrecían en la puerta de los conventos, por donde pasaba la procesión del Señor de los Milagros, aunque no faltaban entusiastas ambulantes que instalaban sus mesitas a la velocidad de un rayo en las esquinas y que vendían al por menor las creaciones de las vecindades criollas.

En primer término, el nunca suficientemente bien ponderado turrón de doña Pepa, una creación soberbia que toma el nombre de turrón pero le da una forma y consistencia netamente criollas (o eclécticas, si nos doctoreamos). El mazapán almendrado es sustituido por unas barras amasadas, a las que se le da un determinado grosor con harina, manteca, yemas de huevo bien batidas, algo de salmuera y anís. Esas barras van al horno o se fríen.

Paralelamente, se ha preparado la golosa miel de chancaca hasta llegar al punto de melcocha, con un poquito de vino dulce o anisado. Luego se van apilando las barras, piso tras piso, sobre un papel grueso, rociadas generosamente con





melcocha en cada etapa. No se trata de llegar al cielo con esta escala; tres pisos o cuatro son ya más que suficientes para coronar la muralla con miel y añadirle encima coloridas grajeas y multiformes confites. Al cierre, la señal de la cruz. Este turrón fastuoso se vende en trozos cómplices o por kilos, con ambición casera. ¿Qué somos, en síntesis, los limeños: mazamorreros o turroneros? Para qué quedarse cortos: ¡ambas cosas!

ALMÍBAR FINAL

Se ha examinado ampliamente la afición a lo dulce, herencia in-



dudable del mundo ibérico. Pero esta preferencia no corresponde solo al deseo de satisfacer el gusto. Debido a los avatares que se vivieron durante el periodo colonial, así como a las costumbres urbanas que pretendían superar incomodidades y trasplantar hábitos del otro lado del Atlántico (pensamos tanto en la península ibérica como en el legado de árabes y africanos), se buscó una vía de contentamiento que tenía entre sus virtudes la de aproximar a las personas. Es decir, lo dulce fue un medio para establecer una simpatía mutua y generar vínculos entre la gente. Era una manera de encontrar una cierta consanguinidad, de alentar coincidencias, de compartir labores que igualaban a todos. En esa perspectiva, los conventos fueron un centro fenomenal donde se desarrollaron técnicas que, a la postre, son universales.

En principio, todo festejo que incluye actividades gastronómicas invita a sentirse en grupo y hace de la cordialidad un motivo de convivialidad. De ahí que la categoría del sabor dulce se use también para indicar afabilidad, ternura, amor, amistad, compatibilidad. Lo dulce es lo auténticamente deseable en cualquier relación humana. Resulta todo lo contrario de lo amargo. Entre las variantes del sabor, lo dulce es, por así decirlo, lo que mejor traduce la buena disposición de ánimo. Los pueblos, al igual que las religiones, se afanan por mostrarse amables recurriendo a lo dulce. Lo amargo, lo ácido y lo salado son extremos cáusticos que expresan otros sabores y valores, pero no precisamente los de una armónica convivencia.

Queremos resaltar estas ideas a propósito de las festividades religiosas y populares, donde los sabores de la cocina y repostería son una parte esencial del patrimonio histórico y cultural de un pueblo. En ese sentido, Lima y el Señor de los Milagros constituyen la mejor prueba de que un país como el nuestro sabe expresar una profunda espiritualidad, a la vez que muestra actitudes tan humanas y terrenales como su debilidad por potajes y dulces tan peculiares.

13, 14, 15, 16, 17 y 18. A partir del virreinato, los conventos fueron "auténticas factorías del buen gusto". Las manos pías de las monjas solían elaborar una infinidad de delicias, desde el clásico turrón de doña Pepa hasta el huevo chimbo, pasando por el frejol colado, los alfajores, el arroz con leche y el suspiro a la limeña, entre tantos otros dulces de la depurada repostería peruana.



CAP. VI
EL MUSEO
el legado del Señor

GRACIAS RECIBID







EL MUSEO DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Liliana Ganessa

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.

22ª Asamblea General del ICOM
(Viena, 24 de agosto de 2007)

A lo largo de la historia, en los silenciosos claustros del santuario del Señor de los Milagros, las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas han custodiado fielmente todo lo referente a su culto. Con gran celo y amor, las religiosas han guardado, conservado y atesorado las múltiples ofrendas que, año tras año, los devotos le dejan al

Señor como reconocimiento por las gracias que les ha concedido. Desde la primera comunidad, constituida por la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, hasta la de nuestros días, bajo el priorato de la madre María Soledad de Nuestra Señora de Guadalupe, se han apreciado estas dádivas, las cuales forman parte del patrimonio cultural, artístico y, sobre todo, espiritual del monasterio, pues cada pieza encierra una historia de fe. Se ha de tener presente que la colección ha pervivido como testimonio privilegiado de la devoción al Señor, que se ha mantenido viva durante tantos siglos.

La colección está compuesta por obras de arte como pinturas y esculturas, elementos litúrgicos, exvotos, placas de las cuadrillas, medallas conmemorativas y otros objetos. Cons-

cientes de este rico y variado legado, las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas han considerado que esos artículos, además de sus innegables atributos históricos y artísticos, son un canal adecuado para seguir adelante con la misión de extender el culto al Señor de los Milagros. De ahí que surgiera, espontáneamente, el deseo de ponerlas al alcance del público.

Con ese propósito, se dio un primer paso con la organización de una sala de exposición, a la que se denominó “museíto”. La selección de las obras estuvo a cargo del monseñor Alberto Brazzini Díaz-Ufano, junto con las religiosas, quienes cuidaron cada detalle al acondicionar el área de exhibición. Este espacio debidamente implementado fue inaugurado por el cardenal Juan Landázuri Ricketts el

“MURO Y ANDA UN SOLO SEÑOR”



18 de octubre de 1987.

En esta sala se reunieron las grandes pinturas y los pequeños objetos,

como los angelitos de cerámica vestidos con hilos de plata. En ese tiempo, el recinto estaba cerrado al público y solo se podía acceder a este previa autorización. Esta modesta iniciativa alentaría el sueño de las Madres de crear un museo dedicado al Señor de los Milagros.

En 1994 se decidió recuperar los retablos y la superficie decorativa del santuario, labor que se encomendó a la restauradora Liliana Canessa, quien hoy es la directora del museo. Con esa finalidad se estableció un taller de conservación y restauración, el cual haría posible el rescate de las esculturas, el púlpito, las peanas y otros componentes de la iglesia. La jefatura del proyecto y del taller recayó en la restauradora Maruja García Ponce, quien continúa ejerciendo tal responsabilidad. La asesoría concerniente a los procesos de restauración correspondió al experto Álvaro Sandoval.

Culminada la recuperación de la iglesia en el año 2000, se procedió a rescatar las obras del monasterio. En paralelo, un equipo especializado, junto con un grupo de colaboradores, emprendió el inventario y catalogación del patrimonio mueble del convento. Posteriormente, en 2004, se inició la

digitalización de las piezas, trabajo que se confió a Jorge Valdivia, quien pasó a integrar el equipo.

Dos años después, en 2006, se empezó a desarrollar el proyecto de museología. Se creó un grupo conformado por Liliana Canessa, Maruja García, Paula Silva y Jorge Valdivia, que se ocupó de seleccionar las obras, diseñar el guión museográfico y el logotipo. En los años 2011 y 2012, se llevó a cabo la filmación y registro fotográfico de la procesión de octubre y las celebraciones de Semana Santa. Estos productos audiovisuales fueron realizados por Raúl Goyburu y su equipo, y sirvieron para editar el video de presentación del museo que se proyecta en la primera sala; con las fotografías, se montaron las salas 2A y 2B.

A fines de 2012, se unirá al grupo María Rosa Álvarez Calderón, quien aportará nuevas ideas para el guión y la museografía. Asimismo, proporcionará documentación fotográfica obtenida por ella. Ese año el diseñador gráfico Luis Corcuera y Patricia Calderón concluyeron con la elaboración del logotipo y la señalética del museo. Para la recuperación y revisión de los textiles, se recurrió a Patricia Victorio. La restauración de la bula fundacional fue ejecutada por Guillermo Núñez.

Finalmente, el 17 de octubre de 2014, a puertas cerradas, las Madres contemplaron la obra terminada. La presentación y bendición de los espacios del museo fue efectuada por el

arzobispo de Lima, Juan Luis Cipriani. En la ceremonia participaron la priora del monasterio y toda la comunidad, el padre Pedro Hidalgo Díaz, el padre carmelita descalzo Pedro Zubieta, la señora Isabel Larco de Álvarez Calderón, los patronos de andas y el equipo de trabajo, además de otros invitados y personas allegadas a las religiosas.

Oficialmente, el Museo del Señor de los Milagros se abrió el 21 de octubre de 2014. Su moderno edificio fue diseñado por el arquitecto José Antonio Vallarino. La construcción tiene tres pisos, los cuales albergan seis salas, incluida aquella que se conocía como el “museíto” y que fue adaptada a la nueva obra.

A media cuadra del concurrido jirón Huancavelica, se encuentra una discreta y disimulada puerta de hierro que conduce a la entrada del museo. A manera de bienvenida, se ha colocado una copia fiel del mural de Pachacamillo, que luce imponente porque cuenta con el marco de plata que acompañó a la imagen original del Señor de los Milagros durante casi cuarenta años.

En el primer piso, un corredor de gran altura cubierto con amplios vidrios brinda luz a los pasillos y permite que el visitante transite por un espacio diáfano y acogedor, capaz de elevar el espíritu. El edificio consta de dos bloques unidos por pequeños puentes en cada piso, con laterales de hierro que forman rectángulos abiertos y recuerdan los antiguos locutorios del

UNA SOLA DEVOCIÓN”.



1. Ingreso al museo. Señor de los Milagros, copia del mural. El marco de plata, diseñado por Jacinto Germán Cortez, data de 1957 y acompañó al mural original hasta 1994.

monasterio. El borde del pasamanos está hecho de madera y otorga calidez. Estos detalles se repiten en las escaleras y ventanas.

El corredor antes mencionado desemboca en el primer ambiente, la sala de proyecciones y exposiciones temporales. Aquí el espectador puede conocer a grandes rasgos la historia de la devoción al Señor de los Milagros y su importancia en el Perú, así como apreciar diferentes muestras transitorias. Actualmente, la sala presenta una colección de Cristos. Antes había acogido un homenaje a Santa Teresa de Ávila por los quinientos años de su nacimiento.

En el pasillo, junto a las escaleras que llevan al segundo piso, una infografía señala los múltiples lugares del mundo donde se celebra la procesión. Al ascender a la siguiente planta, nos recibe una gran fotografía del mural del Señor y de las andas, con el lema del museo: “Muro y anda un solo Señor, una sola devoción”.

En el segundo piso, se halla la sala de fundación, el otrora “museíto”, donde se exponen las pinturas que corresponden a los pioneros que impulsaron la devoción al Cristo Moreno. Frente a esta sala hay otras dos, designadas como “Octubre dentro de casa” y “Octubre en la procesión”.

En la primera, la documentación fotográfica nos adentra en el monasterio e ilustra sobre la preparación de los lienzos, para las festividades, labor rea-

lizada por los restauradores. También registra el proceso de armado de las andas, por los patronos. Todo se realiza bajo la supervisión de las Madres. Otras imágenes nos revelan lo que acontece en el santuario en los días en que no hay recorrido procesional. Aparte de ceremonias como las misas de los distintos poderes y organismos del Estado, se han capturado los momentos en que los fieles adoran al Señor. En unas vitrinas, se exhiben los objetos que antiguamente adornaban las andas, junto con las medallas y condecoraciones otorgadas.

La sala contigua ofrece un panorama de la procesión a través de una secuencia fotográfica. Son imágenes que conectan a los devotos con las vivencias que se experimentan durante la procesión. Ellas transmiten el esfuerzo de las cuadrillas de la hermandad, el fervor de las sahumadoras y cantoras, el recogimiento de la multitud y la efusividad de los homenajes que se rinden al Señor. En las vitrinas de esta sala, se exponen algunas placas de las cuadrillas y grupos de hermanas, los sahumeros, los platos conmemorativos y las ofrendas de las instituciones. Por último, una serie de cinco acuarelas del maestro Núñez Ureta recrea escenas de la procesión.

Las dos salas que hay en el tercer piso se distinguen de las otras por su estilo arquitectónico, en el que resaltan los techos altos. Frente a la puerta de ingreso, una teatina con bloques de vidrio ilumina la estancia, función que es complementada por ventanas

2. *Sala de fundación.*

Aquí se exponen objetos de arte que permiten contar la historia de la devoción.



2

3. *Sala 28 de octubre dentro de casa.*
Mediante documentación fotográfica se aprecia el mes morado en el monasterio y santuario, además de medallas, condecoraciones y otras ofrendas.

4. *Sala 2C. Octubre en procesión.* Se muestra la participación de la Hermandad, sahumadoras y cantoras.





5

generosas. En el interior de una sala, vemos cuadros de Cristo, la Virgen María y algunos santos. Una hermosa hornacina contiene una escultura del Nazareno, ornamentos litúrgicos, un armario con floreros, portavelas y otras piezas.

Él último espacio es la sala de las reliquias y guarda auténticos tesoros, entre estos unos relicarios finamente labrados que subrayan la atmósfera mística que impregna el ambiente. También sobresalen un majestuoso Cristo de marfil, un sagrario y una cus-

todia. Fuera de la sala, en el corredor, cuelgan más obras pictóricas.

Esta breve reseña, una visión general del museo, solo pretende ratificar el interés y riqueza de su colección. No está demás recordar que estos objetos, a la par que satisfacen las expectativas de artistas e historiadores, son emblemas de la fe de los creyentes y, por tanto, testimonios edificantes.

En ese sentido, queremos recalcar que el Cristo morado esta presente en las distintas salas y pasillos del

museo, su presencia, mística y espiritual, se percibe y se siente. Por ello, el deseo de las religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas y del personal que labora en el museo, es que en este recinto a través del testimonio artístico, se cuente la historia de la devoción lo más fiel posible. Pero también se espera que todo visitante se sienta en casa, que lo contemple como un espacio de disfrute cultural, de acercamiento, como un lugar de recogimiento, de avivamiento de la fe y de encuentro con el Señor.



6



7



8



9



10

5. Sala 2C. Octubre en procesión.

6, 7. Relicarios de metal interiormente pintados al óleo en la Sala 3A.

8-14. Vista de la Sala de reliquias.



11



12



13



14





ARTE PICTÓRICO Y ESCULTÓRICO

Ricardo Estabridis Gárdenas

RETRATOS DE LOS GESTORES DE LA CREACIÓN DEL MONASTERIO E IGLESIA DE LAS NAZARENAS COMO DOCUMENTOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS

El significado que tiene el Señor de los Milagros para el pueblo peruano es parte de la identidad de una nación movida por la fe y de la religiosidad heredada de años virreinales. No pretendemos contar su historia, que corresponde a otro apartado de este libro, sino destacar a aquellos personajes que sembraron o fueron gestores de la devoción al Cristo de Pachacamilla, inmortalizados en lienzos que hoy forman parte del Museo recientemente creado en el Monasterio de las Nazarenas, algunos de ellos frutos del pincel

de destacados pintores limeños del siglo XVIII.

Retrato de la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo

Doña Antonia Maldonado Verdugo, nacida en Guayaquil en 1646, constituye la semilla de esta fundación religiosa limeña. En su periplo vital se registran un viaje al Callao, un matrimonio no consumado y –en su deseo de dedicarse a la vida religiosa– la fundación de una casa de recogimiento frustrada en nuestro puerto, un tiempo en el beaterio de Santa Rosa de Viterbo y por último la creación de un beaterio o Instituto Nazareno en Monserrate, en 1683, donde se establece con otras beatas por 18 años, hasta que el destino la cruza con un alma dedicada al Cristo de los Milagros, don Sebastián

de Antuñano, quien la invita en 1702 a instalarse en sus terrenos, uniendo así en la historia el santuario y el Instituto Nazareno.¹

En el lienzo anónimo que nos ocupa la madre Antonia es representada de cuerpo entero, frente al espectador, con túnica sepia y toca blanca ceñida y cruzada por delante. Sobre la cabeza corona de espinas, un rosario al pecho y una soga anudada al cuello y otra a la cintura, de donde pende una cruz obispa de dos travesaños. En la mano derecha lleva un cilicio y en la izquierda un báculo rematado en cruz. A la izquierda una mesa donde se ha colocado una figura de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, a su lado un reloj de arena y dos libros sobre los cuales se ha ubicado dos llaves cruzadas, símbo-



lo papal. En el lomo de los libros se lee: “Compás perfecto” y “Amor de Dios”. A la derecha un macetero en cerámica policromada de la época, con lirios.²

Complementa la composición del lienzo, en segundo plano, un claustro con religiosas que llevan la cruz a cuestras y una cartela en la parte inferior que da cuenta de la retratada, con la fecha de su muerte en 1709, lo que permite deducir que es un cuadro realizado después de su fallecimiento, avanzado el siglo XVIII.

La explicación de la vestimenta que lleva la madre Antonia en el lienzo está justificada por el relato de fray Blas Suárez, uno de sus confesores, recogido por su discípula Josefa de la Providencia, donde se relata que estando una noche la madre Antonia en oración vio que el Señor, vestido con túnica morada, se llegaba hasta ella y, cortándole las trenzas de sus cabellos, le ponía una túnica morada, una soga al cuello y una corona de espinas en la cabeza, diciéndole: “Mi madre ha dado su traje de pureza para hábito a otras almas y yo te doy a ti mi traje y

hábito con el que anduve en el mundo: estima mucho este favor”.³ (F. 2).

Un documento ubicado en los archivos del convento nos ha permitido conocer el nombre del autor del lienzo y la fecha de su ejecución: Juan Lorenzo de Arguelles, 1746, donde se da cuenta no de un contrato de obra, sino de un milagro que relata el pintor:

*“Digo yo don Juan Lorenzo de Argüelles maestro de pinturas de esta ciudad (sic) de los Reyes del Perú que habiéndome encargado el señor inquisidor Matheo de Amusquibar se pintase por su original, un retrato de la madre fundadora del convento de las nazarenas de esta dicha ciudad (sic), al tiempo que pinté los tres misteriosos lirios que en memoria, de los tres que produjo una mazeta (sic) y regó y bendijo, en el puerto del Callao en los principios de la fundación de dicha madre, en el nombre de Jesús Nazareno, me sucedió lo siguiente...”*⁴

El pintor da fe en 1746 y describe minuciosamente que el lirio enviado por el inquisidor fuera de la fecha de florecimiento acostumbrado en Lima,

lo puso en una copa y lo pintó en el lienzo entre el 15 y el 16 de mayo y que solo duró esos días, ya que cuando quiso regalárselos a un amigo franciscano se marchitaron.

Retrato de don Sebastián de Antuñano y Ribas

Personaje de origen vizcaíno que vino a Lima en 1668 y regresó a España al poco tiempo; según el padre Vargas Ugarte,⁵ ya en 1670 estaba en Madrid, donde vivía en la calle de Atocha, frente a la iglesia de los trinitarios descalzos donde se veneraba una imagen del Cristo de la Fe. De esa devoción recibiría la inspiración de realizar obra en honra de Dios en Lima y decide regresar. En 1684, ya en la Ciudad de los Reyes, un día entró a la capilla del Señor de Pachacamilla y sintió una voz que le decía: “Sebastián ven a hacerme compañía y a cuidar del esplendor de mi culto” y con ello justificó lo sentido en Madrid. Más adelante compraría los terrenos que cedió a la madre Antonia.

Lastimosamente el retrato pintado en el siglo XVIII no ha llegado hasta

nosotros y lo conocemos a través de una fotografía del cuadro, donde aparece con el hábito nazareno, de seguro obra póstuma, ya que muere en 1717. Es sobre la base de esa fotografía que Dante Mesa ha realizado una pintura en 1999, la que se exhibe actualmente en el Museo. (F. 3).

Retrato de la madre Josefa de la Providencia

Nos encontramos ante la pintura de una de las discípulas de la madre Antonia, quien se encargó de cumplir sus sueños, ya que durante su gestión, desde 1709 hasta 1730, el beaterio se convirtió en monasterio de carmelitas descalzas. Murió en 1747. Gracias a ella se conserva el Manuscrito: “Relación del origen y fundación del Monasterio del Señor Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Lima”.

Se le representa de pie, de cuerpo entero frente al espectador, vestida con el hábito nazareno, que en el lienzo se ve pardo, va coronada de espinas y lleva cordón al cuello y al cinto. Su mano izquierda sostiene un pequeño libro, mientras que la otra la lleva al pecho, en postura sofisticada que recuerda el manierismo. Fondo neutro y, en la zona inferior, cartela recortada. (F. 4) Al parecer estos dos últimos lienzos citados, que hasta el momento son obra anónima, podrían ser del mismo pintor del retrato de la madre Antonia.

Retrato del virrey don Manuel de Amat y Junient

La antigua capilla de las Nazarenas no escapó a los estragos del devastador terremoto de 1746, y una vez más, la señora Fernández de Córdoba y Sande acudió en su ayuda. Esta vez contó con el apoyo incondicional del virrey Amat. Ambos decidieron levantar una iglesia digna del patrón de la ciudad.

El llamado al pueblo de Lima no se hizo esperar, ya que se logró una gran recaudación en presencia de la imagen del Señor de los Milagros, trasladado en las andas a la iglesia de los Desamparados, donde se llevó a cabo la recaudación. Gracias a ello, el 15 de junio de 1760 se colocó la primera piedra bajo la dirección del sobrino de doña María, don Felipe Colmenares Fernández de Córdoba. Este escribió el libro “El día deseado...”, en el que se celebra la inauguración el 20 de enero de 1771 y se da cuenta sobre la historia de la devoción y el reconocimiento a la labor del virrey Amat. Un ejemplar se exhibe en el museo con el grabado del interior del templo, obra de José Vázquez.⁶

El retrato votivo, del virrey Amat lo representa de pie frente al espectador, con peluca a la moda del rey Carlos III y vestido con ricas telas en rojo y negro recamadas en oro, tricornio bajo el brazo, bastón de mando y documento en la mano izquierda. Sobre su pecho luce las

medallas de la orden de San Juan y la Gran Cruz de la Orden de San Genaro. No falta el típico cortinaje rojo recogido ni el escudo que registra su prosapia, el piso de baldosas en perspectiva hacia un fondo donde se aprecia el justificativo de su presencia en esta colección, una vista externa de la iglesia de las Nazarenas. (F. 6).

En la zona inferior del lienzo, donde se consigna el virrey como insigne benefactor del monasterio de Nazarenas Carmelitas, figura la firma del pintor Cristóbal de Aguilar y la fecha de 1769. Hace poco más de dos lustros hicimos un estudio sobre toda la producción de este pintor limeño y dimos a conocer su testamento.⁷

Retrato de doña María Fernández de Córdoba y Sande

En el Museo se exhibe una copia del retrato original que se conserva en el monasterio, según inscripción que reza:

“La Señora Doña María Fernández de Córdoba y Sande Señora de Valdemoro, viuda de Don Alonso Calderón de la Barca del Orden de Calatrava Fundadora de la primera Casa de Ejercicios Espirituales para señoras”

A lo que se ha agregado con respecto a la cartela del lienzo original:

“Es copia hecha en el año de 1850 del retrato original que se conserva en el Monasterio de Nazarenas del que fue también Fundadora”.



Es indudable que el lienzo anónimo original guardado en el monasterio, perteneció a esa Casa de Ejercicios mencionada, fundada por ella y por Baltazar de Moncada en 1752, casa de la orden jesuita de la cual nos hemos ocupado en otro estudio. Suponemos

que la pintura pasaría a las Nazarenas, después de la expulsión de los jesuitas.

Doña María, insigne benefactora en la fundación del monasterio de las Nazarenas y en la edificación de la iglesia que se conserva, es representada de pie frente al espectador,

con la fórmula característica de los retratos limeños del siglo XVIII, al pie de una mesa donde apoya una mano y sobre la cual se han colocado un crucifijo y libros. En la parte superior del lienzo se ve su escudo nobiliario y un cortinaje recogido, mientras que en la inferior figura una cartela oval con leyenda. La dama piadosa viste, a diferencia de otras de la época, un sobrio traje oscuro con cuello y puños de encaje. (F. 5)

En un estudio realizado en 2003 para el Banco de Crédito del Perú, podemos apreciar otro retrato de la señora de Valdemoro, de similar composición, pero con un mejor trazo de pincel, conservado en la colección Aliaga, que indudablemente fue un referente para este. La diferencia está en la cartela donde sí se especifica que fue “fundadora del monasterio de monjas nazarenas teresianas”.

Vargas Ugarte nos relata la fundación del monasterio ocurrida el 18 de marzo de 1730, lo que motivó una gran fiesta con la procesión de Santa Teresa y San Joaquín (titular del monasterio), que partió del convento de Santa Ana de carmelitas descalzas, con un gran cortejo presidido por el virrey marqués de Castelfuerte, seguido por toda la nobleza de Lima y monjas de este claustro, y en cuyo



trayecto se levantaron sendos altares efímeros.¹⁰

Retratos del papa Benedicto XIII y del rey Felipe V, obras de Fray Miguel Adame

Ambos retratos, el del rey Felipe V y el del papa Benedicto XIII, constituyen obras de singular importancia de la colección, por ser las únicas conocidas hasta el momento del pintor dominico fray Miguel Adame; el del rey, firmado y fechado en 1730 y en la

leyenda del retrato del papa se conservan restos de la firma. Gracias a ambos personajes fue que se llevó a cabo la conversión del beaterio nazareno en monasterio.

La leyenda que figura en la cartela del lienzo del rey da cuenta del hecho:

“La Majestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe V concedió licencia para que se fundase este Monasterio de Nazarenas Teresianas por su Real Cédula dada en 8 de febrero de 1720...”

Todo ello fue gracias a la gestión de don Gerónimo Machado.

El primer rey de la dinastía borbónica en España figura sedente en un sillón rojo claveteado, con escabel a sus pies. Viste a la moda francesa, calzas blancas, camisa con puños de encaje, chaleco naranja floreado y casaca crema. Sobre la peluca empolvada lleva tricornio azul y espada al cinto. A sus pies se ve un león. Sus atributos reales figuran en una mesa frente a él. (F. 7)



Al igual que el lienzo del rey, el del papa Orsini lleva la siguiente leyenda:

“N.M. Santo Padre Benedicto XIII, Pontífice Máximo de la Iglesia, del Orden de Predicadores mandó se erigiese este Monasterio de Jesús Nazareno con sus Reglas y las Constituciones de Santa Teresa por su Bula dada en Roma a 27 de agosto de 1727 a petición del M.R.P. Fray Juan de Gazitúa... del mismo orden...”

El Santo Padre aparece sentado en un sillón frailer, vestido de pontifical, con los pies en un escabel y el piso cubierto con alfombra floreada. Detrás de él, un cortinaje rojo y a su lado, sobre un cojín, la tiara papal. A sus pies don Juan de Gazitúa, de rodillas, en hábito dominico, recibe la bula. (F. 8)

El pintor que plasmó estos dos lienzos en 1730 es más conocido como graba-

dor en el Perú dieciochesco,¹¹ ya que se conservan de su creación estampas religiosas, retratos, figuras alegóricas y arquitectura efímera, como la estampa del túmulo del papa Benedicto XIII citado, levantado por sus exequias en Lima, en 1731.

Virgen del Carmen con santos fundadores

Lienzo que representa a la Virgen del Carmen, advocación mariana relacionada en sus orígenes remotos al monte Carmelo en Palestina y al profeta Elías en el Antiguo Testamento; asimismo, a los primeros ermitaños, a San Alberto, patriarca de Jerusalén, y ya en la Edad Media a San Simón Stock, quien recibe el escapulario de las manos de la Virgen el 16 de julio de 1251.

En la pintura la Virgen del Carmen se ubica al centro como patrocinio, al cubrir con su manto a Santa Teresa de Jesús y a San Juan de la Cruz, reformadores de la orden, a quienes entregan ella y el Niño Jesús su escapulario. En la zona inferior cuatro almas en el purgatorio son salvadas con el escapulario al pecho, en alusión a su promesa. Las vestiduras de la Virgen y la corona van brocateadas en oro, lo que nos remite a la pintura cusqueña del siglo XVIII. (F. 1).

La determinación de la bula del papa Benedicto XIII, de que adopte el Instituto Nazareno la regla de Santa Teresa, tiene como antecedente el relato de la

discípula de la madre Antonia, doña Josefa de la Providencia, quien nos informa que se adoptó esta regla tras un sueño de la madre Antonia en el cual el mismo Jesucristo le indicaba, en una tabla dorada que le entregó, que adoptase la regla del Carmen, ceñida al Instituto Nazareno.¹²

Transverberación de Santa Teresa

Pintura sobre cobre que, por sus caracteres formales, la consideramos del siglo XVIII y de escuela limeña. En ella se representa el momento más importante de la iconografía teresiana, cuando la santa desfallece en éxtasis de amor divino, al ser atravesado su corazón por un dardo que sostiene uno de los dos ángeles que la acompañan, según sus propios relatos.¹³ Tema recurrente en los conventos carmelitas del mundo cristiano, desde la impronta barroco berninesca del siglo XVII. (F. 9).

Virgen del Carmen con San Simón Stock y donantes

Corresponde a un lienzo del siglo XVIII de escuela limeña que, si bien no está consignado en el espacio de la fundación del Museo, nos alcanza, aparte del momento en que la Virgen le entrega el escapulario a San Simón Stock, información de singular importancia para la historia de Lima. En la cartela del lienzo es posible leer:

“Por los años de 1650 Juan Cordero natural de este pueblo del cercado y Sevastián Centeno de casta Pardo



tuvieron en este Camino Rl. Una corta capilla donde veneran a esta Sa. del Carmen que está en esta iglesia y como les favoreció con sus milagros consiguieron la limosna este citio y le formaron otra mayor en la que cantó la primera misa el Arcediano don Agustín Negrón y se formó una hermandad de Eclesiásticos para la Convalecencia de Naturales, y particularmente el Dr. Dn. Antonio Abila por quien fue insigne benefactor el Sr. Virrey Conde de Lemos, quien

consiguió zedula del Rey para esta Fundación.....pidió fundadores a Guatemala a Ntro. R.P. Fray Rodrigo de la Cruz.....llegaron a esta fundación el día primero de D` de 1668.....” (F.10)

Fue en tiempos del virrey conde de Lemos cuando se fundó el hospital de Convalecencia de los Barbones, llamado así porque fue puesto a cargo de los padres betlemitas, orden fundada en Guatemala por el padre Bethancourt, cuyos miembros tenían la característica de llevar las barbas crecidas.¹⁴



11

PINTURAS CON INFLUENCIA DEL BARROCO ESPAÑOL

Cristo Crucificado

Consideramos que muchas de las pinturas que actualmente forman parte de la colección del Museo, proceden de las Temporalidades de los jesuitas, sobre todo aquellas que podemos catalogar como del siglo anterior a la fundación del monasterio, las que debieron llegar para la inauguración de la iglesia en 1771.¹⁵

Entre ellas el gran lienzo del Crucificado nos remite por sus caracteres formales al tratamiento claroscuro del realismo español del siglo XVII, que se hizo presente en Lima con muchos lienzos procedentes del pincel de Zurbarán y de su taller, los cuales influenciaron notablemente en los pintores locales, como en este caso. (F. 11).

Jesús de la humildad y la paciencia

Tema apócrifo recurrente en la pintura limeña, sobre todo del siglo XVII, que tiene como antecedente iconográfico aquel lienzo conservado del pintor manierista Angelino Medoro, pero ya en un contexto barroco realista. En él, Jesús es representado sentado en actitud pensativa después de haber sido flagelado, mientras que en la penumbra tres personajes se burlan y preparan la caña y la corona de espinas. (F. 12).



12

La colección de pinturas religiosas del periodo virreinal es amplia; por ello hemos hecho una selección de las obras más representativas atendiendo a sus épocas e influencias. Es así como estudiamos a continuación las pinturas del siglo XVII, deudoras de una influencia europea, ya sea del barroco español o del flamenco, para más adelante dedicarnos a las del siglo XVIII.

Incredulidad de Santo Tomás

Lienzo que representa el momento en que Santo Tomás introduce un dedo en la herida del costado de Jesús, rodeado de sus apóstoles. Se trata de una composición apaisada con fondo neutro y tratamiento formal claroscuro de buena factura.

Después de que Cristo había resucitado se presentó a sus discípulos y, al comunicar el hecho a Tomás, este no les creyó y les dijo que mientras él no viera las heridas de los clavos y no metiera su dedo en el costado, no lo daría por cierto.

San Juan en su evangelio relata el hecho representado cuando Jesús le dice: “Mete aquí tu dedo, y registra mis manos y trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel”.¹⁶ (F. 13).

El buen pastor

Es una obra que probablemente pertenece al siglo XVIII, ya que si bien respeta el gusto claroscuro en el modelado de las figuras, el fondo gris claro anuncia nuevos tiempos. Jesús aparece en el marco de un paisaje campestre, de pie al centro de la composición, vestido con túnica gris azulada, dirige su mirada al espectador mientras alimenta con espigas a unas ovejas a sus pies, todas ellas coronadas de espinas con soga al cuello, cual nazarenas. (F. 14)

La figura de Jesús en este lienzo nos recuerda mucho otra pintura existente



en el monasterio del Carmen de los Barrios Altos, la que conserva una cartela que dice: “*Forma, figura y hábito de Christo Sr. Nuestro, quando andaba en el mundo, según escribe S. Anselmo y lo pintó San Lucas*”.

La fuente del tema iconográfico es bíblica y es aludido tanto en el Antiguo como el Nuevo Testamento. En el Salmo XXII de David leemos: “El Señor me pastorea, nada me faltará”; asimismo, el profeta Isaías XL v.11, nos dice: “Como un pastor apacentará su rebaño”. En el Nuevo Testamento San Juan en su Cap. X, v.11 escribe: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor sacrifica su vida por sus ovejas”.

PINTURAS CON INFLUENCIA DEL BARROCO FLAMENCO

La comida en casa de Simón el Fariseo

Tenemos que sumar a las obras ya mencionadas como de posible procedencia de las Temporalidades de los jesuitas, aquellas que son de marcada influencia del barroco flamenco del siglo XVII, como las que pertenecen a este acápite.

En el evangelio de San Lucas Cap. VII, v.36 al 38 encontramos la fuente de inspiración para este tema de la vida de Jesús:

v.36 “Rogóle uno de los fariseos que fuera a comer con él. Y habiendo entrado en casa del fariseo se puso a la mesa”

v.37 “Cuando he aquí que una mujer de la ciudad, que era o había sido, de mala conducta, luego que supo que se había puesto a la mesa en casa del fariseo, trajo un vaso de alabastro lleno de bálsamo o perfume;

v.38 “y arrimándose por detrás a sus pies, comenzó a bañárselos con sus lágrimas, y los limpiaba con los cabellos de su cabeza y los besaba y derramaba sobre ellos el perfume....”

Hemos ubicado la fuente de inspiración de esta pintura en una de las creaciones del flamenco Pedro Pablo Rubens conservada en el Museo del Hermitage, indudablemente llevada al grabado, de aquellos que circu-



15



16

laron por España¹⁷ y también por América Hispana.¹⁸ En la existente en el Museo Nazareno, de muy buena factura, el artista ha simplificado la fastuosa composición rubeniana en número de personajes, dinámica y colorido. (F. 15).

Encuentro con su madre camino al Calvario

La vía crucis hacia el Calvario está integrada por catorce escenas, entre ellas el momento en que Jesús se encuentra con la Virgen María. Para la composición de este lienzo el artista ha tomado como referencia

el grabado de Paul Pontius, uno de los principales que trabajaron en el taller de Rubens, pero ha transformado la estampa con el tema del encuentro con la Verónica. Para ello solo ha eliminado a este personaje y a dos niños del primer plano para colocar en su lugar a la madre de Cristo. Además ha destacado el rostro del Nazareno que dirige la mirada al espectador. (F. 16).

La impronta flamenca está impresa en el pintor limeño anónimo que realizó este cuadro, al igual que los lienzos de la serie de la Pasión del convento de San Francisco.

Juicio de Nuestro Señor Jesucristo

El evangelista Marcos constituye la fuente bíblica para este tema pictórico; en su Capítulo XIV, a partir del v.53, relata lo que sucedió después del prendimiento de Cristo en el huerto de los olivos. Fue llevado a casa del sumo sacerdote y todos los principales, escribas y ancianos atestiguaron falsamente contra él, sin probar nada.

En la pintura es posible apreciar este juicio, donde figura al centro Caifás, bajo dosel delante de un trono, vestido de pontifical. A la izquierda, Jesús de pie con las manos atadas; anacrónicamente

te, aparece frente a él Pilatos lavándose las manos. Completan la escena veinte personajes del sanedrín con papiros donde se escriben las acusaciones, poco legibles en el lienzo. (F. 17).

La pintura ha simplificado el grabado del flamenco Adriaen Collaert, al igual que el posterior realizado por Daniel Aldenburgh, que fue fuente de Juan Espinosa de los Monteros para el tema iconográfico que firmó en la iglesia de Santo Domingo del Cusco, y para otras obras en el reino de Nueva Granada.¹⁹

PINTURAS DEL SIGLO XVIII

Cristo Nazareno con cintas

El tema del Nazareno es recurrente en este monasterio, por ser la semilla de inspiración para su existencia, desde aquel sueño de la madre Antonia del Espíritu Santo.

En esta escena vemos a Jesús caído sobre su rodilla izquierda, coronado de espinas, con la cruz a cuestas, rodeado de un sinnúmero de cruces en diversas posiciones, de las que emergen cintas parlantes con escritos que dan cuenta de todos los padecimientos a los que fue sometido Jesús por nosotros. En el madero que sostiene lleva escrito: “Está cargado de nuestros pecados”. En la zona superior solo hay un pequeño espacio para el cielo y en la inferior, a todo lo ancho, una cartela que dice: “Si alguno quiere venir tras mi tome su cruz y me siga”,



tomado del evangelio de Mateo Cap. XVI, v.24.

Aparte de esta leyenda figura otra muy grande dividida en cuatro partes, de cuyo primer texto se extrae:

“El ilustrísimo Señor Don Francisco Valero Arzobispo de Toledo concede quarenta días de indulgencia a los que hicieren un acto de contrición delante de esta Santa Imagen”

Don Francisco Valero y Losa asumió el arzobispado de Toledo en 1715.

Es importante también mencionar que, en el último texto del lado derecho, se lee:

“El devoto que dio este Divino Señor A esta Comunidad Nazarena, Pide por el mismo le encomienden a su Divina Majestad le dé una Buena Muerte en su Divina Gracia. Amen...(Ilegible)... se acabó de pintar F...”

Lastimosamente se ha perdido parte del texto donde estaría la firma del pintor. (F. 18).

Cristo del Rescate. Señor de Medinaceli

Representación de Jesús coronado de espinas, de pie frente al espectador, con las manos atadas y pequeño



pañó de pudor. Lleva el escapulario de la Virgen de la Merced al pecho. Lo acompañan dos cautivos con gorros rojos, vestidos de túnica y manto blanco, igualmente con el escapulario mercedario al pecho. En la zona inferior hay un látigo al pie de una cartela con inscripción ilegible. (F. 19).

La historia cuenta que la imagen fue llevada por los frailes menores capuchinos desde España a Mámora (Marruecos) en 1614. Muchos años después, en 1681, el sultán Muley Ismail conquista esta ciudad y la escultura es maltratada por las tropas y arrastrada por las calles.

Cuenta la historia que el padre fray Pedro de los Ángeles, de la orden Trinitaria, la rescató al pagar su peso en oro, llevándola a Madrid al año



siguiente. Ello explica su denominación iconográfica como el Señor del Rescate. Dado que la capilla donde se le ubicó en España se encontraba en terrenos de propiedad del duque de Medinaceli, también se le conoce como el Señor de Medinaceli. En 1710 se constituyó la Congregación de esclavos de Jesús Nazareno.

La explicación del escapulario mercedario se da por la coincidencia entre estas dos órdenes, la trinitaria y la mercedaria, como rescatadoras de cautivos.

San Dimas

El tema iconográfico representado en este lienzo es muy particular, ya que no hemos conocido otro ejemplo en tierras del virreinato peruano. Siempre lo hemos visto en el conjunto de la escena del Calvario, pero no solo.



San Dimas es identificado como el ladrón bueno crucificado que se arrepiente ante Cristo, según nos relata San Lucas en su evangelio Cap. XXIII, v.42 “Señor, acuérdate de mí cuando hayas llegado a tu reino”. A lo que Jesús respondió: v.23 “En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso”.

Aunque los nombres del buen y mal ladrón son divulgados en la cristiandad como Dimas y Gestas, ellos son apócrifos, ya que ningún evangelio los menciona. Es necesario recurrir al evangelio apócrifo de Nicodemo Cap. X, v.7 para identificarlos como tales.²⁰

San Dimas es representado solo, al centro de la composición paisajística de carácter bucólico, que nos

recuerda los grabados flamencos usados principalmente en la escuela cusqueña. Está atado con una cuerda a su cruz, con la mirada hacia el cielo diciendo sus palabras evangélicas, escritas en una filacteria que sale de su boca. En la zona inferior hay dos grandes cartelas con una oración dirigida a él. (F. 20)

Llama la atención una pequeña escena en lontananza donde la Sagrada Familia va camino a Egipto acompañada por un ángel, mientras que en la penumbra la acechan los ladrones. Escena apócrifa donde se cuenta que el buen ladrón, ya en estos años de la infancia de Jesús, lo protegió, según relata el Evangelio Árabe de la Infancia de Jesús en su Cap. XXIII, v.1, 2,²¹ con la diferencia que aquí se le denomina con el nombre de Tito.

Por citar otro de los escasos ejemplos del tema en Hispanoamérica, Schenone nos menciona uno en la iglesia de San Miguelito de Cholula, en México.²²

Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad

Otro lienzo importante del siglo XVIII es el tema de la *Coronación de la Virgen*, que corresponde igualmente de seguro al pincel de un pintor anónimo cusqueño.

La pintura permite identificar a Jesús a la izquierda con una cruz y a Dios Padre al otro extremo con un cetro, mientras que el Espíritu Santo al centro sostiene con ambas manos,



conjuntamente con las otras dos personas, la corona sobre la cabeza de la Virgen al centro de la composición, en túnica blanca y manto azul tachonado de estrellas. En la zona inferior dos ángeles turiferarios. (F. 21).

La Trinidad Antropomorfa tiene su sustento bíblico en la Teofanía de

Mambré, escena identificada con la aparición de la Santísima Trinidad a Abraham en las figuras de tres jóvenes. Es tema muy discutido en Europa pero muy representado en América. Un estudio profundo sobre el asunto fue realizado por Consuelo Maquívar.²³



Lagar Divino
Exaltación de la Custodia

Estos dos lienzos, reunidos en la sala de las reliquias, representan temas alegóricos eucarísticos. En el primero de ellos, de pequeño formato, Jesús es mostrado en el piso, en un charco de sangre, después de la flagelación, mientras dos angelitos recogen su sangre con paños, uno de ellos la exprime en un cáliz. En la parte superior Dios Padre, con el mundo en una mano y el cetro en la otra, coronado por un triángulo, señala a su hijo. Dos vanos en los extremos muestran las figuras de la Virgen Dolorosa y San Pedro arrepentido, mientras que en la zona inferior se lee: “De estos azotes y afrenta me darás estrecha cuenta”. (F. 22). Indudablemente tiene como fuente un grabado que circuló por América, ya que se han encontrado varias versiones pictóricas en otros lugares, entre ellas la más importante es la de Miguel de Santiago en el Museo del Banco Central del Ecuador, donde el mensaje del texto, menos fuerte, dice: “Esta sangre vertida por tu amor clamará por tu correspondencia”.²⁴



La escena se complementa con seis ángeles, tres a la izquierda con cetro, espejo y paño con flores; y tres a la derecha: uno orante, el ángel de la guarda y otro con cetro y corona en las manos. (F. 23). Los temas alegóricos eucarísticos con corazones son abundantes en diferentes grabados flamencos y pinturas virreinales.

PINTURA DEL SIGLO XIX

Santa Rosa de Lima

Obra inédita, indudable del pintor tacneño Francisco Laso; aunque no está firmada, los caracteres estilísticos así lo confirman, además de su total semejanza a la ya reconocida en todos los escritos de nuestros historiadores, la Santa Rosa conservada en la Pinacoteca Municipal de Lima. La única diferencia es el recorte superior que sufrió la conservada en las Nazarenas para transformarla en un lienzo rectangular, cuando el diseño original era en arco superior, lo que mutiló la figura de la aparición del Niño Jesús, parte del cual todavía se aprecia.

En el segundo lienzo apreciamos en un eje central de abajo hacia arriba dos corazones, uno con una espada y el otro con la vara de San José; sobre ellos un cordero recostado en el libro de los siete sellos que soporta una gran cruz con corazón y custodia, sostenida por un ángel con banderola y en la parte superior el Espíritu Santo y Dios Padre entre nubes.

Son tres los principales historiadores que han escrito sobre Laso,²⁵ lastimosamente ninguno de ellos vio esta obra conservada en el monasterio nazareno. Stastny y Ugarte solo citan las dos pinturas identificadas: la de la Municipalidad y la del Palacio Torre Tagle, en versión arrodillada, además del dibujo en el MALI; sin embargo, Núñez Ureta menciona que Laso hizo



varias imágenes de Santa Rosa,²⁶ en lo único que falla es en las fechas al considerarlas antes de su matrimonio con Manuela Enríquez, ocurrido en 1860, de quien sabemos tomó su rostro como fuente de inspiración. Stastny fecha la de la Municipalidad en 1868 y Ugarte en 1866.

Santa Rosa figura de pie en hábito dominico, con la mirada elevada hacia el Niño Jesús, con las manos unidas entre las piernas, en arrebató místico. Ugarte la describe así, después de certificar que usó a su esposa como modelo: “en la que volcó toda su espiritualidad, su delicadeza, su elegancia y su extraordinario sentido de las más tenues relaciones de valores cromáticos”.²⁷ (F. 24).



Este lienzo enriquece la colección del Museo Nazareno, no solo por la presencia de nuestra primera santa americana, sino porque pertenece al pincel de uno de los más representativos pintores de nuestro siglo XIX, singular en su historia en relación con los otros pintores, no solo por su búsqueda de una conciencia de peruanidad en su plástica, sino por su activa vida política en la sociedad de entonces.

PINTURAS DEL SIGLO XX

Escenas de la procesión del Señor de los Milagros

Un artista icónico de la pintura del siglo XX peruana es Teodoro Núñez Ureta, arequipeño que en forma autodidacta supo ocupar desde sus inicios un lugar especial dentro de nuestros representantes de una pintura comprometida, de marcada inclinación social.

Núñez Ureta, como buen arequipeño, destacó en la técnica de la acuarela por su temática realista-social, derivada de su gusto inicial por la caricatura. Es así como su pincel capta en esta serie de cinco imágenes todo el sentir de la procesión del Señor de los Milagros con su aguda percepción de los protagonistas, las beatas, los hermanos y las vistas de su desplazamiento por las calles de Lima, sin dejar de lado a los vendedores ambulantes, representados en dinámica composición serpentina, detrás de la multitud devota. (F. 25)



ESCUPTURAS

La riqueza del patrimonio escultórico del monasterio nazareno no es tan amplia como la del pictórico. Se limita a pocas esculturas a escala humana y muchas de pequeño formato, de indudable devoción personal o privada de la comunidad nazarena conventual, entre las cuales destaca la temática iconográfica de Jesús en su Pasión, seguida por imágenes del Niño Jesús, nacimientos o misterios, vírgenes y santos; muchos de ellos, relacionados estrechamente con la tradición formal de la escuela quiteña del siglo XVIII. Es en base a ello que analizaremos en conjunto las obras, y nos detendremos en las más importantes.

San Miguel Arcángel

Corresponde a una de las esculturas de mayor formato que representa la figura del arcángel San Miguel, de pie sobre una peana de soporte mixtilíneo, cuerpo bulboso, decoración de flores a pincel y relieves en rocalla.

El general de las huestes celestiales viste a la romana con borceguíes, peto, faldellín y capa agitada al

viento. Sobre su cabeza luce yelmo y en la mano derecha sostiene una espada; al parecer, por la posición de la mano izquierda, debió llevar un escudo. (F. 26).

Según informes del monasterio, esta es la escultura original que coronaba el altar mayor de la iglesia, la cual vemos en la estampa que ilustra el libro de Felipe Colmenares,²⁸ firmada por José Vázquez, el más destacado grabador limeño del siglo XVIII, quien también realizó un grabado del Señor de los Milagros en 1767.²⁹

El Nazareno en su Pasión

Jesús Nazareno en sus momentos de Pasión, así como hemos anotado para la pintura, es un tema recurrente en la escultura. Destaca entre ellas una imagen seleccionada para el museo que representa al Señor de la Caída con la cruz a cuestas, túnica estofada, corona de espinas y soga al cuello. El rostro tallado con gran delicadeza nos muestra la dulzura de un Cristo resignado que mira al espectador con la boca entreabierta. Se conserva en una hermosa urna decorada con cariátides de cuerpo en volutas y muchos elementos de rocalla dorados, al igual que la mesa donde se encuentra. (F. 27).

Existen también nazarenos que son imágenes de vestir, varios de ellos articulados y otros cuyas vestiduras son de tela encolada, la mayoría en peque-



ño formato. Son dignas de mencionar las tallas del Señor de la Columna y la apócrifa del Cristo de la Humildad y la Paciencia, en su tradicional postura sedente, pensativa. (F. 28).

En el centro de la sala de los gestores de la fundación nazarena ubicamos el conjunto del Calvario, tallado en madera, encarnado, policromado y esgrafiado, integrado por la figura de Cristo Crucificado, la Virgen María, San Juan Evangelista y María Magdalena, grupo escultórico de gran belleza. Por sus caracteres estilísticos nos permite relacionarlo con uno similar existente en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, obra de Manuel Chili, “Caspicara”, reconocido escultor quiteño del siglo XVIII.³⁰ (F. 32).

Entre los Cristos crucificados destacamos dos imágenes trabajadas en marfil, cuyos caracteres formales responden a fechas anteriores a la fundación del monasterio nazareno. Obras anónimas del siglo XVII que consideramos de procedencia europea. En una de ellas figura Jesús ya muerto en la cruz, obra ubicada en la vitrina de esculturas de pequeño formato de la sala de gestores del monasterio, donada al convento por la familia Patrón en 1947.³¹ (F.31). El otro crucifijo corresponde a una pieza de singular importancia, no solo por la calidad de la talla de un Cristo aún vivo en la cruz con la mirada



28

hacia arriba, sino por constituirse en un crucifijo-relicario al guardar en la zona inferior un “Lignum Crucis”. Indudablemente procede de las Temporalidades de los jesuitas, fervientes recolectores de reliquias a lo largo del tiempo, obra que debió pasar en 1771 de la iglesia de Desamparados al templo de las Nazarenas para la inauguración.³² (F. 30).

Para concluir este acápite nos detendremos en una figura trabajada en piedra de Huamanga de Jesús Resucitado, que se suma a la variedad iconográfica y técnica de las esculturas coleccionadas. El trabajo en este alabastro peruano ha sido realizado, en lo que se refiere a la temática religiosa, con similares acabados a la talla en madera, policromados y dorados,



29



en finas miniaturas como la que nos ocupa.³³ (F. 29).

Ya desde inicios del siglo XVII es mencionada esta tarea artística por cronistas como Bernabé Cobo:

*“En la diócesis de Guamanga hay un cerro lleno de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas donde fuera que las lleven; y es tan blanda esta piedra, que remojando en agua la labran con un cuchillo”.*³⁴

El Niño Jesús

La representación de niños del olimpo clásico se cristianizaron desde los inicios de nuestra era en la figura del Niño Jesús en el arte Paleocristiano y más adelante en la Edad Media en los belenes, nacimientos o pesebres creados por San Francisco de Asís en la tercera década del siglo XIII y en las figuras de niños de Donatello y los de la “generación de la gracia” durante el Renacimiento.³⁵

En el siglo XVI los Países Bajos constituyen un centro importante de representaciones del Niño Jesús, en el marco iconográfico de Salvador del Universo, de pie, desnudo y con el orbe en la mano. Un buen ejemplo de escultores que emigraron a Andalucía y que enviaron obras al virreinato peruano fue Roque de Balduque.³⁶ En este siglo, un hito en el mundo andaluz es el Niño Jesús de Jerónimo Hernández y más adelante al iniciar el siglo XVII, en 1606, el ideal de belleza tridentino lo alcanza Montañés, “el Dios de la madera”, con su Niño Jesús del Sagrario de Sevilla, hito y punto de referencia para todos los niños Jesús de Hispanoamérica.

Montañés y Mena fueron quienes mayor influjo tuvieron en la estatuaria policromada ecuatoriana que, sin embargo, creó sus propios modelos. Ello daría lugar al nacimiento de una gran escuela en el siglo XVIII, que exportaría sus obras por diversas ciudades del mundo virreinal.³⁷ Destacamos esta escuela por su significativa presencia



en este museo en varias piezas, no solo del tema del Niño Jesús.

El protagonismo de la orden carmelita en la difusión de la devoción al Niño Jesús nace con Santa Teresa. Ella fue, como apunta Ramos Sosa, una gran propagadora, tanto para sus fundaciones como para la vida personal de cada monja, o en sus propias experiencias místicas.³⁸ Es por ello que, al profesar las monjas, acostumbraban llevar un Niño consigo.

Lo expuesto explica la presencia de los párvulos en este monasterio de nazarenas carmelitas, y más aún si

recordamos que la fundadora era de origen ecuatoriano.

Nos ocuparemos de algunos de los que se exhiben aquí, tales como el Niño Jesús Nazareno, talla con piernas y caderas articuladas que permiten sentarlo en un trono. Está vestido con túnica morada, corona de espinas y sogas al cuello; lleva cruz en las manos y sobre la cabeza aureola con potencias. (F. 36). A su lado un Niño Jesús Salvador del mundo bendice con el orbe en una mano, al parecer algo más tardío en ejecución, y un Niño Bailarín, denominación ganada por la postura en que se encuentra (F. 35). Se suman dos



36

pequeñas figuras de niños recostados de lado, que nos recuerdan a nuestro Niño llamado Manuelito en el arte cusqueño,³⁹ tema iconográfico también usado por Caspicara en Quito.⁴⁰ (F. 33).

Dos conjuntos de la Sagrada Familia en un Belén, son claros ejemplos de procedencia quiteña del siglo XVIII, por la finura en el tratamiento de las carnaciones y vestiduras estofadas, brocateadas y policromadas con flores a pincel. (F. 37). Aparte se conserva un Niño Jesús, excelente pieza en piedra de Huamanga, que por su postura debió formar parte de un Nacimiento. (F. 34).



37

La Virgen María y los Santos

El tema mariano es infaltable en esta selección de imágenes, donde se presentan las principales advocaciones de la Virgen en imágenes de vestir, con ricas telas de labores monjiles. Todas las esculturas muestran la calidad de la talla en la cabeza, manos y pies, con finas carnaciones, ojos de cristal y cabelleras agregadas. Como ejemplo citamos a la Virgen del Carmen sobre peana tallada y policromada con elementos de rocalla (F. 38), así como a la Virgen del Rosario.

Caso aparte es una talla muy pequeña de la Virgen Apocalíptica, llamada la

Virgen de Quito, cuyos orígenes iconográficos se remontan a la descripción del Apocalipsis de San Juan Apócrifo, cuando se refiere a la persecución del dragón a la mujer que había parido un hijo varón y que le dieron alas de águila para volar al desierto.⁴¹ Otra fuente importante mencionada es el grabado de Durero del siglo XVI, y la misma autora cita al pintor G. Boels que realizó un tipo iconográfico difundido por franciscanos y jesuitas, donde ya aparece la Virgen con alas, militante, combatiente, antecedente de las pinturas de Miguel de Santiago y posteriormente de las esculturas de Bernardo Legarda en el



38



39



40



41

siglo XVIII en Quito,⁴² tan difundidas en Hispanoamérica como la Virgen de Quito, ya que adquirió carta de ciudadanía en el convento de San Francisco de esa ciudad.

La conservada en el monasterio nazareno de Lima es de las más representativas de la escuela quiteña y sigue muy de cerca el modelo legardiano, pero se encuentra sin las alas; sin embargo, en la espalda se observan huellas de que las tuvo.⁴³ (F. 39).

La Dormición de la Virgen, también conocida como el Tránsito de la Virgen, que corresponde al momento de su muerte, está presente en la exhibición, una de ellas casi de una vara, aún con los ojos abiertos, y la otra pequeña ya dormida en una cama; ambas son imágenes talladas en madera, articuladas en sus extremidades, para vestir. (F. 40, 41).

Las representaciones hagiográficas las encontramos en una gran variedad de santos. Entre ellos seleccionamos, por lo limitado del espacio, las esculturas de los padres de la Virgen, San Joaquín (F. 44) y Santa Ana, junto con San Elías



y Santa Teresa, tallas de alrededor de cincuenta centímetros, realizadas con gran oficio de gubia en manos y rostros, con ojos de cristal y boca ligeramente entreabierta; el cuerpo, en ligero *contraposto*, con vestiduras estofadas, brocateadas y policromadas con flores, que denotan finura de pincel. A ellas podemos sumar dos imágenes pequeñas de San Francisco y Santo Domingo (F. 43), de alrededor de una cuarta, pero no por ello de menor calidad; sino por el contrario, el artista ha demostrado su habilidad para realizar con minuciosidad todas las características ya anotadas para los acabados.



Caso aparte constituye la escultura del santo franciscano extremeño Pedro de Alcántara, en un momento de su vida ascética, con el torso descubierto y flagelándose. Lleva aureola y cilicios de metal en una mano y cráneo en la otra. Como bien anota Schenone, la fuente de inspiración para los artistas, en estos momentos de su vida, son tomadas de la apreciación de Santa Teresa, a quien ayudó en la reforma del Carmelo: “*su cuerpo estaba tan débil y vacilante que parecía hecho de raíces y corteza de árbol, que de carne*”.⁴⁴ Así lo vemos en esta escultura de pie, con el cuerpo cadavérico y huellas en la espalda de haberse martirizado con



los cilicios, lo que nos recuerda al San Francisco penitente, ya atribuido a Manuel Chili “Caspicara” en la iglesia de San Francisco de Lima, así como muchas otras en Trujillo.⁴⁵ (F. 42).

Consideramos que la riqueza patrimonial en obras de arte del monasterio de las Nazarenas ameritaba un museo como este, que albergase una selección de su legado para conservarlo, protegerlo y establecer aún mayores lazos con la comunidad, ya que la importancia de la identificación del pueblo peruano con el Señor de los Milagros y su monasterio es parte de nuestra historia y cultura.





VESTIDOS PARA EL ALTAR: LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DEL MUSEO SEÑOR DE LOS MILAGROS

Emma Patricia Victorio Cánovas

Visitar el Museo Señor de los Milagros se convierte en una experiencia que contribuye a la afirmación de nuestra fe y nos conmueve profundamente. Recorrer sus salas permite apreciar por primera vez una serie de obras, muchas de ellas de manufactura anónima, elaboradas con el mayor esmero y dedicadas al culto de Nuestro Señor, custodiadas por las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas a lo largo del tiempo.

Sin lugar a dudas, uno de sus tesoros es el fondo textil, constituido especialmente por la colección de ornamentos litúrgicos bordados en hilos de seda y oro. Las piezas han permanecido ocultas a los ojos del público y protegidas en el mobiliario

al interior del monasterio; cada una de ellas destaca por su belleza, calidad y exquisitez, y constituye una manifestación importante de arte sacro, a pesar de la fragilidad de los materiales con los que ha sido confeccionada y de su continuado uso. A la vez, es portadora de una gran carga simbólica expresada mediante un conjunto de imágenes, es decir una iconografía, que se adecúa a la normativa establecida por la propia Iglesia. Se trata, pues, de una importante colección de obras de arte textil, realizadas de manera silenciosa, puntada a puntada, que revelan el dominio de la técnica, la práctica y el conocimiento heredado para su ejecución.

EL FONDO TEXTIL DEL MUSEO SEÑOR DE LOS MILAGROS

La Iglesia ha establecido que los sacerdotes y los ministros vistan con una indumentaria especial, antes de acercarse al altar, para demostrar la grandeza de las funciones que ejecutan e intensificar la piedad en los fieles. Los ornamentos litúrgicos se refieren a esos ropajes indispensables que usan los sacerdotes para la celebración de la misa, centro de la vida sacramental católica, a fin de recordar a los partícipes que quienes los llevan actúan, en ese momento, como Ministros de Cristo y de la Iglesia. Empero no siempre fue así, durante los primeros años del cristianismo no existió diferencia entre el vestido de los ministros y el



2a

de los demás fieles: todos llevaban el traje civil romano, aunque probablemente se reservara la vestimenta más fina y rica para ser usada durante el santo sacrificio, decencia y propiedad eran las únicas exigencias.

En la celebración de la Eucaristía, las cuatro prendas principales que el ministro lleva son la casulla y la estola, así como el alba y cingulo que la sujeta.

Estas vestiduras son indiscutibles obras de arte por el resultado excepcional de su factura y la impresión que se buscó conseguir en el receptor, si bien no fueron creadas con el propósito del deleite estético. Ningún elemento ha sido colocado al azar o



2b

fuera de lugar, logrando un equilibrio entre forma, función y mensaje.

Casulla mariana (siglo XVIII)

La superficie está cubierta de bordado ejecutado con diversas técnicas, texturas y calidades de hilos, que no deja ver la tela de soporte. Los motivos son de origen vegetal, rosas y claveles, así como tallos y follaje que se mueven rítmicamente hacia un lado y otro, están “pintados a la aguja” con hilos de seda de colores cálidos, las puntadas cortas imitan las pinceladas para alcanzar el brillo, calidad y textura propios de la naturaleza.

El discurso de la casulla es mariológico y está relacionado directamente con las virtudes marianas, identificadas con la perfección, la belleza física y

espiritual de la madre de Cristo, expresadas a través de las flores. El cristianismo tradicionalmente ha relacionado las flores con la imagen de la Virgen María, por su belleza y fragancia.

Por su esplendor y apariencia brillante, de oro y plata, esta casulla podía ser usada en muchas celebraciones sustituyendo a las del color prescrito para el día, con excepción de negro y morado (F. 2a, b).¹

Casulla para los días del Señor (fines del S. XVIII – inicios del siglo XIX)

Confeccionada en terciopelo verde, lleva en la espalda una cruz latina encuadrada, delimitada por un galón de pasamanería que ocupa todo el campo. El elemento vertical coincide con la columna y el elemento horizontal es ancho y se ubica a la altura de los brazos (F. 3b). El espacio interior de la cruz ostenta motivos de origen vegetal como flores, roleos y tallos, ejecutados mediante bordado de realce con hilos dorados, y la aplicación de lentejuelas y gemas de cristal.

El motivo central de la cruz, rodeada de resplandores en señal de reverberación, es un pelícano sentado en su nido, con las alas desplegadas, que señala con su pico una herida abierta de la que brota sangre con la que alimenta a sus tres pichones que están delante de él y con la cabeza levantada (F. 1).

El pelícano es un ave marina que posee una membrana que forma una bolsa

en la parte inferior de su pico, la cual le sirve para recoger peces que luego ofrece a sus pichones, quienes los toman directamente de ahí. Esta práctica natural dio origen a la antigua creencia de que el pelícano amaba tanto a sus polluelos que se hería el pecho para alimentarlos con su sangre, por esta razón se identifica como una imagen cristífera que simboliza el amor de Cristo y su Pasión; también es considerado como una prefiguración del sacramento de la Eucaristía, debido a que Jesucristo alimenta a los hombres con su carne y su sangre para salvarlos. El pelícano está asociado a la caridad, la piedad y la compasión.

En la sección delantera (F. 3a), las *clavi* de pasamanería delimitan la columna que ostenta un repertorio de formas ornamentales de origen vegetal y roleos, distribuidos de manera simétrica, que generan un sentido rítmico de sutil movimiento, en el que se combinan diferentes calidades de hilos de oro. Ocupa el lugar principal un ánfora con tapa, trabajada en oro fino matizado con seda, remata en una rosa.

El discurso es mariológico, cristológico y de exaltación de la Eucaristía. Alude al sacrificio de Cristo, la redención y la vida eterna que se manifiesta en la cruz, distintivo por excelencia del cristianismo, emblema de la expiación y símbolo de la salvación que se ve fortalecido por la presencia del pelícano en el centro.



3a



3b

La recurrencia de las flores representa las virtudes marianas, identificadas con la perfección, la belleza física y espiritual de María. El ánfora coronada con la rosa simboliza el carácter divino de la maternidad de María como receptáculo del Verbo y como fuente de la vida, que contiene en sí misma la esencia divina.

Finalmente, el verde se identifica con la vida y la vegetación. Como fue considerado un color intermedio entre el blanco, el negro y el rojo,³ se podía usar durante los días sin carácter específico, es decir, el Tiempo Ordinario o las treinta y cuatro semanas en las que se celebra el misterio semanal del domingo como día del Señor.

Dalmática roja (siglo XX)

Es sobria y ordenada, su espacio interior está dividido en áreas geométricas bien definidas, en las que se distribuyen los motivos de origen vegetal organizados con sentido rítmico regular. En la composición predomina la curva, expresada en las volutas que estructuran armónicamente los roleos (F. 4a, b). La suavidad del soporte, así como su coloración, juegan un rol importante al subrayar el brillo, los relieves y las texturas de los bordados en oro, las lentejuelas y las gemas de color, provocando el efecto de distinguido esplendor, que se complementa y acentúa por la incidencia de la luz.



4a

El discurso iconográfico alude a la Iglesia y al sacramento de la Eucaristía. Las hojas de acanto que forman los roleos recuerdan la Pasión, así como el color rojo del soporte. La piña cerrada insinúa la Iglesia, del mismo modo como lo hace la granada, pues representa la unión de todos los hombres en Dios. El aspecto eucarístico se desprende por la presencia de las espigas que se relacionan con el pan y con la carne de Cristo como sinónimo de redención. María también está representada por las flores, como se ha podido observar en las prendas analizadas previamente. El rojo, color de la sangre y el fuego, es usado en los días en que se celebra la Pasión de Jesús, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz, confirma-



4b

ciones y ordenaciones. También para celebrar el nacimiento de los apóstoles, los evangelistas y la celebración de los mártires. Recuerda al Espíritu Santo. El rojo está ligado al culto de la Santa Sangre y a la exaltación del cuerpo de Cristo.⁴ Significa: el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires, el incendio de la caridad y el heroísmo del sacrificio.

Terno morado (mediados del siglo XX)

Confeccionado en muaré⁵ de seda, el terno está compuesto por una casulla, dos dalmáticas, una estola, un manipulo, y el capillo de una capa pluvial. Todas las prendas muestran ornamentación bordada, organizada en cenefas con estructura de carácter romboidal, y motivos de origen vegetal como flo-

res y roleos. El galón del contorno ha sido reemplazado por decoración de carácter cursivo y tréboles. El bordado ha sido ejecutado con hilos de oro en tres técnicas que contrastan texturas: el matizado, en el que los hilos metálicos, colocados en sentido horizontal sobre el tejido, se sujetan con hilos de seda de color y el motivo queda plano; el bordado de realce, en el que los hilos de metal se enrollan sobre un soporte rígido que luego se fija al soporte con puntadas ocultas; finalmente, el delineado mediante un cordoncillo dorado aplicado alrededor de los motivos.

La casulla presenta la espalda de lados rectos (F. 5a). Una cruz latina ocupa todo el campo, la columna forma el segmento vertical, mientras que el elemento horizontal queda a la altura de los brazos, al centro destaca el monograma de Cristo o *IHS* en caracteres góticos, enmarcado en un octógono lobulado. La sección delantera es de contorno redondeado y presenta la característica columna central (F. 5b).

La dalmática es de lados rectos, presenta una escotadura en la sección delantera, a la altura de los brazos, sin costura a los lados, y tiene mangas anchas y cortas que caen desde los hombros (F. 5c). La cenefa ornamental recorre longitudinalmente la superficie en dos bandas paralelas y plasma una H en cada cara.

El humeral (F. 5d, f)), también conocido como paño de hombros, es de forma rectangular. El ministro lleva

sobre los hombros, encima de las vestiduras, durante la Exposición y Reserva del Santísimo y cuando lo lleva en procesión, y con sus extremos toma la custodia para no tocarla con las manos. Presenta, en el área central, una cruz griega que circunda un octógono lobulado en cuyo centro destaca el monograma de Cristo o *IHS*. Está rematado con fleco de rizos dorados.

La bolsa de corporal está formada por dos tapas cuadrangulares, rígidas, forradas con la misma tela del terno, en el interior lleva seda (F. 5g). Presenta tres bordes unidos, dejando el cuarto abierto para guardar el corporal doblado cuando se lleva desde y hacia el altar.

El velo cubrecáliz es de formato cuadrangular y ostenta, hacia la parte media de uno de sus lados, una cruz griega compuesta por cuatro elementos de inspiración vegetal que rematan en flores de lis (F. 5h). Se usa en la misa para cubrir el cáliz desde el inicio hasta el ofertorio, va acompañado por la bolsa de corporal.

El capillo (F. 5e), recuperado gracias a las labores de conservación, formó parte de una capa pluvial que compartía las mismas características de las demás prendas del terno (hoy desaparecidas). Es de forma rectangular, con la parte superior y los lados rectos, la base es redondeada. Una cruz griega ocupa todo el campo, al centro destaca el monograma de Cristo o *IHS* en caracteres góticos, enmarcado en un octógono lobulado. Debió tener fleco,

y colgar de la zona central de la espalda, debajo del área ocupada por el *aurifrisium*₆ que recorre el lado recto. El fleco con las borlas, que ostenta en la actualidad, ha sido añadido después de la intervención, con la finalidad de esclarecer su aspecto original.

La estola es una banda delgada y larga que se ensancha levemente hacia los extremos, hasta alcanzar una forma trapezoidal con el borde exterior ligeramente curvo y las esquinas en ángulo (F. 5i). El manípulo es similar, pero de menor dimensión (F. 5j). Los extremos de ambas vestiduras están rematados por un fleco corto, integrado por rizos de oro. Al centro de las áreas trapeziales se ubica una cruz griega, formada por flores de lis que brotan de hojas alargadas que se bifurcan. Del centro surge un aspa de lados cortos. En la mitad se encuentra una pequeña cruz de extremos flordelisados.

El discurso iconográfico del conjunto es mariológico y cristológico y apunta a la salvación, manifestada por la presencia de la cruz para simbolizar el sacrificio de Cristo. Las flores están asociadas con la Virgen, como ya se ha mencionado antes. En tanto que el *IHS* corresponde al monograma de Cristo formado por la primera, segunda y la última letra del nombre de Jesús en griego *IHSUS* o *IHCUC*, y corresponde a las letras griegas iota, I: i latina; eta, que se escribe en mayúscula H; y sigma S. Se presenta inscrito en un octógono, figura geométrica que alude

a la vida eterna, puesto que el número ocho se asocia con la Pasión y Resurrección de nuestro Señor, y simboliza a la vez la promesa de resurrección del hombre transfigurado por la gracia.

El contraste entre los motivos bordados en oro y el fondo brillante y con las marcas propias del mueré es sobrio, armónico y refleja la suntuosidad del terno, en el que predomina lo ornamental. Las técnicas del bordado incrementan el contraste, debido a que los motivos sobresalen del soporte por su relieve y textura.

Por otro lado, el color morado –considerado intermedio entre el rojo y el negro y calificado como afín a este último– es usado en las celebraciones de Adviento y también en Cuaresma, tiempo de penitencia, extremaunción y renovación; también en funerales y misas de difunto. Significa penitencia, oración, abstinencia, humildad, retiro, profundización espiritual, y ayuda a recordar la preparación para la venida de Cristo.

OTRAS PIEZAS TEXTILES EN LA EXPOSICIÓN

En la sala de reliquias hay dos lienzos litúrgicos, primorosamente bordados que ostentan, como tema principal, el cordero. Como se recuerda, el origen de este motivo puede rastrearse en las catacumbas de los primeros tiempos del cristianismo, donde representaba a Jesucristo (Juan 1, 29) y hacía referencia a su sacrificio en la Pasión, o se



5a



5b



5c



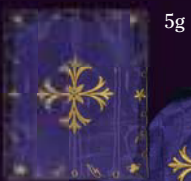
5d



5e



5f



5g



5h



5i



5j



6a

6b

refería a su triunfo en la Resurrección.⁸ El cordero es una imagen cristífera que ha sido empleada tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, debido a las características que le son atribuidas: pureza, docilidad, dulzura, paciencia y obediencia. Asimismo, “cordero de Dios” es el nombre dado por San Juan Bautista y por la Iglesia a Jesucristo, como salvador de los

hombres por medio de su sacrificio. Igualmente, alude a su Resurrección cuando se vincula a la cruz. Así, el cordero encarna dos aspectos de Cristo, el sufriente y el triunfante, es decir su Pasión y Resurrección: el cordero inmolado no es sólo un símbolo de la crucifixión, sino también –cuando sostiene con sus patas la cruz con el estandarte– símbolo de la Resurrección.

ción.⁹ La pureza es otra particularidad que se le atribuye al cordero y ese sentido se ha mantenido a lo largo del tiempo. El fondo dorado representa el cielo empíreo.

Palia del Cordero Divino

Pieza cuadrada y pequeña, de uso opcional, para cubrir el cáliz mientras se encuentra sobre el altar. Se caracteriza por su rigidez. Está confeccionado en lamé¹⁰ dorado, solo lleva ornamentación en la cara que queda hacia arriba. Presenta al cordero de pie que sujeta el estandarte de la redención con la pata delantera. Su rostro y patas están hechos de plata laminada, recortada y repujada, y su cuerpo lo conforman perlas de río, materiales que destacan por su blancura. Los resplandores son dorados, la composición está complementada con perlas y gemas de cristal, va enmarcada por una línea continua formada por un rulo de hilo laminar (F. 6a).

Hijuela con imagen del cordero

Es similar a la palia pero de forma circular, está confeccionada en lamé de plata, tiene aplicaciones de canutillos de hilos de plata y oro formados por hilos enrollados, y aplicación de perlas de río. Presenta un cordero de pie acompañado con flores y aves de colores. La composición se enmarca con una cinta de pasamanaría de seda e hilos de laminares de plata. Al centro tiene una gran perla vertical, a manera de asa (F. 6b).

Estandarte conmemorativo de la Hermandad Femenina del Señor de los Milagros de las Nazarenas (1953)

(La firma del autor Víctor Jacobo se ubica en el lado inferior derecho de la imagen del Señor de los Milagros).

Es una banderola confeccionada en raso morado de seda que pende de un travesaño y se lleva durante la procesión. De formato vertical, termina en dos banderines y está rematado con un fleco dorado de rizos. Sobre el raso se ha realizado el bordado de realce y a hilo tendido con hilos dorados y plateados, y aplicación de gemas de cristal. Está compuesto por dos caras, con una imagen pintada al óleo en el centro de cada una, e inscrita en una mandorla o almendra.

La imagen del Señor de los Milagros (F. 7a) se encuentra en la cara principal, ha sido pintada con gran precisión. Esta rodeada por una banda con pequeñas hojas que flanquean cruces latinas. A los lados de la imagen, un tallo con espinas se inicia en un lazo en los banderines, se despliega en sentido vertical, cruza sobre sí mismo, y da origen a tres grandes flores doradas. El tallo simboliza la Pasión de Jesucristo y la corona de espinas que ciñó su frente. Tal como se observa en las andas del Señor de los Milagros, en la otra cara del estandarte figura la imagen de la Virgen de la Nube (F. 7b), ribeteada sólo por la cinta plateada.



7a



7b

Alrededor se lee la inscripción: “Hermandad Femenina del Señor de los Milagros de las Nazarenas”, con letras mayúsculas. En la parte inferior, sobre los banderines, aparecen las fechas 1903 - 1953. El texto ha sido ejecutado en bordado de realce.

El estandarte conmemora los cincuenta años de la Asociación de señoras del Señor de los Milagros, hermandad que funcionó hasta la década de 1980, encargada de la decoración del altar para las festividades.

Como se puede apreciar, la colección textil del Museo Señor de los Milagros está compuesta por una diversidad de prendas en las que prevalece la suntuosidad y la tendencia hacia lo decorativo que se expresa en la riqueza de los materiales empleados, así como la presencia de los diversos tipos de bordados que se conjugan

armónicamente con el fin de enfatizar el contenido simbólico, en honor a nuestro Señor, y en función de la espiritualidad. La luz juega un papel protagónico, es el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos. El brillo natural de la seda y la reflexión de la luz sobre los hilos de oro y plata, las lentejuelas y gemas de cristal de colores contribuyen al efecto de conjunto. Además, el programa iconográfico de las prendas alude al mensaje cristológico y mariano, de exaltación de Cristo y del sacramento de la Eucaristía, inscrito en la tradición plástica cristiana, y ha sido desarrollado con gran habilidad por los artífices de la aguja. En suma, se trata de significativas obras de arte textil, en las que intervienen tres de sus principales manifestaciones: el tejido, el bordado y el vestido, e integran el patrimonio artístico del Perú.



NOTAS

EL CRISTO IMBORRABLE Y LAS NAZARENAS:
ARTE SAGRADO Y ESPIRITUALIDAD FEMENINA
EN LA LIMA VIRREINAL

Ramón Mujica Pinilla

1. Rubén Vargas Ugarte S.J. Historia del Santo Cristo de los Milagros. Lima, 1957, pp. 1-2. Quiero agradecerles muy especialmente a la sra. Pilar Marín y al P. Jesús Enrique Tupac Terbullino O.C.D., por proporcionarme transcripciones de manuscritos inéditos del archivo nazareno.
2. José Rossi, "Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales". *Mercurio Peruano*, 16 de junio de 1791.
3. Rossi, op. cit. fol. 113.
4. Rossi, op. cit. fols. 121-122.
5. Tadeo Haënke, *Descripción del Perú*. Lima, 1901, p. 33.
6. Véase, D. Felipe Colmenares Fernández de Córdova, *El Día Deseado. Relación de la Solemnidad con que se estrenó la Iglesia del Santo Cristo de los Milagros, Patrón jurado por esta Ciudad contra los Temblores de que es amenazada, y Titular del Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas del Señor San Joaquín* [...]. Lima: en la oficina de la calle San Jacinto, 1771, p. 6, nota 1.
7. Rossi, op. cit. fols. 123-124.
8. Luis Gómez Acuña, "Las cofradías de negros en Lima (S. XVIII). Estado de la cuestión y análisis de caso" en *Páginas* vol. XIX. 129, octubre, 1994, pp. 33-34.
9. "Las Castas principales de los Negros que nos sirven, son diez: la de los Terranovos, Lucumes, Mandingas, Cambundas, Carabalfes, Cangaes, Chalas, Huarochiries, Congos, y Mirangas. Sus nombres no son todos derivados precisamente del país originario de cada Casta: hay algunos arbitrarios, como el de Huarochiries, y otros que les vienen por el parage de sus primeros desembarques, como el de *Terranovos*", Rossi, op. cit. fol. 115.
10. Raúl Banhero Castellano, *Lima y el Mural de Pachacamilla*. Editor: Aldo Raúl Arias Montesinos. Lima, 1972, p. 59.
11. Fernández de Córdova, op. cit.
12. Raúl Banhero Castellano, *Historia del Mural de Pachacamilla*. Consejo Directivo del Monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas. Lima, 1995, p. 38.
13. Véase Susy Sánchez Rodríguez, "Un Cristo moreno "conquista" Lima: los arquitectos de la fama pública del Señor de los Milagros (1651-1771)" en *Etnicidad y Discriminación Racial en la Historia del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, Lima 2002, p. 67. También, Yobani González Jáuregui, "Los negros y la Iglesia en Lima durante el siglo XVII" en *Anais do XIX Encontro Regional de Historia*, 2014.
14. Tanto al Conde de Lemos como a los jueces eclesiásticos les sorprendió: "la prodigiosa conservación de la pared, estando comida por el pie de salitre, y de la humedad de dos acequias que junto a ella pasaban: la integridad y limpieza de la Imagen del Señor, sin que la hubiese maltratado estar a cielo raso tanto años, e inmediata a un rastro de matanza de carneros, que producía enxambre de moscas"; véase, Fernández de Córdova 1771, op. cit. p. 9. Además, por ser el pintor un negro de Guinea "sin ninguna ciencia en el arte de pintura" era probable según Antuñano que algún "ángel le gobernara la mano" para hacerlo.
15. Véase Relación de Sebastián de Antuñano, op. cit. fol. 3. Vargas Ugarte 1957, op. cit. p. 30.
16. Fernández de Córdova 1771, op. cit. ibíd, p. 14.
17. Vargas Ugarte 1957, op. cit. p. 7. También, Raúl Banhero Castellano, *El Cristo de Pachacamilla*. Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas, Lima 1984, p. 8.
18. Véase, María Rostworowski de Diez Canseco, *Pachacámac y el Señor de los Temblores. Una trayectoria milenaria*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1992.
19. Uno de los primeros manuales españoles de "mitología moralizada" dice en el título de su obra el contenido de su temática de estudio: *Philosofía secreta: donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios con el origen de los ídolos, o dioses de la gentilidad es materia muy necesaria para entender poetas, y historiadores* [...]. (Madrid, 1585).
20. La postura que tomó Bartolomé de las Casas, Garcilaso y el padre Calancha, entre otros, es muy parecida a la de José de Acosta en su *Historia Natural y Moral de las Indias* (Sevilla, 1590 ;

- Libro 5to, cap. 3) . A decir, que Pachacámac –el Creador del Cielo y la Tierra– equivalía al *Ignoto Deo* de San Pablo cuando este le dice a los atenienses “al que vosotros veneráis sin conocerle, ese es el que yo os predico”.
21. Giovanni Anello Oliva S. J. *Historia del Reino y Provincias del Perú*. Edición, prólogo y notas de Carlos M. Gálvez Peña. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1998, p.160-161. Las lecturas simbólicas expresadas en los mitos andinos no son narraciones estáticas o atemporales que se mantienen ajenas a la historia. Más bien suelen incorporar en sus relatos los acontecimientos históricos que modifican la vida de sus comunidades, y no por ello sus “fabulaciones” son menos originales. Aún queda por estudiar y contextualizar las tradiciones orales recogidas por el padre Francisco de Ávila, tan cercano a los jesuitas, en el manuscrito quechua transcrito a pedido suyo en la provincia de Huarochirí a fines del siglo XVI. Con relación al gran dios oracular prehispánico se dice: “Estas son las verdades que sabemos de Pachacámac, a quien llaman “El que mueve el mundo”. Dicen que, cuando él se irrita, el mundo se mueve; que también se estremece cuando vuelve la cabeza a cualquier lado. Por eso tiene la cabeza inmóvil. “Si rotara todo el cuerpo, al instante se acabaría el universo”, decían los hombres” en *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Traducción y prólogo de José María Arguedas. Siglo Veintiuno editores, México, 1966, pp. 100-101. Quiero agradecerle a Carmen María Pinilla por esta referencia. Me refiere Cesar Itier por carta que: “según los apuntes que tengo sobre Pachacámac, la única fuente que menciona claramente a Pachacámac como dios de los temblores es en efecto el manuscrito de Huarochirí [...]. Francisco de Jerez escribe algo que podría interpretarse también en este sentido: “Hase averiguado con muchos señores desta tierra que desde el pueblo de Catamez, que es al principio deste gobernamiento, toda la gente desta costa servía á esta mezquita con oro y plata y daban cada año cierto tributo [...] aquel ídolo los hace entender que es su dios y que los puede hundir si le enojan y no le sirven bien, y que todas las cosas del mundo están en su mano” (Francisco de Xerez, Verdadera Relación de la Conquista del Perú, según la primera edición impresa en Sevilla en 1534, Madrid, 1891: 132). Sin embargo, me parece más plausible interpretar esta frase de otra manera: Pachacámac “traga” a los que lo enojan. En efecto, varias otras fuentes, relativas a la sierra, atribuyen a la tierra (pacha) la capacidad de “tragarse” a la persona que actúa mal (en particular a la que no cumple su promesa). En mis fichas tengo registrado lo que dicen Pedro Sancho, Cristóbal de Mena, Miguel de Estete, Las Casas, Pedro Pizarro, Betanzos, Cieza de León, La Gasca, Zárate, Garcilaso, Huaman Poma y Acosta, y ninguno de ellos menciona temblores”.
 22. Isabel Cruz de Amenábar, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1986, p. 18.
 23. Francisco del Castillo evangelizó a los negros en la Plaza Mayor de Lima donde concurrían “tropas de morenos jornaleros de todos oficios”, en las prisiones, en los obrajes a las afueras de Lima, en el Hospital de San Bartolomé – “fundado para la curación de negros libres” y en el Hospital de San Lázaro, donde se encontraban “rebaños de negros pobres” y muy enfermos. También los visitaba en obrajes mineros fuera de la ciudad y en la plaza de la Santa Cruz del Baratillo; p. 153-159.
 24. D. José Eusebio de Llano y Zapata, *Observación Diaria Critico-Histórico-Metereología, contiene todo lo acaecido en Lima desde primero de Marzo de 1747 hasta el 28 de octubre del mismo [...]*. Lima, 1748 en Terremotos. *Colección de las Relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado*. D. Manuel de Odriozola, Lima 1863, p. 6.
 25. Juan Joseph de Salazar, *Vida del V. P. Alonso Mesía de la Compañía de Jesús, fervoroso Misionero y Director de Almas en la Ciudad de Lima*. En la Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo, Lima, 1733, pp. 39-41
 26. Joseph de Buendía, *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico padre Francisco del Castillo*. Madrid: Por Antonio Román, 1693, p. 193.
 27. Véase, “Sermón vespertino, con ocasión de un grande terremoto, en que padeció mucho la Ciudad de Lima: descubierto el Santísimo Sacramento” en Sermones Varios. *Obra póstuma del padre Gerónimo de Elso, de la Compañía de Jesús, en la Provincia de Lima, Reyno del Perú, que da luz su fiel amigo D. Diego Portales y Meneses*. Madrid: en la Imprenta Real, 1731, pp. 114-133.
 28. En una misiva del 4 de septiembre de 1679 el clérigo secular Melchor de Liñán y Cisneros (1629-1708), virrey del Perú (1678-1681), describe un cuadro desolador de los conventos limeños y temía “que [los castigos] que sobrevienen al reino procedan de los pecados de estos monasterios”. En cinco conventos de Lima –La Encarnación, la Concepción, Sta. Clara, la Trinidad y Santa Catalina– vivían entre 700 y 1000 mujeres, contando a las seglares y esclavas que vivían en clausura y salían de ella sin la licencia del prelado. Cada religiosa tenía dos o tres criadas, negras o indias y esta “multitud abigarrada” de mujeres se prestaba a rencillas, ocio y amores profanos que corrompían las costumbres. Caso distinto era el del Carmen, Las Descalzas y el Prado donde reinaba la práctica sólida de la virtud; véase, Archivo Vaticano, Roma. *Lettere di Vescovi*, Tomo 65, fol. 268.
 29. Para una reconstrucción interdisciplinaria de este tema véase, Charles F. Walker, *Shaky Colonialism. The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its long aftermath*. Duke University Press, Durham & London, 2008.
 30. Odriozola, op. cit. p. 152.
 31. Pablo Emilio Pérez-Mallaina Bueno, *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Sevilla, 2001, pp. 363-367.
 32. Fueron variadas las “invenciones de penitencias” públicas que clamaban a Dios por misericordia: “Qué conmoción tan piadosa no causava el ver a las criaturas en traje de penitentes, como si fuese la inocencia pecadora; vestida la candidez los despojos del dolor, coronadas de espinas las cabeças, sogá a la garganta, desnudos de pie, y pierna, con grillos unos, otros arrastrando gruesas cadenas; muchos iban puestos en cruz, ligados cruelmente entre los filos de las espadas los braços. Muchas señoras de calidad, y hermosura, venciendo el espíritu la debilidad de la condición, no rehusaron esta pública demostración de su sentimiento, gravando con pesadas Cruces sus frágiles ombros; otras, con la violencia de los açotes sangrientas, y desgarradas las espaldas; vestidas otras de ásperos sacos de cilicio, ajada la belleza, y esplendor de los cabellos con la ceniza de que rociaban las cabeças; maltratadas, y ofendidas por el desnudo suelo sus plantas, y todas disfrazando en la austeridad de los trages la delicadeza de mujeres”. Joseph de Buendía, op. cit. p. 167.
 33. Josefa de la Providencia, *Relación del Origen y Fundación del Monasterio del Señor San Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta Ciudad de Lima*. Lima: en la Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1793, pp.76-78.
 34. *Ibíd*, p. 132-133.
 35. Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones” en *El Barroco Peruano*. Coordinador R. Mujica Pinilla. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, 2002, pp. 224.
 36. Giles Constable, “Attitudes Toward Self-Inflicted Sufferings in the Middle Ages”. The Ninth Stephen J. Brademas, Sr. Lecture. Hellenic College Press, Brookline, Massachusetts, 1982, pp. 5.28.
 37. Odriozola, op. cit. p. 33; Joseph de Salazar, op. cit. p. 28.
 38. *Ibíd*, p. 74.
 39. *Ibíd*, p. 26.
 40. *Ibíd*, p. 32. En 1735 se imprimió una novena dedicada a esta “Divina Imagen” de Copacabana

- a la que Benedicto XIV le concedió indulgencias y jubileos.
41. Odriozola, op. cit. pp. 21-22.
 42. Ismael Portal, "El Señor de los Milagros y el Monasterio de Nazarenas", en *El Señor de los Milagros. Signo e Imagen*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1985.
 43. Véase, P. Juan Joseph de Salazar, *Vida del V. P. Alonso Messía de la Compañía de Jesús, fervoroso Misionero y Director de Almas en la Ciudad de Lima*. Lima: en la Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo, 1733, pp. 41-45.
 44. Relación de Sebastián de Antuñano sobre el Señor de los Milagros. Fol. 62.
 45. Sor Josefa de la Providencia, *Vida de la Sierva de Dios Antonia Lucía del Espíritu Santo*, Fundadora del Instituto Nazareno. Lima: 1963, pp. 59-60.
 46. Vargas Ugarte, op. cit. p. 51. Véase también, José Antonio Benito, "Historia del Señor de los Milagros de las Nazarenas" en *El Rostro de un Pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros*. Coordinador: Gian Corrado Peluso. Universidad Católica Sedes Sapientiae. Fondo Editorial UCSS, 2005, p. 153.
 47. Relación de Sebastián de Antuñano, op. cit. fol. 11.
 48. Colmenares Fernández de Córdova, 1771, op. cit. p. 1.
 49. Testimonio del Padre Basilio de Sayzeta, fols. 6 y 7.
 50. "Desde esta ocasión dio principio a salir en compañía de su divina magestad solicitando con gran cuidado y anhelo las flores y dolores para que sus criadas, y de la casa fuesen con toda puntualidad asistiendo y celebrando al divino señor y para que en adelante se continúe esta sagrada devoción"; testimonio del Padre Basilio de Sayzeta, op. cit. fol. 6v.
 51. Véase, Ramón Mujica Pinilla, "El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América" en *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Coordinador José Flores Aráoz. Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, 1995, p. 56.
 52. Véase, Electa Arenal and Stacey Schlau, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 2010, pp. 291-331, donde se dedica un capítulo completo a Antonia Lucía del Espíritu Santo y las "Apóstolas del Perú".
 53. Sobre el origen judeo-converso de la familia de Teresa de Jesús y el proceso inquisitorial abierto a su abuelo paterno Juan Sánchez de Cepeda "reconciliado con sus hijos por la inquisición toledana en 1485", véase el ya clásico, "Santa Teresa y el Linaje" de Francisco Márquez Villanueva en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Hombres, hechos e ideas. Alaguara, Madrid, Barcelona, 1968. Sobre su proceso de canonización de santa Teresa y la falsificación de su árbol genealógico para limpiar su origen judío, véase la Introducción de Dámaso Chicharro al *Libro de la Vida*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 65-93.
 54. Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, cap. 11:14 ; también, Alison Weber, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990, p.37.
 55. Véase, Enrique Llamas Martínez, *Santa Teresa de Jesús y la inquisición española*. Instituto Francisco Suárez, Madrid, 1972.
 56. Weber, op. cit. 35-37.
 57. Mujica Pinilla, 1995, op. cit. p. 117.
 58. Véase Mujica Pinilla 1995, op. cit. pp. 60-63. También, *Las Almas del Purgatorio: El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Edición e introducción de Nancy E. Van Deusen, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012, pp. 40-53.
 59. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 42.
 60. José del Hoyo, "Relación sumaria de la causa de Ángela Carranza y demás reos, que salieron en el Auto de la Fe celebrado en la ciudad de Lima, Corte del Perú, a 20 de diciembre de 1694" en Manuel de Odriozola, *Documentos Literarios del Perú*. Tomo VII, Lima, 1875, p. 291.
 61. Josefa de la Providencia, op. cit. pp. 41-42.
 62. Josefa de la Providencia, op. cit. pp. 69-70.
 63. Relación de la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fol. 4 – 4v.
 64. Josefa de la Providencia 1963, p. 6.
 65. Raúl Banchemo Castellano, *La Verdadera Historia del Señor de los Milagros*. Lima, Inti-Sol Editores y Distribuidores, S.A. 1976, p. 60.
 66. *Ibíd.*, p. 7.
 67. En el reglamento del Instituto Nazareno se describe este momento histórico de la Pasión en los siguientes términos: "Desde que le prendieron en el Huerto de Getsemani, y le llevaron preso hasta la casa de Anas, de quien fue remitido a Caifás, y de este a Pilatos, quien lo remitió a Herodes, y Herodes la volvió a remitir por último a Pilatos, quien lo sentenció a muerte después de haberle azotado y coronado de espinas, y habiéndole sentenciado a muerte de cruz, siendo inocente cordero [...] y fue caminando la calle de la amargura vestido de su túnica morada para que mejor le conocieran, con la soga al cuello, y la corona de espinas en su sagrada cabeza [...]." Josefa de la Providencia, op. cit. p. 14.
 68. Véase, Walter S. Melion, "The Art of Vision in Jerome Nadal's Adnotations Et Meditaciones In Evangelia" en *Annotations and Meditations on the Gospels*. Vol I. The Infancy Narratives. Jerome Nadal, S.J. Translated and Edited by Frederick A. Hommann, S.J. Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2003.
 69. Comunicación personal de Jaime Cuadriello. Véase, Sor María de Jesús de Agreda, *Mística Ciudad de Dios, Vida de María*. Texto conforme al autógrafo original. Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, O.F.M. Madrid, 1992.
 70. Elia J. Armacanqui-Tipacti, *Sor Manuela de Santa Ana: Una teresiana peruana*. Cuadernos para la evangelización en América Latina; 21. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco 1999, p. 191.
 71. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 18.
 72. *Ibíd.* p. 12.
 73. Relación de la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fol. 3v.
 74. *Ibíd.* p. 16.
 75. Teresa de Jesús, *Fundaciones*. Cap. 5. 8.
 76. *Ibíd.* p. 27.
 77. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 24.
 78. *Ibíd.* p. 19.
 79. *Ibíd.* p. 51.
 80. *Ibíd.* p. 29.
 81. Revelación de la madre Antonia, fol. 1.
 82. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 51.
 83. Testimonio del Padre Basilio de Sayzeta, op. cit. fol. 10 y 10v.
 84. *Ibíd.*, pp. 18-19.
 85. Portal, op. cit. p. 27.
 86. En su ataque frontal a la Compañía de Jesús, el clérigo heterodoxo tacneño Francisco de Paula G. Vigil empezaba la introducción a sus cuatro volúmenes contra los jesuitas recordando haber leído alguna vez la mención que en la *Vida* del Papa Sixto V "en un consistorio de 3 de Julio de 1590 declaró que encontraba malo y blasfemo el nombre de jesuitas, que esta orden había tenido el atrevimiento de tomar, como si J.C. hubiese sido su fundador: que estaba resuelto a no sufrir mas este abuso, y quería dar una bula para que en adelante no se llamasen *jesuitas* sino *ignacianos*, a ejemplo de los otros monges, que llevaban todos el nombre de sus fundadores"; véase, Francisco De Paula G. Vigil, *Los Jesuitas*. Tomo I, Lima, 1863, p. IX. El mismo principio u objeción se aplicaba a las Nazarenas. Para el programa teocrático de la Compañía de Jesús en Perú virreinal véase, "El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco virreinal" en Ramón Mujica Pinilla, *La Imagen Transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima 2016, pp. 60-85.
 87. Testimonio del Padre Basilio de Sayzeta, fol. 4v.
 88. *Ibíd.* p. 13.
 89. *Ibíd.* p. XIII.
 90. *Ibíd.* p. 54.
 91. *Ibíd.* IX.
 92. Véase Weber 1990, p. 39.
 93. Véase, Gillian T. W. Ahlgren, *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1996, p. 36. Josefa de la Providencia asegura que el objetivo de su Instituto era que "los judíos se conviertan y dejen sus errores, los Sectarios conozcan sus errores y malas opiniones; los Moros conozcan su torpeza y ceguedad en que viven anegados; los gentiles participen de la luz del Evangelio, y toda la tierra se llene del conocimiento cierto de la venida y nacimiento del verdadero Mesías, y lo inmenso que padeció en el decurso de su pasión"; op. cit. p. 13.
 94. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 22.
 95. Véase el testimonio de fray Pedro de Loayza, confesor de santa Rosa en el *Proceso original de la vida, sanctidad, muerte y milagros de la Bendicta Soror Rosa de Santa María del Habito de tercera de la Religión de S. Domingo, criolla desta Ciudad*

- de los Reyes [...], fol. 227. 1617-1618. Convento de Santa Rosa de las Monjas, Lima. También, Fray Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo*. Edit. El Santísimo Rosario, Vergara, 1929, pp. 287-288.
96. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 25.
97. *Ibid.* p. 40.
98. *Ibid.* p. 58.
99. *Ibid.* p. 15.
100. Jodi Bilinkoff, *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a Sixteenth-Century City*. Cornell University Press, Ithaca and London 1989, pp. 137-140.
101. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 56.
102. Colmenares Fernández de Córdova, op. cit. pp. 12 y 13.
103. Testimonio de Sayzeta, fol. 6v.
104. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 57.
105. Según su relato de “posesión” de las tierras, Antuñano ingresó de la mano del Alguacil Mayor, con quien reconoce el lugar y conforme “abrían y cerraban las puertas” gritaban en alta voz “posesión, posesión” y arrancaban hierbas y tiraban piedras repitiendo las mismas palabras una y otra vez como un acto triunfal de dominio. Asuntos Internos, vol. 1. Antiguo Legajo, fol. 4v.
106. Libro de Sebastián de Antuñano, op. cit. fol. 52v.
107. Véase, *Causa Limana acerca de la beatificación y canonización del venerable siervo de Dios Francisco Camacho, religioso de la orden de San Juan de Dios*. Testimonio No. LXV. Archivo Arzobispal, Lima. También, Fr. Domingo de Soria, *Portento de la Gracia, Vida admirable y heroicas virtudes del Serafín en el Amor Divino, Esclarecido con el Don de Profecías el Venerable Siervo de Dios Fr. Francisco Camacho*. Madrid: Imprenta de D. Comas Jordán, 1833, pp. 270-272. Asimismo, José Luis Repetto Betes, *Limosnero y Apóstol, Vida del Venerable Francisco Camacho*. Secretariado Latinoamericano para la Renovación, Santafé de Bogotá, D.C., 1999, pp. 166-177.
108. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 61.
109. Escribía Sebastián de Antuñano: “Los primero [que deben hacer es] [h]azer memoria y celebrar todas las mas principales profecías que tratan de la benida de el berdadero mesias Jesus salvador nuestro, y esto a de ser recopilandolas en un quadernillo, y dedicar un día o dos para leerlas y predicarlas, solicitando, señale dia el Papa y conçeda dia para que la relijion nazarena reçe de ellas y las predique en todas las lenguas, según los reinos y probinçias que anduvieren y fundaren esto [h]aran los barones; y las mugeres [h]aran que en sus colejos, sus capellanes [h]agan lo mismo según su posibilidad, esto es reçarlas o cantarlas y predicar lo que contienen el dia que se señalare a dichas profecías principales”; Libro de Sebastián de Antuñano, op. cit. fol. 6.
110. Testimonio del Padre Basilio de Sayzeta, op. cit. fol. 3.
111. Colmenares Fernández de Córdova, 1771, op. cit. pp. 28 -29.
112. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 77.
113. Tomo I. IA. Asuntos de Interés Interno. Ier vik: Antiguo Legajo, “A”. “Autos de la Fundación del Monasterio de Religiosas Nazarenas de la Ciudad de Lima. fols. 21 – 23v.
114. Vargas Ugarte, op. cit, pp. 93 -94.
115. Archivo General de la Nación. Notario Alejandro de Cueto. Número 198, Fols 138-138v.
- ANDRÉS DE LEÓN Y SEBASTIÁN DE ANTUÑANO Y RIBAS: DOS SIERVOS DEL CRISTO MORENO
José Gutiérrez O.C.D.
1. El padre Rubén Vargas Ugarte, en su libro *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, dedica el capítulo III a «Antonio de León», lo que parece ser un error de edición que persiste durante todo el capítulo. Sin embargo, más adelante, en la página 104 dice que fue «Andrés de León» quien construyó la primera ramada de mangles y esteras que protegieron la venerada imagen. (Ver Rubén Vargas Ugarte, S.J., *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, pp. 15-21, p. 104)
 2. La fecha de abril de 1671 se puede deducir de lo que Sebastián de Antuñano afirma cuando cuenta que, después del terremoto del 3 de noviembre de 1655, la imagen quedó «más de treçe a catorçe años [Al margen: estubo 16 años más de 16, o 18 años] espuesta a las inclemencias». (De Antuñano y Ribas, Sebastián, *Relación del origen de la devoción del Santo Cristo de los Milagros*, ACDN, Anexo 8. *Don Sebastián de Antuñano*, fol. 17v). Así, pues, si a la fecha del terremoto, 1655, le sumamos los años de exposición a la intemperie, resulta que la entrada en escena de Andrés de León pudo ocurrir hacia 1671. Otros dos datos que nos transmite Antuñano nos ayudan también a precisar más la fecha. El primero es cuando refiere que después de la curación de Andrés de León, «con que sabido por los beziños y biendole sano y bueno se aferboriçaron y començaron a tener y publicar por milagro, la sanidad de tal achaque, y asi mismo a bisitar la santissima imajen y llebarle belas de çera con que alumbrrarla y algunos se aferboriçaro[n] de] modo que solicitaron el que con arpa y bajón y músicos se le cantase los biernes el miserere y algunas lamentaçiones con lo qual se iço mas público el milagro y la jente que acudia de noche de hombres y mugeres era mucha, este modo de exerciçio y deboçión se continuo por más de quatro o çinco meses en el qual tiempo se deçia abia obrado el señor otros muchos milagros con otras personas». (*Ibid.*, fol. 19r-19v; véase también De Antuñano y Ribas, Sebastián, *Relación del prodigioso del Señor de los Milagros Patrón de los Temblores*, ACDN, Libro referente al Culto, tomo 44, fols. 1v-2r). El segundo dato es cuando narra que el 5 de septiembre de 1671 se ejecutó el auto por el que se mandaba borrar la imagen del muro, para cortar con las manifestaciones indecentes con las que se le faltaba el respeto a la imagen: «En dicho día 5 de setiembre de dicho año de 1671, el dicho provisor y vicario general proveyó un auto en que mandó y dijo que por causas justas del serviçio de Dios nuestro señor y que se escusase la junta y congregaçion que en la parte de los corales que refiere dicha çertifiçaçión se acostumbrao açer de algunos días a esta parte de que se a ocasionado proçeder con alguna indeçençia para que se evite lo susodicho mandaba y mandó que la efijie del santo christo y demas santos que ubiere se boren y la peaña del altar se demuela y de esta çertifiçaçión se dé vista al fiscal para que pida lo que convenga y este auto se execute» (*Ibid.*, fol. 21r). De esta manera, si la intervención de la autoridad fue en setiembre de 1671 y después de la curación de Andrés de León pasaron unos cuatro o cinco meses de prácticas de devoción, podemos suponer que el enfermo habría pedido la curación de su mal antes de marzo o abril de 1671, fecha que coincide con los años que la imagen estuvo a la intemperie y soportó las inclemencias del tiempo.
 3. De Antuñano y Ribas, Sebastián, *Relación del origen de la devoción del Santo Cristo de los Milagros*, ACDN, Anexo 8. *Don Sebastián de Antuñano*, fols. 18v-19r. En nuestra investigación no hemos podido ubicar más noticias históricas acerca de este personaje que estén corroboradas por documentos históricos.
 4. En los documentos históricos el apellido “Rivas” a veces se encuentra escrito con “b” y otras con “v”; en este artículo hemos elegido la primera opción. También en algunas publicaciones se le nombra como “y Rivas” o “de las Rivas”; nosotros nos hemos quedado con la primera variante.
 5. «Archivo Eclesiástico de Derio (Bilbao), *Libro de bautizos de la parroquia de San Severino de Valmaseda 1640-1658*, fol. 123v, leemos la siguiente partida de bautismo: “En la Villa de Valmaseda a veinte de henero de mil y seiscientos y cinquenta y dos años vautize yo el Vachiller Miguel de la Presa Cura y Beneficiado en la yglesia desta Villa a un niño que llamaron Sebastian yjo legitimo de Miguel de Antuñano y de María San Juan de Ribas su legitima muger. Fueron sus padrinos los señores Sargento mayor Balentin de Arrechega y Da. Casilda de Verastegui siendo testigos el Vachiller Lucas de Layseca y el Vachiller Matheo de Salazar». (Citado por A. Unzueta en: *La Orden del Carmen en la evangelización del Perú*, Biblioteca Carmelitano-Teresiana del Perú, tomo X, Ediciones El Carmen, Vitoria, 1992, nota 81, p. 221).
 6. En el Archivo de las Carmelitas Descalzas Nazarenas de Lima encontramos una genealogía de la familia De Antuñano que fue donada al monasterio por Nicolás de Antuñano y Peñofori, donde figura Sebastián de Antuñano en una de las líneas de sus antepasados: «Don Sebastián de Antuñano y de las Rivas, nacido en Valmaseda y vecino de Lima, obtuvo carta de nobleza en dicha Real Chancillería de Valladolid y su sala del juez Mayor de Vizcaya, ganando auto de 21 de abril de 1681 y Real Provisión el 22 de mayo del mismo año y Certificado de su blasón expedido por el Rey de Armas Don Juan de Mendoza, como hijo legítimo de Don Miguel de Antuñano y Sáinz de Tablada, hermano de don Domingo, citado en la genealogía precedente, y por mujer Doña María de San Juan de las Rivas y Maseras. Esta línea hoy con sucesión en la Casa de la Puente y Terrenos de Valmaseda, por defender de Doña María de Antuñano y de las Rivas.» (ACDN, *Historia del linaje de Antuñano*, Anexo 8. Don Sebastián de Antuñano, f. 68r.)
 7. Josefa de la Providencia, *Relación del origen*, p. 126. Acerca de los viajes de Antuñano sabemos que hizo un primer traslado de España a Lima, luego una visita de ida y vuelta a España, y otra

que realizó a “Tierra firme” (tal como se conocía entonces la región donde actualmente se encuentra Venezuela), de la cual no hemos encontrado mayores noticias en nuestra investigación.

8. A principios del siglo XVII, la orden de las Carmelitas Descalzas instituida por Santa Teresa de Jesús de Ávila se dividió en dos: la Congregación de San José (con poder para fundar otras en España y sus dominios, pero no en el resto del mundo) y la Congregación de San Elías (ubicada en Italia y con permiso para fundar otras en todo el mundo, menos en los territorios que estaban bajo autoridad española).
9. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 125. Según esta autora, solo se conservaba parte de la carta. Esta fue publicada en las pp. 125-127 de su obra, cuyo título completo es: *Relación del origen y fundación del Monasterio del Señor San Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta Ciudad de Lima contenida en algunos apuntes de la vida y virtudes de la Venerable Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo fundadora del Instituto nazareno* (Lima, 1793).
10. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 126.
11. Dice Sebastián de Antuña en su carta: «Hallándome en esa Corte, con la experiencia y conocimiento de las cosas de Indias, y de ese Reyno de España, y habiendo visto y experimentado en los cuatro cinco años que había salido de mi Patria, habiendo estado así mismo en esa Corte unos pocos días el año de mil seiscientos sesenta y seis, consideraba las muertes, los riesgos, los altos y baxos, y demás desengaños que en tan corto tiempo había visto, tocado y experimentado. Siendo así que no pasaba de diez y nueve años y dispuso su Magestad Divina el que viviese en esa Corte en la Calle de Atocha, enfrente, del Convento de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos adonde solía visitar la capilla del Santo Christo de la Fe que está en ese Convento é Iglesia.» (Josefa de la Providencia, op. cit. p. 126).
12. Josefa de la Providencia, op. cit. pp. 126-127.
13. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 127.
14. Josefa de la Providencia, op. cit. pp. 128-129.
15. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 130.
16. ACDN, *Apéndice 8. Don Sebastián de Antuña*, fols. 45r-54v.
17. Las investigaciones históricas realizadas hasta la elaboración del presente artículo no permiten aclarar cuál era el rol específico del mayordomo en esta época en que la devoción al Señor de los Milagros y su difusión estaban terminando de configurarse; tampoco dejan vislumbrar una posible sucesión que haga posible asociar su función con la que se desarrolla en nuestros días. De todos modos, según los datos investigados, es muy probable que la organización del culto y los diversos roles y responsabilidades que este supone tuvieron su origen en fechas posteriores al 11 de marzo de 1730, día en que se inauguró el monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas, al asumir las monjas la orden de Santa Teresa. A partir de los documentos históricos de aquel periodo se puede entrever que la función del mayordomo difiere de la actual. Ello se debe a

que, al haber pasado de manos de Sebastián de Antuña a las Nazarenas Carmelitas Descalzas la tarea de cuidar la devoción y administrar los bienes del santuario, dicha responsabilidad ya no concernía a los mayordomos sucesores. No obstante, esta afirmación solo es viable en calidad de hipótesis de trabajo, de acuerdo con la situación de las investigaciones actuales.

18. Rubén Vargas Ugarte, S. J., *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, s.n., Lima 1984, p. 29. El padre Vargas Ugarte cita la referencia encontrada en el Archivo Histórico Nacional de Lima (hoy conocido como AGN): Protocolos de Sebastián de Carvajal. 1671. Nosotros no hemos podido consultar el documento citado. El “(sic)” pertenece a ese texto.
19. AAL, *Causa sobre la mayordomía de la capilla del señor de los milagros*. Papeles importantes, leg. 15, exp. 25. 1682.
20. Rubén Vargas Ugarte, S.J., op. cit., p. 32. El documento citado por este autor es: *Autos seguidos contra el Br. González de Montoya por el Promotor Fiscal. Año de 1682* (AAL). Aquí hay que hacer notar que es Diego Tebes quien nombra al nuevo mayordomo en su calidad de propietario del sitio.
21. AAL, *Causa sobre la mayordomía de la capilla del señor de los milagros*, Papeles importantes, leg. 15, exp. 25. 1682.
22. *Ibíd.*
23. BNL, *Real Cédula de 19 de Abril de 1681, Ms. 0169*. Citado en: Rubén Vargas Ugarte, S.J., op. cit. p. 23 (nota 1) y pp. 35-36.
24. Ver *supra* cita 19.
25. Rubén Vargas Ugarte, S.J. op. cit. p. 33.
26. Rubén Vargas Ugarte, op. cit. pp. 43-44. Sin embargo, el padre Vargas Ugarte no llega a citar el documento en el que Antuña habría sido nombrado como el mayordomo sucesor de López Saavedra, documento que, de existir, es posible que se encuentre en el Archivo del Arzobispado de Lima.
27. *Ibíd.*, p. 50. En los documentos investigados no hemos podido tener ninguna noticia acerca del origen de esta copia de la imagen original pintada en el muro.
28. Josefa de la Providencia, op. cit. p. 121.
29. *Ibíd.*, op. cit. pp. 131-132.
30. AGN, *Donación otorgada por el alférez Don Sebastián de Antuña a favor Antonia María Verdugo*, Escritura s/n, Testimonio Protocolo Año 1700, fol. 785.
31. De Narbasta, Jacinto, *Poder para testar del hermano Sebastián de Antuña y Las Rivas. Codicilo del dicho. Certificado notarial de defunción de Antuña*, AGN, Sección de escribanos, protocolo 778, Jacinto Narbasta, 1716, pp. 381-382v.
32. *Ibíd.*
33. Josefa de la Providencia, *Relación del origen*, 159-161.

EL SEÑOR DE LOS MILAGROS: IMAGEN Y PROCESIÓN Jaime Mariazza F.

1. Causa sobre la mayordomía de la capilla del Señor de los Milagros. Archivo Arzobispal de Lima.

Papeles importantes. Legajo 15, Expediente 25, 1682. Citado también por Rubén Vargas Ugarte, *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, tercera edición, Lima, 1966.

2. Vargas Ugarte, *Ibíd.* p. 2 y ss.
3. La imagen del crucifijo pintada rudamente sobre un muro de adobes sería luego conocida como Cristo de Pachacamilla o, de manera más extensa y oficial, como Señor de los Milagros.
4. Pedro Vásquez de Noboa y Carrasco, Compendio histórico de la prodigiosa imagen del santo Cristo de los Milagros, o de las Maravillas, patrón jurado por la ciudad de Lima... que se venera en la iglesia del observantísimo monasterio de religiosas nazarenas carmelitas descaldas del señor San Joaquín y origen de donde tuvo la posesión de su santuario. Lima, 1776, manuscrito en el archivo del convento de las Nazarenas de Lima.
5. Emilio Harth-Terré y Alberto Marque Abanto, *Pinturas y pintores en Lima virreinal*, separata de la Revista del Archivo Nacional del Perú, tomo XXVII, entregas I y II, editada por Gil, Lima, 1963. Del mismo autor ver Santiago de Rosales, el alarife mulato, en *Artífices en el Virreinato del Perú* (biografías), pp. 223-232, imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945.
6. A pesar de considerarse anónima en los textos antiguos consultados y en casi la totalidad de la bibliografía contemporánea, existe una noticia repetida por pocos investigadores y que remite a Raúl Porras Barrenechea la atribución de dicha pintura a Benito o Pedro Falcón, cuya fuente no ha sido posible corroborar y que hasta el presente consideramos como una hipótesis poco plausible. Un texto anónimo que se guarda en el archivo del Monasterio, titulado *El Señor de los Milagros*, incluido en la Colección Cospes, editado en Lima sin fecha de publicación, se refiere a Benito como un esclavo liberto, piadoso y sin formación en el campo del arte que, por obra de un miagro, consiguió pintar la conocida imagen de Cristo Crucificado. Es de notar que la mencionada publicación tampoco aporta pruebas documentales que sustenten la información que consigna.
7. Acheiropoietes o acheropites en castellano
8. Moshe Barash, *Teorías del arte*, de Platón a Winckelmann, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Ver también Louis Reau *Iconographie de l'Art Chrétién*. P.U.F 1957.
9. Jeffrey Klaiber y Diego Irrázaval, *El Señor de los Milagros: devoción y liberación*, Centro de Estudios y Publicaciones, Octubre, Lima, 1998.
10. M. Basch, op. cit. pp. 58 y ss.
11. Vargas Ugarte, op. cit. p. 6.
12. *Ibíd.*
13. La leyenda dice que al no poder borrar la imagen hubo quien raspó un pie del Señor para llevarse aquella tierra mezclada con pigmentos como reliquia. Para reparar el daño, se llamó al pintor José de la Parra, de reconocida trayectoria y uno de los más importantes que había en la ciudad, quien intentó repetidamente aplicar diversas encarnaciones y jamás pudo darle el color del original. Ver la crónica de Pedro Vásquez de Noboa, op. cit.
14. *Ibíd.*
15. *Ibíd.*

16. Vargas Ugarte, op. cit. pp. 35 y 36.
 17. Relación de Sebastián de Antuñano fol. 17.
 18. De acuerdo a un reporte de análisis químico de los pigmentos que proceden de la pintura que hoy se lleva en procesión, se trata de una obra sobre tela de lino del siglo XVII con repintes del siglo siguiente. Ver: Informe n° 080-2015—LQ-ALCR-MNAAHP/MC, laboratorios de conservación del Ministerio de Cultura. Un texto anónimo titulado *Reseña histórica del Señor de los Milagros cuya imagen prodigiosamente conservada en el templo de las Nazarenas de Lima* escrita por un devoto suyo con las licencias debidas (imprenta La Voce d'Italia, Lima, 1930), señala en página 21 que dicha copia es la pintura que en la actualidad se lleva en procesión, lo que parece coincidir con los resultados del examen químico arriba citado.
 19. Sebastián de Antuñano, relación del santo Cristo de los Milagros, fol. 11-11v.
 20. Desde ese momento, el Ayuntamiento y la imagen quedaron relacionados. Un tiempo después se acordó que se cantarían una misa solemne por el Señor de los Milagros a nombre del Ayuntamiento cada 14 de Setiembre, día de la exaltación de la cruz. Para lo relacionado con el Cristo crucificado y la fiesta de la cruz ver Pedro Vásquez de Noboa, op. cit.
 21. Sebastián de Antuñano, relación del santo Cristo de los Milagros, fol 15.
 22. Libro de la Madre Antonia del Espíritu Santo, expediente No 5, testimonio del padre Basilio Sayseta, folio 5v. Archivos del Monasterio de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas.
 23. Vargas Ugarte, op. cit.
 24. Archivo del monasterio, copia certificada del Cabildo de Lima, 29 de octubre de 1718.
 25. Pablo Emilio Pérez-Mallaina Bueno, Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Pontificia Universidad Católica del Perú, Sevilla, 2001.
 26. *Ibíd.*
 27. Vargas Ugarte, op. cit.
 28. *Ibíd.*
 29. Eusebio Llano Zapata, Observación Diaria, crítico histórica matereológica... Lima, 1748.
 30. Felipe Colmenares Fernández de Córdova, El Día Deseado. Relación de la solemnidad con que se estrenó la iglesia del Santo Cristo de los Milagros, Patrón jurado por esta ciudad...Lima, 1771.
 31. El padre Vargas Ugarte, op. cit. duda que el templo de las Nazarenas haya estado abandonado durante tanto tiempo debido a la procesión de 1748 citada por Llano Zapata, op. cit. Sin embargo, es fácil suponer que la procesión, como expresión de fe, pudo desarrollarse al margen del estado en que su templo quedara después del terremoto. Vargas Ugarte no aporta ninguna prueba documental que testimonie fehacientemente que el celo de los fieles al Cristo Moreno haya propiciado una reconstrucción durante el lapso citado.
 32. Vargas Ugarte, op. cit.
 33. *Ibíd.*
 34. *Ibíd.*
 35. Archivos económicos, madre Grimanesa de santo Toribio, priora del monasterio.
 36. Manuscrito sobre el nombramiento de mayordomo para sacar la procesión del Santísimo Cristo de los Milagros, a Don José Lepiani. Archivos Antiguos, tomo 2, archivo del monasterio de las Nazarenas.
 37. Copia del expediente promovido por Don Domingo Argumanis sobre la cofradía del Señor de los Milagros. Año de 1844. Archivo del monasterio de las nazarenas.
 38. Puede tratarse de Don José Lepiani por quien la madre superiora envió una carta al arzobispado en 1844 para que se permitiese al mencionado actuar como mayordomo de la procesión de dicho año.
 39. Folio 7, expediente sobre la cofradía del Señor de los Milagros. Año de 1844.
 40. *Ibíd.*, fol. 7v, 22 de Octubre de 1844.
 41. *Ibíd.*, 14 de Noviembre de 1844.
 42. *Ibíd.*, 16 de Noviembre de 1844.
 43. Vargas Ugarte, op. cit. p. 127.
 44. Luis Guzmán Palomino. Prostitución, mendicidad y delincuencia en la Lima ocupada por los chilenos (1881884). [http://1.bp.blogspot.com/_FnwEcom5s/TFTGLJWAUgl/AAAAAAAAGPQ/tKOIdK05rDg/s1600/Tapada+destapada.jpg]
 45. Vargas Ugarte, op. cit. p. 127.
 46. Carta del Arzobispado de Lima del 6 de Marzo de 1933 comunicando a la priora del convento sobre el traslado de la imagen a fin de "implorar la Misericordia divina en favor de nuestra patria...." Archivo del monasterio.
 47. Carta del 1 de Enero de 1936, 4 folios. Archivo del Monasterio de las Nazarenas.
 48. I. Portal, op. cit.
 49. *Ibíd.*
 50. *Ibíd.*
 51. *Ibíd.*
 52. *Ibíd.*
 53. Pedro Gjurinovic C. (compilador), Antología del Señor de los Milagros, ediciones Lindley, Lima, 2015, pp. 109 y ss.
- TEOLOGÍA DE LA DEVOCIÓN AL SEÑOR DE LOS MILAGROS
- Pbro. Pedro Hidalgo Díaz**
1. «La fe, en efecto, crece cuando se vive como experiencia de un amor que se recibe y se comunica como experiencia de gracia y gozo. Nos hace fecundos, porque ensancha el corazón en la esperanza y permite dar un testimonio fecundo: en efecto, abre el corazón y la mente de los que escuchan para acoger la invitación del Señor a aceptar su Palabra para ser sus discípulos.» (Benedicto XVI, Carta apostólica *Porta fidei*, p. 7).
 2. Véase el artículo de Jorge Seibold, «Los lenguajes de la mística popular», en: *Stromata*, Año LXI, N° 3-4, julio-diciembre de 2005, p. 195.
 3. J. L. Idígoras, «San Juan de la Cruz y la mística popular», en: *Revista Teológica Limense XXV 2* (1991), p. 177.
 4. V Conferencia General del Episcopado Latinoamericano y del Caribe, Aparecida. *Documento final*, p. 258.
 5. Afirma el beato Papa Pablo VI en la Exhortación apostólica *Evangelii nuntiandi*, 48: «Bien orientada, esta religiosidad popular puede ser cada vez más, para nuestras masas populares, un verdadero encuentro con Dios en Jesucristo».
 6. J. L. Idígoras, «San Juan de la Cruz y la mística popular», en: *Revista Teológica Limense XXV, 2* (1991), p. 179.
 7. Puede verse la reflexión de Jorge Seibold, op. cit. pp. 195-204.
 8. Concilio Vaticano II, *Constitución sobre la divina revelación*, p. 2.
 9. Francisco, *El nombre de Dios es misericordia. Una conversación con Andrea Tornielli*, Planeta, 2016, p. 29.
 10. Es elocuente al respecto la oración que propone el Misal Romano después de la primera lectura de la Vigilia Pascual: «Dios todopoderoso y eterno, admirable siempre en todas tus obras; que tus redimidos comprendan cómo la creación del mundo en el comienzo de los siglos no fue obra de mayor grandeza que el sacrificio de Cristo en la plenitud de los tiempos».
 11. Cf. Hb 9, 14.
 12. Es importante tomar muy en serio que el Hijo amado es la Palabra del Padre que el creyente ha de acoger. Lo expresó claramente el místico doctor San Juan de la Cruz: «Una palabra habló el Padre, que fue su Hijo, y esta habla siempre en eterno silencio, y en silencio ha de ser oída del alma.» (*Dichos de luz y amor*, n° 99).
 13. San Juan de la Cruz, *Subida II*, 13, 2.
 14. «Por eso me ama el Padre, porque doy mi vida, para recobrarla de nuevo. Nadie me la quita; yo la doy voluntariamente. Tengo poder para darla y poder para recobrarla de nuevo; esa es la orden que he recibido de mi Padre.» (Jn 10, 17-18).
 15. René Latourelle, *Teología de la Revelación*, Salamanca, 1979, p. 415.
 16. Rubén Vargas Ugarte, *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, 4ª ed., Lima 1984, pp. 9-14.
 17. Rubén Vargas Ugarte, op. cit., p. 16. En el capítulo XIV de esta obra (pp. 116-125) se justifica el nombre dado a partir de la experiencia de maravillas y milagros.
 18. *Antigüedades judías*, 18, 3.3.
 19. Joseph A. Fitzmyer, *Catecismo cristológico. Respuestas del nuevo testamento*, Salamanca 1998, p. 61.
 20. René Latourelle, op. cit. p. 486.
 21. Puede verse Mt 15, 21-28; 20, 29-34; Mc 1, 40-41; 5, 27; Lc 7, 3; 8, 40-42; 9, 38-42; Jn 11, 3, entre otros.
 22. Rubén Vargas Ugarte, op. cit. p. 78.
 23. Conviene ver las características de los milagros de Jesús en su vida terrenal y confrontarlas con lo experimentado por los devotos (para lo primero puede verse Louis-Claude Fillion, *Los milagros de Jesucristo. El enigma explicado desde la perspectiva racional y la mirada religiosa*, Barcelona, 2006, pp. 128-132).

24. Es relevante en este sentido la gran afluencia de peregrinos que, durante todo el año y, particularmente, en el mes de octubre, buscan en la Capilla de la Reconciliación del Santuario de las Nazarenas el perdón de los pecados. La confesión, seguida de la absolución sacramental, expresión viva del perdón de Dios y la paz del alma, es el milagro que experimentan muchos fieles, quienes encuentran así la posibilidad de reorientar su vida siguiendo a Jesús.
25. Benedicto XVI, *Discurso en la sesión inaugural de los trabajos de la V Conferencia General del Episcopado Latinoamericano y del Caribe*, 13 de abril de 2007, p. 2.
26. San Juan de la Cruz, *Cántico B*, 31, 5.
27. Benedicto XVI, Carta Encíclica *Deus caritas est*, p. 1.
28. Llama así a la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía el beato Papa Pablo VI en la Encíclica *Mysterium fidei*.
29. Benedicto XVI, *Discurso durante el encuentro con el episcopado brasileño*, 11 de mayo de 2007, p. 4.
30. Benedicto XVI, *Discurso en la sesión inaugural de los trabajos de la V Conferencia General del Episcopado Latinoamericano y del Caribe*, 13 de mayo de 2007, p. 3.
31. Francisco, *Audiencia general*, 12 de junio de 2013.

ANTROPOLOGÍA DE UN MOVIMIENTO POPULAR Y RITUAL

Fernando Roca S.J.

1. DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, México, 2012.
2. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, vigésimo segunda edición, Madrid, 2001, vol. 2, p. 1838.
3. MARTOS, Ana. *Papisas y teólogas. Mujeres que gobernaron el Reino de Dios en la tierra*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2008, p. 316.
4. ROSTWOROWSKI, María. "Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes", en: *Journal de la Société des Américanistes*, 2003, 89-2, pp. 97-123.
5. *Ibíd*, párrafo 46.
6. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, vigésimo segunda edición, Madrid, 2001, vol. 2, p. 66.
7. CIATTINI, Alexandra. "La procesión del Señor de Pachacamilla en Roma: la construcción de relaciones político-culturales entre los inmigrantes peruanos, el Estado italiano y el Vaticano", en: *Revista de Antropología*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007, vol. 5, N° 5, pp. 243-250.
8. ROCA ALCÁZAR, Fernando. "Lettre du Mexique", en: *Christus*, N° 177, París, enero de 1998, pp. 121-122.
9. BENITO, José Antonio. "Historia del Señor de los Milagros de las Nazarenas", en: Gian Corrado Peluso (coordinador), *El rostro de un pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros*, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, 2005, pp. 184-188.
10. JIMÉNEZ MEDINA, Luis Arturo. *El culto al Señor de las Maravillas, una expresión de la religiosidad popular de tipo urbano en la ciudad de Puebla*, en: *Cuicuilco*, N° 57, mayo-agosto de 2013.
11. VARGAS UGARTE, S.J., Rubén, op. cit. p. 4.
12. Noboa y Carrasco, Pedro, *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, Archivo Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas Vázquez de, Lima, 1766, fol. 7v.
13. VARGAS UGARTE, S.J., Rubén, op. cit. p. 95.
14. "Se cree generalmente que la devota rogativa o procesión del Señor de los Milagros tuvo su origen en este año de 1746, pero es error manifiesto, pues como se ha dicho, ya en 1687 se sacó su imagen por las calles y parece que se conservó esta piadosa costumbre. Es posible, aunque no lo hallamos confirmado, que se entablara entonces o poco después la de sacarlo el día 28, como ahora se hace, pero no arranca de aquí el tradicional recorrido de la imagen. En los apuntes que dejó escritos el Lic. Basilio Saizieta, capellán de las Nazarenas y confesor de la Madre Antonia Lucía, se dice claramente que hallándose ésta todavía en Monserrat y, no habiendo todavía entrado en contacto con Sebastián de Antuñano, a cuyo cargo corría entonces la ermita de Pachacamilla, un día de los dos que salía la imagen del Señor por las calles, fue a ver la procesión desde el balcón de la casa que llamaban de los Mayordomos del Rosario, sita en la calle del Pozuelo de Santo Domingo y, al tender la vista hacia la Iglesia de San Agustín, de donde acababa de salir acompañada por toda la comunidad, la venerada efigie, se le representó el Señor lleno de gloria y compadecido de que así se le honrase..." (Vargas Ugarte, S.J., Rubén, op. cit. p. 98).
15. BENITO, José Antonio, op. cit. pp. 151-155.
16. CIATTINI, Alexandra, op. cit. p. 248.
17. Testimonio personal recogido el 3 de julio de 2016.
18. *Ibíd*.
19. CIATTINI, Alexandra, op. cit. p. 246.
20. Según una nota de ACIPrensa la procesión se celebra en más de 260 ciudades del mundo. <https://www.aciprensa.com/noticias/senor-de-los-milagros-recorre-260-ciudades-del-mundo-72018/>, consulta realizada el 5 de julio de 2016.
21. Testimonio personal recogido el 3 de julio de 2016.
22. Testimonio personal recogido el 3 de julio de 2016.
23. *Ibíd*.
24. Testimonio personal recogido el 4 de julio de 2016.
25. CHUMAP LUCÍA, Aurelio y GARCIA-RENDUELES, S.J., Manuel. *Duik Müun, Universo mítico de los aguarunas*, CAAAP, Lima, 1979.
26. GARCÍA-RENDUELES, S.J., Manuel (recopilador y coordinador). "Yaunchuk...". *Universo mítico de los Huambisas Kanus (río Santiago), Perú*, Centro Amazónico y Antropológico de Aplicación Práctica, Lima, 1996.

LA PROCESIÓN Y LA ORGANIZACIÓN DEL RITUAL

Pbro. Pedro Hidalgo Díaz

Ego García Boyer

José Antonio Vallarino Vinatea

1. Es la descripción que se hace en el Estatuto de la Hermandad.
2. Raúl Bancharo, *Historia del Mural de Pachacamilla*, Lima, 1995, pp. 74. El autor fue miembro de la Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas, capataz de la Primera Cuadrilla, y, en dos periodos, integrante del Directorio General de la Hermandad.
3. Raúl Bancharo, *Historia del Mural de Pachacamilla*, Lima, 1995, pp. 229-230.
4. R. Vargas Ugarte, *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, 4ª ed., Lima, 1984, p. 128.
5. R. Vargas Ugarte, op. cit. pp. 124 y 127.
6. Véase R. BANCHERO, op. cit. pp. 238-239.
7. La excepción es el primer sábado de octubre, día en el que cargan también los hermanos Honorarios. Más aún, hasta hace unos años solo ellos cargaban las andas el primer sábado y no las cuadrillas, pues el recorrido de ese día era breve, como ya se ha indicado.
8. Para que los 200 hermanos puedan cargar las andas ordenadamente, las cuadrillas se dividen en sectores. A excepción de la primera, que cuenta con cuatro sectores, todas las demás tienen cinco sectores.
9. Los esquineros y templadores son tres por vara delantera y posterior, respectivamente. Por tanto, suman 24 cargadores. Los auxiliares, que cargan a los costados, son generalmente cinco por lado. En total, el número de cargadores que portan las andas es 34.

OFRENDAS Y HOMENAJES

María Rosa Álvarez Calderón

1. Vargas Ugarte.
2. Velázquez Castro, Marcel 2013 Fondo Editorial del Congreso del Perú.
3. Antuñano – Relación del Prodigioso Suceso del Señor de los Milagros – Archivo del Monasterio.
4. Antuñano – Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Patrón de los Temblores. Archivo del Monasterio.
5. Documento original – Archivo de la Municipalidad Metropolitana de Lima cuya copia notarial de la época se encuentra en el Archivo del Monasterio.
6. La oración valiente y humilde del corazón logra milagros, dice el Papa. <https://www.aciprensa.com/noticias/la-oracion-valiente-y-humilde-del-corazon-logra-milagros-dice-el-papa-76454/>
7. Documento original – Archivo de la Municipalidad de Lima cuya copia está en el Monasterio.
8. Mensaje a las comunidades peruanas en el exterior - octubre 2014. "El Señor de los Milagros: alegría de los migrantes". http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep_prensa/archivo_2014/desarrolloinformacion_311014.htm
9. Ley que declara al Señor de los Milagros como Patrono del Perú. <http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29602.pdf>

10. Documento original y artículo de Barros Conti. Archivo del Monasterio.
11. Ley que declara al Señor de los Milagros como símbolo de religiosidad y sentimiento popular no viola la libertad religiosa. <http://www.dialogoconlaJurisprudencia.com/boletines-dialogo/ar-boletin/Jurisprudencia12052014.pdf>
12. El Señor de los Milagros y la bendición del Papa. <http://www.deperu.com/abc/senor-de-los-milagros/3999/el-senor-de-los-milagros-y-la-bendicion-del-papa>
13. Gjurinovic Canevaro, Pedro – Compilación – El Señor de los Milagros Antología – Lindley p. 17.
14. Documento original.
15. Cancillería impuso condecoración a la imagen del Señor de los Milagros. <http://www.rree.gob.pe/Noticias/Paginas/NP-122-15.aspx>
16. Documento original.
17. Documento original.
18. Jose María Arguedas. Todas las Sangres, título de su novela.

LA EXPANSIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL DE LA DEVOCIÓN

Fernando de Trazegnies

1. Esta historia puede ser leída con más detalle en el libro de Fernando de Trazegnies titulado "Testigo presencial", Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, Lima, Lima, 2013, p. 270.

EL MURAL Y SU ESTELA ICONOGRÁFICA

Luis Eduardo Wuffarden

1. Sobre la problemática religiosa en torno a este tipo de imágenes véase Freedberg, 1989: 139-141 y Belting, 2009: 74-81.
2. Schenone, 2008: 367 y 441-442.
3. Freedberg, 1992: 153.
4. Río, 2008: 197-218.
5. Pacheco, 1649. Sobre la frustrada agremiación de los pintores de Lima véase Harth-Terré y Márquez Abanto, 1963: 143 y 175; Siracusano, 2005: 131-139 y Wuffarden, 2014.
6. Acerca de las campañas de extirpación de idolatrías, véase Duviols, 1977.
7. San Cristóbal, 1985.
8. Así lo consigna Felipe Colmenares Fernández de Córdova en su reseña histórica del culto, con motivo de la inauguración del Santuario definitivo de las Nazarenas. Véase Colmenares 1771: 6-7.
9. Relación de Antuñano, fol. 18v-19.
10. Colmenares, 1771: 7-9.
11. Relación de Antuñano fol. 26.
12. Sobre las repercusiones de la canonización de Rosa en la sociedad virreinal, véase Mujica, 1995 y Mujica, 2001.
13. Vargas Ugarte, 1984: 29-32.
14. Relación de Antuñano, fol. 30; Vargas Ugarte, 1984: 3; Lohmann, 1964: 89.
15. Relación de Antuñano, fol. 24v-25.

16. Sobre la trayectoria de estos notables arquitectos limeños, véase San Cristóbal, 1995 y San Cristóbal, 2000. Se sabe, además, que Escobar fue junto con Pedro Fernández de Valdés uno de los alarifes encargados de tasar por segunda vez, el 8 de junio de 1686 el solar donde se encontraba la imagen denominada entonces "Cristo de la pared", comprado por Sebastián de Antuñano a su propietario anterior, Diego Tebes Manrique de Lara. San Cristóbal 1995: 86.
17. Este relato piadoso del P. Castillo es recogido por Harth-terré y Marquez Abanto 1957: 376.
18. Vargas Ugarte 1984: 30-32; véase también Vásquez Noboa 1868: 6-7.
19. Relación de Antuñano, fol. 25v-26.
20. Relación de Antuñano, fol. 40v.
21. Vargas Ugarte 1968: 300-301.
22. Véase, por ejemplo, Rostworowski 1992. Sobre la representación del sol y la luna en la escena del Calvario, puede consultarse Schenone 1998: 290.
23. Vargas Ugarte 1968; Estabridis 2002.
24. Para datos biográficos de Nolasco, véanse Günter 1983, introducción y Estabridis 2002.
25. San Cristóbal 1992.
26. Ramos Sosa y Bogdanovich (eds.) 2016: 112-113.
27. Vargas Ugarte 1956 II: 215-219.
28. Llano Zapata 1863. Sobre la iconografía de la Virgen de la Nube, véanse Vargas Ugarte 1956 II: 56-58; y Schenone 2008: 457.
29. Schenone, op. cit. loc cit.
30. Colmenares 1771.
31. Archivo de las nazarenas. Memorias económicas de antiguas prioras, tomo 7, fols. 81 y 88.
32. El caso más interesante es la representación del retablo del señor de Huamantanga, fechada en 1827. Véase Vargas Ugarte 1968: 389-390.
33. *Piadosa hermandad del Señor Crucificado del Rímac y su nueva organización con algo de historia*. Lima, Imp. E.A. Martínez, 1923; véase también Portal 1924: 235.
34. Banchemo 1972: 246.
35. Portal 1924: 332-234; véase también Wuffarden 1997.
36. Discípulo de Teófilo Castillo en su taller de la Quinta Heren, Jáuregui figura en la primera exposición organizada por Castillo y presentada en los salones de la Casa Courret en 1906; también integró la muestra del Círculo Artístico en 1919.
37. Sin duda la colocación más completa e importante de estas estampas es guardada en el archivo del monasterio de las Nazarenas.

RESTAURACIÓN DE LAS IMÁGENES

Liliana Cañesa

1. Raúl Banchemo, en su libro *Historia del mural de Pachamamilla* (Consejo Directivo del Monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas, Lima, 1995), apunta que fue en 1956, por iniciativa del mayordomo de la Hermandad Julio García

Pancorvo y con la autorización de la priora del monasterio Madre Teresa del Niño Jesús.

2. Archivos antiguos, tomo 44, 1. Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Sebastián Antuñano, fol 1-1v.
3. Archivos antiguos, tomo 44, 1. Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Sebastián Antuñano, fol 1v.
4. Archivos antiguos, tomo 44, 1. Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Sebastián Antuñano, fol 4v.
5. Archivos antiguos, tomo 44, 1. Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Sebastián Antuñano, fol 3v. 4v.
6. Archivos antiguos, tomo 44, 1. Relación del prodigioso suceso del Señor de los Milagros, Sebastián Antuñano, fol 4v-5.
7. Vásquez de Novoa, Pedro. *Compendio histórico de la prodigiosa imagen del Santo Cristo de los Milagros*. Manuscrito fechado el 19 de junio de 1766. Imprenta de Don José María Concha, Lima, 1866.
8. Pelissoni, Francisco y Pigazzini, Luigui informe técnico, 1955.
9. *Ibíd.*

HISTORIA Y ARQUITECTURA DEL CONJUNTO

José Antonio Vallarino Vinatea

1. Cfr. Archivos Antiguos tomo 1, Autos de fundación, Monasterio Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, fol 1.
2. Relación del Prodigioso Suceso del Señor de los Milagros, fol 1.
3. Fuentes Atnasio Manuel, Estadística General de Lima, Lima 1858, 453.
4. Libro de Sebastian de Antuñano, relación de la historia de la imagen, fol 17v.
5. Tomo 1, 16. Historia del Santo Cristo de los Milagros, Se encuentra en los archivos del Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, fol 7.
6. Vargas Ugarte, Historia del Santo Cristo, 16.
7. Libro de Sebastián de Antuñano, Relación de la historia de la imagen. Ubicado en los archivos del Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, 19.
8. Colmenares 1771, 9.
9. Tomo 1, 16. Historia del Santo Cristo de los Milagros, Se encuentra en los archivos del Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, fol 5v.
10. Vargas Ugarte, Historia del Santo Cristo, 29.
11. Sebastián de Antuñano, Relación de la historia de la imagen, Ubicado en los archivos del Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, cfr. fol. 45 - fol 73.
12. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, nº 2.
13. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, nº 1.
14. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, nº 2.
15. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, nº 3.
16. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, nº 4, primera edición 1983 – Lima Perú.
17. En estos planos de la ciudad es posible reconocer un atrio, aunque de proporciones alargadas

respecto a la iglesia de hoy, con una fachada e ingreso que dan al jirón Huancavelica, y que se encuentra bastante alejado de la esquina con la avenida Tacna.

18. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 8.
19. Las calles circundantes son designadas como Plazoleta de las Nazarenas (lo que hoy es la avenida Tacna), Nazarenas y Chicherías (cuarta y tercera cuerdas del jirón Huancavelica), Enfermería de San Agustín y Ranchería (cuarta y tercera cuerdas de la avenida de la Emancipación).
20. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 9.
21. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 10.
22. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 11.
23. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 12.
24. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 15.
25. Gunther Juan, Planos de Lima 1613 – 1983, n° 16.
26. Informe del Cabildo de Lima, remitido Su Majestad, el siguiente año de 1718.
27. “El sismo redujo al Monasterio a necesidad, pues le derribó gran parte de sus cercas y oficinas: le minoró sus rentas y puso en total ruina su Iglesia”. Colmenares, El día Deseado, p. 19.
28. Compendio Histórico del Santo Cristo de los Milagros o de las maravillas, Copiado del original.
29. El manuscrito del Compendio Histórico del Santo Cristo de los Milagros, hallado en los archivos del monasterio dice: la solemne función de poner la primera piedra, y en lo escabado de ella en un vaso de cristal con todas suerte de modendas de plata y oro, la Santma Cruz de Malta en una medalla, y una inscripción con las circunstancias del acto y épocas correspondientes...fué hecha por S.E. y revestido por medio pontifical su Ilma., ejecutó todas las ceremonias prevenidas por Nstra. Santa Madre Iglesia: asistieron muchos caballeros, títulos, mayorazgos, oficiales miliares y otros nobles, que con innumerable pueblo se presetaron en el sitio, organizando un cuerpo el mas lucido y agradable en la hermosa variedad de sus objetos”
30. El hecho de que la sacristía, por entonces en uso, se ubicara directamente encima del pequeño panteón, indujo a pensar que no era la que formaba parte del conjunto arquitectónico ejecutado en 1771, sino que había sido construida tiempo después, probablemente en la época republicana, junto con otras dependencias del Monasterio.
31. Si bien el templo permaneció abierto, tiempo después debió ser cerrado para proceder a su restauración. Con el fin de no alterar las festividades del mes de octubre se construyó una capilla provisional que daba hacia la avenida Tacna, en terrenos del Monasterio, la misma que fue demolida en 1966, cuando se construyó el edificio de oficinas Astoria, en la esquina de dicha vía con la avenida de la Emancipación.
32. Muchos de los edificios de Lima de esa época tienen este tipo de acabado, incluyendo el Palacio de Gobierno y el Arzobispado de Lima.
33. El proyecto contemplaba que, el nuevo Santuario, ocuparía prácticamente todo el frente sobre la Avenida Tacna, haciendo que el muro con la Imagen del Señor quedara casi en el cen-

tro bajo un baldaquino. El proyecto efectuado por el Arquitecto Emilio Harth-Terré, en estilo Neo-colonial tratando de mantener los ejes estilísticos del templo existente no prosperó, seguramente dado el presupuesto que demandaba, puesto que ocuparía una parte importante de los terrenos del Monasterio.

34. Ante todo, había que privilegiar su capacidad de resistencia y que sus tonalidades concordaran con el cromatismo del Santuario restaurado. Asimismo, se optó por un diseño que remitiera a la trama original, aunque sin tratar de imitarla. El piso original había estado constituido por piezas de arcilla prensada, algunas de ellas esmaltadas en color blanco, y debió de haberse deteriorado al poco tiempo de haber sido instalado, dada su escasa resistencia a la abrasión. Ulteriormente, luego de la renovación, se pudo identificar sucesivos pisos de loseta veneciana con diversos patrones y colores.
35. Se modificó el sistema de giro, basado en un mástil de madera que remataba en una capucha de bronce en punta, la misma que se apoyaba sobre un dado de hierro fundido. Este sistema ya estaba completamente desvencijado y fue suplido por un eje de acero tubular inserto en el bastidor de cada hoja de madera y que reposa sobre una chumacera de billas enterrada. También se cambió el sistema de picaportes inferiores.
36. Este plan culminó en 1959, con la demolición de parte de la iglesia de Santa Rosa.
37. El nuevo edificio es de estilo republicano, aunque ha sido construido íntegramente con ladrillo y revocado con enlucido de cemento. No tiene pintura y las molduras y balaustres, que originalmente eran de madera, son ahora de cemento y arena.
38. Esta solución fue aceptada por el Instituto Nacional de Cultura gracias a la resuelta intervención del arquitecto José García Bryce.
39. La reja es de hierro forjado, pero solo pudo completarse una parte del diseño original, que era algo más elaborado, ante la imposibilidad de ejecutar los detalles de mayor complejidad. Las dificultades que surgieron obligaron a que el fabricante hiciera el extremo superior de las puntas de remate con aluminio pintado y no con hierro fundido, como estaba especificado. En cualquier caso, hoy la reja parece un complemento natural del Santuario, pues le sirve de marco y delimita un espacio que funciona como antesala del templo.
40. Esta efigie es un diez por ciento más grande que la original y fue realizada por José Peceros Durán y sus colaboradores, quienes trabajaron durante casi nueve meses con teselas (mosaicos), que provenían en su mayoría de desechos de piezas de cerámica y mayólica de las empresas fabricantes de Lima. Solo las piezas doradas fueron fabricadas ex profeso.
41. Las características de su estructura y del suelo que, como ya se ha comentado, tiene un relleno de desmonte de tres metros de profundidad
42. Después, cuando se excavó el sótano para el almacén de alimentos, bajo el comedor para niños situado en la esquina del jirón Chancay y la avenida de la Emancipación, se encontró el

mismo perfil de suelo, lo que permite deducir la orientación de la acequia, que es de este a oeste. Este canal debía de pasar a unos diez metros del emplazamiento actual de la imagen, frente a ella y probablemente muy cerca de su posición original.

43. Este edificio sería diseñado y rediseñado varias veces por quien escribe estas líneas, lo que se explica porque las dimensiones del terreno asignado iban cambiando a medida que se adquirían inmuebles contiguos al Monasterio.

EL TESORO ARTÍSTICO DE LAS NAZARENAS: PINTURA Y ESCULTURA

Luis Eduardo Wuffarden

1. Sobre esta edificación puede consultarse Colmenares, 1771; Mariátegui Oliva 1949 y García Bryce 1988.
2. Archivo del monasterio de Nazarenas. Carta del cardenal Juan Landázuri Ricketts. Lima. 25 de agosto de 1962.
3. La cédula fue descubierta en 2001, durante los trabajos de restauración a cargo de Hugo Flores. Véase Ramos Sosa, 2004: 155 y 169, n. 82.
4. Estabridis, 1999
5. Vargas Ugarte, 1995: 55-57.
6. Portal 1924: 224-232.
7. Barash 1999: 82.
8. Véase Barriga 2010.
9. Una obra de José Cortés existente en Lima es la escena de *La muerte de San José*, en el convento franciscano de la Tercera Orden. Igualmente se le atribuye una serie de la vida de la Virgen en el Museo de los Descalzos. Véase: Sáiz 2002.
10. Estabridis, 1999: 174.

LA FIESTA DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS EN EL ARTE

Luis Eduardo Wuffarden

1. Fuentes, 1867: 111-120.
2. Municipalidad Metropolitana de Lima 2007.
3. Fuentes 1867: 117.
4. Véase Bernales (coord.) 1989: 58-59.
5. Majluf 2001 y Majluf 2008.
6. Fuentes, 1867: 118.
7. José Alcántara La Torre. “El manjar de la Semana”. *Varietades* No. 451, Lima, 21 de octubre de 1916.
8. Pedro Challe, “La semana cómica”, *Varietades*, N° 243, Lima, 26 de octubre de 1912, p. 1295.
9. *Varietades*, Lima, 24 de octubre de 1914.
10. *Ibíd.*
11. Mariátegui 1914 y Mariátegui 1917.
12. Mariátegui, 1917.
13. Majluf y Wuffarden 2013.
14. Vargas Ugarte 1949.
15. Véase Wuffarden 2010.
16. Sobre la trayectoria de este artista en el Perú, véase Wuffarden, 2006. La obra referida se reproduce en la p. 37.
17. Domínguez, 1999.

MÚSICA PARA EL SEÑOR DE LOS MILAGROS

Armando Sánchez Málaga

1. Con esta expresión nos referimos a los conjuntos más o menos numerosos de ejecutantes de instrumentos de viento y percusión, que tocan en los actos cívicos y militares, en lugar de las agrupaciones pequeñas compuestas por instrumentistas y algún cantante que interpretan música popular.
2. R. Stevenson, 1959, pp. 46 y ss.
3. Ver R. Stevenson, 1959 y A. Sánchez Málaga, 2011.
4. Traducción solicitada por el autor de este artículo al doctor Josafat Roel Pineda en 1975.
5. Se denomina cofradía a los ambientes construidos al lado de un santuario o capilla, donde los devotos suelen reunirse. Ver R. P. González, 1908, p. 9.
6. Puede consultarse G. Baker, 2008.
7. R. P. González, 1908, pp. 10-11.
8. R. P. González, 1908, pp. 13-14.
9. Ver el libro de la Hermandad del Señor de los Milagros, 2011.
10. En Internet se encuentra una destacada grabación de este tema a cargo de Julie Freundt, acompañada por el Coro de Cantoras del Señor de los Milagros de Nazarenas y un conjunto integrado por guitarras e instrumentos de percusión.
11. Hay una versión de esta obra en Internet (<https://www.youtube.com/watch?v=yVuX1mSgszk>).
12. Tomado del aviso publicado por el diario *El Comercio* días antes del estreno del ballet.
13. *Ibid.*
14. El profesor Octavio Santa Cruz Urquieta nos ha revelado que socabón (así, con 'b' labial) es el nombre con que en el Perú se designa el canto de las décimas glosadas, al igual que el toque ejecutado en la guitarra como melopea de dicho canto. Es decir, socabón es la línea melódica de nuestra décima cantada y acompañada con su típica armonización en la guitarra.
15. Informe del maestro Manuel Alva.
16. El canto "a capella" es aquel que se interpreta a voces solas sin acompañamiento.

LA MESA MORADA

Raúl Vargas Vega

1. Acosta, 1590: p. 270.
2. Zapata, 2006.
3. Romero, 1988.
4. Sobre la presencia morisca en la conquista, véase Vega 1991.
5. Hinostroza, 1999.
6. Hinostroza, op. cit.

ARTE PICTÓRICO Y ESCULTÓRICO

Ricardo Estabridis Cárdenas

1. Documento en el archivo de Pedro Vázquez de Noboa 1766.
2. Acevedo 2004.
3. Josefa de la Providencia: "Relación del origen y Fundación del Monasterio del Señor Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Lima".
4. Documentos de la Madre Antonia. Expediente Nro.4.1 fol. II.
5. Vargas Ugarte 1984:38.
6. Colmenares: 1771.
7. Estabridis 2004:29.
8. Estabridis, 2011:29.
9. Estabridis 2003:144.
10. Vargas U. 1984:92.
11. Estabridis 2002:112, 168, 243.
12. Josefa de la Providencia: "Relación del origen y Fundación del Monasterio del Señor Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Lima". Cap. XXIV.
13. Teresa de Jesús: 1994 cap. 29 v. 13.
14. Lavalle 1891:45, García de la Concepción 1723:84 Lib. II. Cap. XVI, Bernales 1972:215.
15. Vargas U. 1984:111.
16. Juan, Cap. XX, v.27.
17. Navarrete 1998:205.
18. Estabridis 2009:57.
19. Fajardo de Rueda 2014: 109 y ss., PESCCA 1428/A.
20. Gonzales Blanco 1934: T.2. p.249.
21. Gonzales Blanco 1934: T.2. p.58.
22. Schenone 1992: 260. Para ejemplos en Europa ver a Réau (Réau 2000:289).
23. Maquívar 2006:183.
24. Straton 2011 y Mariazza 2010:209.
25. Stastny 1969, Núñez Ureta 1975:70, Ugarte Eléspuru 1983.
26. Núñez Ureta 1975:73.
27. Ugarte 1983:11.
28. Colmenares 1771.
29. Estabridis 2002:128.
30. Kennedy 2002:63.
31. Documento en el archivo conventual.
32. Vargas Ugarte 1984:112.
33. Bayly 1980:9, Majluf y Wuffarden 1998.
34. Núñez 1992:173.

35. Pope-Hennessy 1989: 90,148.

36. Ramos Sosa 2010:322.

37. J.G. Navarro 1985:185.

38. Ramos Sosa 2010:331.

39. Mujica 2008:85y ss.

40. Schenone 1998:114.

41. Núñez de Salas 1993:40.

42. Núñez de Salas 1993:43.

43. Mariazza 2010:197.

44. Schenone 1992:632.

45. Estabridis 1991:186.

VESTIDOS PARA EL ALTAR:

LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS DEL MUSEO SEÑOR DE LOS MILAGROS

Emma Patricia Victorio Cánovas

1. En el siglo XVI, el Papa Pío V confirmó cinco colores en su reforma de las rúbricas del Misal Romano: blanco, rojo, verde y negro, y añadió el morado, considerado afín al negro. Se puede notar la ausencia de azul, porque era una variante del morado; y del amarillo, que se confundía con el verde. Tiempo después se incluyó el rosa y finalmente el azul, concedido para España para la fiesta de la Inmaculada Concepción y en las misas votivas de la misma (ERC V, 1953: 1077). Así quedó definido un color determinado para la vestimenta eclesiástica que debía ser usada por el ministro, en relación al calendario litúrgico, con el propósito de ayudar a los fieles a entender el misterio que se celebra en la misa. El brocado de oro, por su sentido de riqueza y solemnidad, podía reemplazar a los otros colores con excepción del negro y el morado, mientras que el brocado de plata y el lamé podían sustituir al blanco y al azul celeste.
2. La cruz latina encuadrada presenta el tramo vertical inferior de mayor dimensión que los otros tres y un cuadrángulo en la zona de la intersección.
3. Sánchez Ortiz 1990: 90 y Schenone 1992: 808.
4. Sánchez Ortiz, 2000: 91.
5. Tela que se caracteriza por crear el efecto visual de marcas de agua estampadas a presión con cilindros grabados.
6. Cenefa bordada.
7. Los lienzos litúrgicos son piezas de altar que se usan durante la celebración eucarística.
8. Réau, 2000: 3, 100.
9. Réau, 2000: 99.
10. El lamé es un tejido brillante que combina hilos de seda con hilos muy delgados de oro o plata, los hilos metálicos solo pasan por el derecho y no por el revés.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO BASURTO, Sara.
2004 *La loza de la tierra, cerámica vidriada en el Perú*. Lima. Universidad Ricardo Palma. ICPNA.
- ACOSTA, Joseph.
1590 *Historia natural y moral de las indias*. Sevilla: Juan de León.
- ÁGREDA PINO, Ana María.
2011 "Indumentaria religiosa". En: *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*. (17): 107-128. Recuperado el 07/03/2016 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4855758>
- AHLGREN, Gillian T. W.
1996 *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- ANELLO OLIVA, Giovanni S. J.
1998 *Historia del Reino y Provincias del Perú*. Edición, prólogo y notas de Carlos M. Gálvez Peña. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1998, p.160-161.
- ANÓNIMO.
1922 *Reseña histórica de la imagen del Señor de los Milagros y de la construcción de las andas de plata en que se venera. Publicada con motivo de su bendición solemne el 15 de octubre de 1922*, Lima.
- ANTIGÜEDADES JUDÍAS.
ARENAL, Electa and SCHLAU Stacey.
2010 *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. University of New Mexico Press, Albuquerque, pp. 291-331. Se dedica un capítulo completo a Antonia Lucía del Espíritu Santo y las "Apóstolas del Perú".
- ARENAS FERNÁNDEZ, José.
1996 *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Editorial Ariel, S.A.
- ARGUEDAS, Jose María.
1964 *Todas las Sangres*. Editorial Losada (Buenos Aires).
- ARMACANQUI-TIPACTI, Elia J.
1999 *Sor Manuela de Santa Ana: Una teresiana peruana*. Cuadernos para la evangelización en América Latina; 21. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco.
- BALDINI, Umberto.
1978 *Teoría de la Restauración Vol. 1*. Editorial Nardini.
- BALDINI, Umberto.
1981 *Teoría de la Restauración Vol. 2*. Editorial Nardini.
- BANCHERO CASTELLANO, Raúl.
1972 *Lima y el mural de Pachacamilla*. Lima: Aldo Raúl Arias Montesinos.
1976 *La verdadera historia del Señor de los Milagros*, Lima.
1984 *El Cristo de Pachacamilla*, Lima.
1992 *Historia del Mural de Pachacamilla*, Lima.
1995 Raúl Bancho Castellano, *Historia del Mural de Pachacamilla*. Consejo Directivo del Monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas. Lima.
- BAKER, Geoffrey.
2008 *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Duke University Press, Durham.
- BARASH, Moshe.
1966 *Teorías del arte, de Platón a Winckelmann*. Alianza editorial, Madrid.
- BARASH.
1999 *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal.
- BARBERO ENCINAS, Juan Carlos.
1998 *Técnicas de consolidación en pintura mural*. Ediciones Polifemo.
- BARRIGA CALLE, Irma.
2010 *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Instituto Riva-Agüero – Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- BARROS CONTI, César.
"Juicio Civil a nuestro Señor de los Milagros". Jurisprudencia Civil y Procesal Civil. Jurisprudencia Ejecutoriada. Copia en el Archivo del Monasterio.
- BAYLY, Jaime E.
1980 "Introducción a la talla popular en piedra de Huamanga". En: *Arte Popular. Serie Arte y Tesoros del Perú*. Lima. BCP.
- BELTING, Hans.
2009 *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la historia del arte*. Madrid: Akal.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge.
1972 *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano – Americanos de Sevilla.
1989 *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Beato papa PABLO VI.
1965 *Encíclica Mysterium Fidei*.

- Beato papa PABLO VI.
1965 *Exhortación Apostólica Evangelii nuntiandi*.
BENEDICTO XVI.
2012 *Carta apostólica Porta Fidei*.
BENEDICTO XVI.
2005 *Carta Encíclica Deus caritas est*.
BENEDICTO XVI.
2007 *Discurso en la sesión inaugural de los trabajos de la V Conferencia General del Episcopado Latinoamericano y del Caribe*. 13 de abril.
- BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio.
2010 "El Señor de los Milagros, rostro de un pueblo: El protagonismo de la Hermandad de las Nazarenas de Lima". En FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, ed., *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/8-IX-2010*, San Lorenzo del Escorial, 2, 1025-1052.
- BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio.
2011 "Fundación del monasterio de las Carmelitas Nazarenas de Lima Perú". En FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, ed., *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre* San Lorenzo del Escorial, 2, 1086-1207.
- BILINKOFF, Jodi.
1989 *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a Sixteenth-Century City*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- BOWSER, Frederick.
1977 *El esclavo africano en el Perú colonial*, México.
- BRANDI, Cesare.
1992 *Teoría de la Restauración*. Alianza Editorial.
- CALVO, Ana.
1997 *Conservación y Restauración*. Ediciones del Serbal.
- CALVO, Ana.
2002 *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal.
- Catholic.net.
2016 *El significado de la casulla*. Recuperado el 03/04/2016 de <http://www.es.catholic.net/op/articulos/58244/el-significado-de-la-casulla.html>
- CHALLE, Pedro.
1912 "La semana cómica". En: *Varietades*, N° 243, Lima, 26 de octubre.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT.
1995 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- CHICHARRO, Dámaso.
1982 *Teresa de Jesús, Libro de la Vida*, Madrid, Cátedra, pp. 65-93.
- CHUMAP LUCÍA, Aurelio y GARCÍA-RENDUELES, S.J. Manuel.
1979 *Duik Múun, Universo mítico de los aguarunas*, CAAAP, Lima.
- CIATTINI, Alexandra.
2007 "La procesión del Señor de Pachacamilla en Roma: la construcción de relaciones político-culturales entre los inmigrantes peruanos, el Estado italiano y el Vaticano", en: *Revista de Antropología*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, vol. 5, N° 5, pp. 243-250.
- CONCILIO VATICANO II.
1965 *Constitución sobre la divina revelación*.
- 1987 Condecoración del Congreso de la República del Perú. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- 1982 Condecoración de la Corte Suprema del Perú. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- 2007 Condecoración del Ejército Peruano. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- 2006 Condecoración de la Fuerza Aérea del Perú. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- 2005 Condecoración de la Marina de Guerra del Perú. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- 2015 Condecoración del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros "Cancillería impuso condecoración a la imagen del Señor de los Milagros"
<http://www.rree.gob.pe/Noticias/Paginas/NP-122-15.aspx>
- CONFERENCIA EPISCOPAL PERUANA.
2005 *Glosario. Vocabulario de términos religiosos y eclesásticos para periodistas*. Recuperado el 03/04/2016 de http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep_documentos/Glosario_terminos_religiosos_eclasticos_para_periodistas.pdf
- CONFERENCIA EPISCOPAL.
2014 Mensaje a las Comunidades Peruanas en el Exterior - Octubre. "El Señor de los Milagros: alegría de los migrantes". Recuperado en: http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep_prensa/archivo_2014/desarrolloinformacion_311014.htm
- CONSTABLE, Giles.
1982 "Attitudes Toward Self-Inflicted Sufferings in the Middle Ages". The Ninth Stephen J. Brademas, Sr. Lecture. Hellenic College Press, Brookline, Massachusetts, pp. 5.28.
- CORRADO, Maltese (Coord).
2003 *Las técnicas Artísticas*. Ediciones Cátedra, 12ava edición.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel.
1986 *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- DE ACOSTA, José.
1590 *Historia Natural y Moral de las Indias* (Sevilla; Libro 5to, cap. 3) .
- DE DIEZ CANSECO ROSTWOROWSKI, María.
1992 *Pachacámac y El Señor de los Milagros*. IEP ediciones.
- DE LA CRUZ, Anthony.
1984 *Cofradías negras en el Perú colonial*. Lima.
- DE LA PROVIDENCIA, Josefa.
1793 *Relación del origen y fundación del Monasterio del Señor San Joaquín de Religiosas Nazarenas Carmelitas Descalzas de esta Ciudad de Lima contenida en algunos apuntes de la vida y virtudes de la Venerable Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo fundadora del Instituto nazareno*, Lima. Tomado de: <https://archive.org/stream/relaciondelorg00jose#page/56/mode/2up>
- DE MENDIBURU, Manuel.
1932 Antuñano, el Capitán D. Sebastián, en: *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, tomo 2.
- 1933 Antuñano, Fernández de Córdoba, D. María, en *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, tomo 5.
- 1933 «Antuñano, De Maldonado y Verdugo, Da Antonia Lucía, en *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, tomo 7.
- DE BUENDÍA, Joseph
1693 *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico padre Francisco del Castillo*. Madrid: Por Antonio Román.
- DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio.
2001 *Breve historia del negro del Perú*, Lima.
- DE ELISO, Gerónimo S.J.
1731 "Sermón vespertino, con ocasión de un grande terremoto, en que padeció mucho la Ciudad de Lima: descubierto el Santísimo Sacramento" en *Sermones Varios*. Obra póstuma del padre de la Compañía de Jesús, en la Provincia de Lima, Reyno del Perú, que da luz su fiel amigo D. Diego Portales y Meneses. Madrid: En la Imprenta Real, pp. 114-133.
- DEL HOYO, José.
1875, "Relación sumaria de la causa de Ángela Carranza y demás reos, que salieron en el Auto de la Fe celebrado en la ciudad de Lima, Corte del Perú, a 20 de diciembre de 1694", en Manuel de Odriozola, *Documentos Literarios del Perú*. Tomo VII, Lima.
- DE LOAYZA, fray Pedro.
1617- Confesor de santa Rosa en el *Proceso original de la vida, sanctidad, muerte y milagros de la Bendicta Soror Rosa de Santa María del Habito de tercera de la Religion de S. Domingo, criolla desta Ciudad de los Reyes [...]*, fol. 227. Convento de Santa Rosa de las Monjas, Lima.
- DELLA CORTE, A. y GATTI, G. M.
1949 *Diccionario de la música*. Ricordi, Buenos Aires.
- DEL RÍO BARREDO, María José.
2008 "Imágenes callejeras y rituales públicos en el Madrid del siglo XVII". En: VVAA. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 197-218.
- DE SALAZAR, Juan Joseph.
1733 *Vida del V. P. Alonso Messía de la Compañía de Jesús, fervoroso Misionero y Director de Almas en la Ciudad de Lima*. Lima: en la Imprenta nueva de la Calle de S. Marcelo.
- DE SORIA, Fr. Domingo.
1833 *Portento de la Gracia, Vida admirable y heroicas virtudes del Serafín en el Amor Divino, Esclarecido con el Don de Profecías el Venerable Siervo de Dios Fr. Francisco Camacho*. Madrid: Imprenta de D. Comas Jordán, 1833.
- DÍAZ MARTOS, Arturo.
1977 *El Expertizaje de los Cuadros*, Arte restaur. Madrid.
- DOMÍNGUEZ, Carlos "Chino".
1999 *Los peruanos*. Lima: América Leasing Ediciones.

- DURKHEIM, Émil.
2012 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, México.
- DUVIOLS, Pierre.
1977 *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México: UNAM.
- “El Señor de los Milagros y la Bendición del Papa”.
2005 Recuperado en, <http://www.deperu.com/abc/senor-de-los-milagros/3999/el-senor-de-los-milagros-y-la-bendicion-del-papa>
- Emisión de estampillas.
1999 <http://vidaenfilatelia.blogspot.pe/2010/09/senor-de-los-milagros.html>
- Emisión de estampillas en USA.
Estampillas y documento original en el Museo del Señor de los Milagros.
- Enciclopedia de la Religión Católica.
1951- Tomos I a VII. Barcelona: Dalmau y Jover
1956 S. A. Ediciones.
- Entrevista al profesor Manuel León Alva.
2016 Compositor y director de la Banda Nazarena.
- Entrevista a la señora Ana Donayre.
2016 Jefa de la Junta Directiva del Coro de las Nazarenas.
- Entrevista al guitarrista y profesor universitario Octavio Santa Cruz.
2016 sobrino de Nicomedes Santa Cruz, quien también, proporcionó ejemplos musicales del sobabón transcritos por él y melografiados para su impresión.
- ESPEZÚA ECHEVARRÍA, Elizabeth.
2004 Práctica y vida religiosa de los cargadores del Señor de los Milagros. Tesina, Lima.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo.
1991 “La Escultura en Trujillo”. En: *Escultura en el Perú*. Lima. BCP. Ausonia.
1999 “La escultura en Trujillo”. En: Jorge Bernales Ballesteros (coord.) *La escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1999, pp. 135-189.
2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima. Fondo Editorial de la UNMSM. BCP.
2003 “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”. En *El Barroco Peruano* 2. Lima. BCP. Ausonia.
2004 “Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII”. En: *ILLAPA*. Año 1 Nro. 1. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Lima. URP.
2009 “Pedro Pablo Rubens y sus grabadores”. En: *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima. Editores Cécile Michaud y José Torres Della Pina.
2011 “La cultura emblemática jesuita en una Casa de Ejercicios Espirituales para señoras limeñas”. En: *Mana tukukuq ILLAPA*. Año 8 Nro. 8. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Lima. URP.
- ESTATUTO DE LA HERMANDAD.
- ESTENSSORO, Juan Carlos.
1989 *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Editorial Colmillito Blanco, Lima.
- FAJARDO DE RUEDA, Martha.
2014 “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. En: *HISTORELo*. Revista de Historia Regional y local. Vol.6, Nro.11. Bogotá.
- FERRER, Eulalio.
1999 *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNANDEZ DE CÓRDOVA COLMENARES, Don Felipe.
1771 *El Día Deseado*. Impresa en Lima: En la oficina de la calle San Jacinto.
- FILLION LOUIS, Claude.
2006 *Los milagros de Jesucristo. El enigma explicado desde la perspectiva racional y la mirada religiosa*. Barcelona.
- FITZMEYER, Joseph A.
1998 *Catecismo cristológico*. Respuestas del Nuevo Testamento, Salamanca.
- FREEDBERG, David.
1992 *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Antanasio Manuel.
1858 Estadística general de Lima.
1866 *Lima, Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Librería Firmin Didot.
- GARCÍA BRYCE, José.
1988 “Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat”, *Documentos de Arquitectura y Urbanismo* (DAU), año III, volumen 1, n° 4, Lima, agosto, pp. 12-29.
- GARCÍA DE LA CONCEPCIÓN, José.
1723 *Historia Bethlemítica: Vida Exemplar y admirable del venerable siervo de Dios y Padre Pedro de San Joseph Betancur. Fundador de este regular Instituto de Bethlemitas en las Indias Occidentales*. Sevilla. Imprenta de Juan de la Puente.
- GARCÍA-RENDUELES, S.J., Manuel (recopilador y coordinador).
1996 “Yaunchuk...”. *Universo mítico de los Huambisas Kanus (río Santiago), Perú*, Centro Amazónico y Antropológico de Aplicación Práctica, Lima.
- GJURINOVIC CANEVARO, Pedro.
2015 *Antología del Señor los Milagros*. Impreso & Formas – Granthon Hermanos.
- GÓMEZ ACUÑA, Luis.
1994 “Las cofradías de negros en Lima (S. XVIII). Estado de la cuestión y análisis de caso” en *Páginas* Vol. XIX. 129, Octubre, pp. 33-34.
- GÓMEZ, María Luisa.
2000 *La Restauración*. Ediciones Cátedra, S.A.
- GONZÁLES BLANCO, Edmundo (Traducción, introducción, crítica y notas)
1934 *Los Evangelios Apócrifos*. 3 tomos. Madrid. Imprenta Sáez Hermanos.
- GONZÁLES JÁUREGUI, Yobani.
2014 “Los negros y la Iglesia en Lima durante el siglo XVII” en *Anais do XIX Encontro Regional de Historia*.
- GONZÁLEZ, R. P.
1908 *Reseña histórica del Señor de los Milagros cuya imagen prodigiosamente conservada se venera en el templo de las Nazarenas de Lima*. Imp. Comercial de H. La Rosa & Co., Lima.
- Grabación en cassette de obras del maestro Luis Pacheco de Céspedes (colección de la profesora de ballet Elsa León Iglesias).
- GUAMÁN PALOMINO, Luis.
Prostitución, mendicidad y delincuencia en Lima ocupada por los Chilenos [http://1.bp.blogspot.com/_FwEcom5s/TFTGJWUgl/AAAAAAAAAGPQ/tKOIdK05rDg/s1600/Tapada+destapada.jpg]
- GÜNTHER DOERING, Juan.
1983 Planos de Lima, 1613 -1983, Municipalidad metropolitana de Lima, diciembre, Petropéru.
- HAËNKE, Tadeo.
1901 *Descripción del Perú*. Lima, p. 33.
- HANSEN, Fray Leonardo.
1929 *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, Patrona del Nuevo Mundo*. Edit. El Santísimo Rosario, Vergara.
- HART – TERRÉ, Emilio y Alberto, MARQUEZ ABANTO.
1957 “Las Bellas Artes en el Virreynato del Perú en el siglo XVII. Historia de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados y costo de su fábrica”, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXI, entrega II, Lima, julio-diciembre.
1963 *Pinturas y pintores en Lima Virreynal*. Separata de la revista del Archivo Nacional del Perú, tomo XXVII, entregas I y II, editada por Gil, Lima.
- HARTH-TERRÉ, E., y J. CAMPOS.
1968 «Padres Carmelitas cuidaron la imagen nazarena en 1687», *El Comercio*, 18 de octubre.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle.
2005 *La religión, hilo de memoria*, Herder, Barcelona.
- Información suministrada por el señor Juan Carlos Chávez, periodista peruano, de *The Tampa Tribune*, en Tampa, Estados Unidos.
- Informe Técnico elaborado por el Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Informe Técnico del Señor de los Milagros (lienzo) – Taller del Museo Pedro de Osma.
- Informe Técnico de la Virgen de la Nube (lienzo) – Taller del Museo Pedro de Osma.
- Informe Técnico del Señor de los Milagros (mural) – Taller del Museo Pedro de Osma.
- J.L. IDÍGORAS.
1991 *San Juan de la Cruz y la Mística popular*, en Revista Teológica Limense XXV 2.
- JIMÉNEZ MEDINA, Luis Arturo.
2013 “El culto al Señor de las Maravillas, una expresión de la religiosidad popular de tipo urbano en la ciudad de Puebla”, en: *Cuicuilco*, N° 57, mayo-agosto.
- KENNEDY, Alexandra
2002 “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la interrupción ilustrada (siglos XVII y XVIII)”. En: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Alexandra Kennedy, editora. Madrid. NEREA.
- KLAIBER, Jeffrey y IRARRÁZVAL, Diego.
1998 El Señor de los Milagros: devoción y liberación. Cep Octubre.
- LAGER, José.
1894 *El Señor de los Milagros*, Buenos Aires.
- LATOURELLE, René.
1979 *Teología de la revelación*, Salamanca.

- LAVALLE, J.A DE.
1891 *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532 – 1824)*. Lima. Edit por Domingo de Vivero en Librería Clásica y Científica.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Enrique.
1972 *Santa Teresa de Jesús y la inquisición española*. Instituto Francisco Suárez, Madrid.
- LLANO ZAPATA, Eusebio.
1748 *Observación diaria, crítica histórica meteorológica*. Lima.
1863 “Observación Diaria Crítico-Histórico-Meteorológico, contiene todo lo acontecido en Lima desde el 1 de marzo de 1747 hasta el 28 del mismo”. En: Odriozola, Manuel. *Terremotos. Colección de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado*. Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro.
- Ley que Declara al Señor de los Milagros como Patrono del Perú, tomado de: <http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29602.pdf>
- Ley que Declara al Señor de los Milagros como Símbolo de Religiosidad y Sentimiento Popular no Viola Libertad Religiosa, tomado de: <http://www.dialogoconlajurisprudencia.com/boletines-dialogo/ar-boletin/Jurisprudencia12052014.pdf>
- LOHMANN VILLENA, Guillermo.
1964 *Las defensas militares de Lima y Callao*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- MACARRON MIGUEL, Ana María.
1995 *Historia de la Conservación y Restauración*. Editorial Tecnos, S.A.
- MAJLUF, Natalia.
2001 “Convención y descripción: Francisco Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano”, *Hueso Húmero* 39, Lima.
2008 “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”. En: Natalia Majluf y Marcus B. Burke. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso- The Hispanic Society of America.
- MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo.
1998 *La piedra de Huamanga, lo sagrado y lo profano*. Lima. Museo de Arte de Lima. Auzonia.
2013 *Sabogal*. Lima: MALI-Banco de Crédito del Perú.
- MAQUIVAR, María del Consuelo.
2006 *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México. CONACULTURA. INAH.
- MARIAZZA FOY, Jaime.
2010 “Presencia del Arte Quiteño en Lima en el siglo XVIII”. En: *Arte Quiteño más allá de Quito*. Quito. FONSA.
- MARIÁTEGUI, José Carlos.
1914 (pseudónimo Juan Croniqueur), “La procesión tradicional”, *La Prensa*, Lima, 20 de octubre.
1917 “La procesión tradicional”, *El Tiempo*, Lima, 12 de abril.
- MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo.
1949 *Nazarenas y el Señor de los Milagros*. Lima, Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco.
1968 “Santa Teresa y el Linaje”, en: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Hombres, hechos e ideas. Alfaguara, Madrid, Barcelona.
- MARTOS, ANA.
2008 *Papisas y teólogas. Mujeres que gobernarón el Reino de Dios en la tierra*, Ediciones Nowtilus, Madrid.
- MATTEINI, Mauro – MOLES, Arcangelo.
2001 *Ciencia y Restauración*. Editorial Nerea S.A.
- MAYER, Ralph.
1985 *Materiales y Técnicas del Arte*. Gráficas EMA, España. Primera edición española.
- MELION, Walter S.
2003 “The Art of Vision in Jerome Nadal’s Adnotations Et Meditations In Evangelia” en *Annotations and Meditations on the Gospels*. Vol I. The Infancy Narratives. Jerome Nadal, S.J. Translated and Edited by Frederick A. Hommann, S.J. Saint Joseph’s University Press, Philadelphia.
- MOLANUS, Jean.
1594 *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusos*. Lovaina.
- MUJICA PINILLA, Ramón.
1995 “El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América” en Santa Rosa de Lima y su tiempo. Coordinador José Flores Aráoz. Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima.
2002 “El arte y los sermones” en *El Barroco Peruano*. Coordinador R. Mujica Pinilla. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
2016 “El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco virreinal” en, *La Imagen Transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Fondo de Cultura Económica-Instituto Francés de Estudios Andinos.
2008 “Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas”. En: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*. Lima. Universidad Ricardo Palma. ICPNA.
- MUGABURU, Joseph y Francisco de.
1918 *Diario de Lima (1640-1694)*, Lima, San Martín, 2 t.
- MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA.
2007 *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores. Colección Ricardo Palma*. Lima: MML.
2015 Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros
- NAVARETE PRIETO, Benito.
1998 *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.
- NAVARRO, José Gabriel.
2006 *La escultura en Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito. Trama Edit.
- NAVAS E, Juan de Dios Pbro.
1926 *Guapulo y su Santuario 1581-1926*. Ed. Imprenta del Clero. Quito Ecuador.
- Novena dedicada a esta “Divina Imagen” de Copacabana.
1735 Benedicto XIV le concedió indulgencias y jubileos.
- NUÑEZ DE SALAS, Antonieta.
1993 “La Virgen Alada”. En: *Magna Mater. El sincretismo Hispanoamericano en algunas imágenes marianas*. Museo de Bellas Artes. Caracas. Banco de los trabajadores de Venezuela.
- NUÑEZ REBAZA, Lucy.
1992 “Talla en piedra”. En: *Artesanía Peruana. Orígenes y Evolución*. Lima. Edit. Allpa.
- NUÑEZ URETA, Teodoro.
1975 *Pintura Contemporánea. Primera parte 1820 – 1920*. Lima, BCP.
- OLMEDO, J. M.
1835 *Devota rogativa a la Divina Misericordia contra los temblores de tierra, azote con que castiga la Justicia Divina a la ciudad de Lima, consagrada al Milagro en los crucificados o Santo Cristo de los Milagros*, Lima.
- Oración del Misal Romano.
Orden del Sol.
1931 - Condecoración y documento original en 1986 el Museo del Señor de los Milagros.
- Orden Militar de Ayacucho
2016 Condecoración y documento original en el Museo del Señor de los Milagros, en: https://www.mindef.gob.pe/informacion/documentos/RS%20062_2016.pdf
- PACHECO, Francisco.
1649 *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, Simón Faxardo.
- PAPA FRANCISCO.
2013 *Audiencia general*, 12 de junio.
2016 *El nombre de Dios es misericordia*. Una conversación con Andrea Tornielli, Planeta.
“La oración valiente y humilde del corazón logra milagros, dice el Papa”. <https://www.aciprensa.com/noticias/la-oracion-valiente-y-humilde-del-corazon-logra-milagros-dice-el-papa-76454/>
- PELESSONI, Francesco y PIGAZZINI, Luigi.
1955 *Informe técnico realizado por los Italianos*. Archivo del Monasterio.
- PELUSO, GIAN CORRADO (coordinador).
2005 *El rostro de un pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros*, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima.
- PÉREZ – MALLAINA BUENO, Pablo Emilio.
2001 *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Sevilla.
- PINI, Francesco.
2005 *El rostro de un pueblo, estudios sobre el Señor de los Milagros*, Lima.
- Plazaola, Juan S. I.
1965 “Los Utensilios Litúrgicos”. En: *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Editorial Católica.
- POPE-HENNESSY, John.
1989 *La Escultura Italiana en el Renacimiento*. Madrid. NEREA.
- PORTAL, Frédéric.
2005 “El simbolismo de los colores”. En *la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. Sophia Perennis.
- PORTAL, Ismael.
1924 *Lima religiosa*. Lima: Imprenta Gil.

- 1985 "El Señor de los Milagros y el Monasterio de Nazarenas" en *El Señor de los Milagros. Signo e Imagen*. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Publicación del instituto de investigación de arte Peruano y Americano, 1949.
- Quinta conferencia General del Episcopado latinoamericano y del Episcopado y del Caribe, Aparecida. Documento Final*, 2008.
- RAMOS SOSA, Rafael.
- 2010 "De Malinas a Lima: un largo viaje para un niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino: a propósito de nuevas obras en el Perú". En: *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Actas del Coloquio Internacional. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario 1606- 2006. Sevilla. Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla.
- 2004 "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera". En: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 113-169. (ed.) 2016.
- RAYGADA, Carlos.
- 1963 "Guía musical del Perú". En: *Fénix*, Nº 13, Lima, pp. 1-95.
- RÉAU, Louis.
- 1997- *Iconografía del arte cristiano*. 2 tomos, 5 volúmenes, e Introducción General. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 2000 *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1 Vol.2. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- REPETTO BETES, José Luis
- 1999 *Limosnero y Apóstol, Vida del Venerable Francisco Camacho*. Secretariado Latinoamericano para la Renovación, Santafé de Bogotá.
- Reportaje de América Televisión.
- La procesión del Señor de los Milagros en las calles de Nueva York.
- RIGHETTI, Mario.
- 1955 *Historia de la Liturgia. Introducción general. Año Litúrgico. El Breviario*. Tomo: I. Madrid: Editorial Católica.
- ROCA ALCÁZAR, Fernando.
- 1998 "Lettre du Mexique". En: *Christus*, Nº 177, enero.
- ROMERO, Fernando.
- 1988 *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque: afronegrismo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- ROSSI, José.
- 1791 "Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales". *Mercurio Peruano*, 16 de junio.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María.
- 1992 *Pachacámac y el Señor de los Temblores. Una trayectoria milenaria*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 2003 Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes. En: *Journal de la Société des Américanistes*.
- R.P. MOTOVELLE, Julio María.
- Historia de los Santuarios celebres de la Virgen en América y Ecuador*.
- SÁIZ DIEZ, Félix.
- 2002 *Museo del Convento de los Descalzos*. Lima, Convento de los Descalzos.
- SÁNCHEZ MÁLAGA, Armando.
- 2011 *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia.
- 1995 «De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador». Unpublished Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura-Restauración. Recuperado el 10/04/2010 de <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/1/AH1005201.pdf>
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia.
- 2000 "El color en la liturgia. (Funciones, usos y simbolismo)". En: *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*. (14-15): 87-91.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Susy.
- 2002 "Un Cristo moreno "conquista" Lima: los arquitectos de la fama pública del Señor de los Milagros (1651-1771)" en *Etnicidad y Discriminación Racial en la Historia del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, Lima.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio.
- 1985 "Capillas en Lima con pinturas murales", *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 8, Lima.
- 1992 *Lima: Estudios de la arquitectura virreinal*. Lima, Epígrafe.
- 1995 *Manuel de Escobar*. Lima: Editorial BRASA.
- 1996 *Fray Diego Maroto, alarife de Lima, 1617-1696*. Lima: Epígrafe Editores.
- SAN JUAN DE LA CRUZ.
- Cántico Espiritual*, obras completas.
- Dichos de Luz y amor*, obras completas.
- Subida al Monte Carmelo*, obras completas.
- SANTA CRUZ, Nicomedes.
- 1982 *La décima en el Perú*, IEP, Lima.
- SANTA CRUZ, Nicomedes.
- 2004 *Obras completas I. Poesía (1949-1989)*, Libros en Red, Montevideo.
- SEIBOLD, Jorge.
- 2005 "Los lenguajes de la mística popular". En *Stromata*, Año LXI, Nº 34, Julio diciembre.
- SCHENONE, Héctor H.
- 1992 *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- 1992 *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vol. I y II. Buenos Aires. Fundación Tarea.
- 1998 *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires. Fundación Tarea.
- 2008 *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: EDUCA.
- SCHOLES, Percy A.
- 1984 *Diccionario Oxford de la música*, Edhasa, Barcelona.
- SEÑOR DE LOS MILAGROS.
- Declaración de Patrimonio Cultural de la Nación, Resolución Directoral 735-2005-INC/OAJ.
- 18 de octubre "Día del Señor de los Milagros" en New York, USA. Documento original en el Archivo del Monasterio.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina.
- 2006 "Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moder-
- na". En: *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*.
- SIRACUSANO, Gabriela.
- 2005 "Para copiar las 'buenas pinturas'. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima". En: *Mannerismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina y Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra.
- SOR MARÍA DE JESÚS DE AGREDA
- 1992 *Mística Ciudad de Dios, Vida de María*. Texto conforme al autógrafo original. Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, OFM. Madrid.
- STASTNY, Francisco.
- 1969 "Francisco Laso, pintor moderno". En: *Catálogo Exposición Conmemorativa Francisco Laso I Centenario (1869 - 1969)*. Lima. Museo de Arte. Patronato de las Artes.
- STEVENSON, Robert.
- 1959 *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Pan American Union, Washington D. C.
- STOUT, George.
- 1960 *Restauración y Conservación de Pinturas*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid. XXIV láminas, 33 gráficos.
- STRATON, Suzanne.
- 2011 *El Arte de la Pintura en Quito Colonial*. Philadelphia. Saint Joseph's University Press.
- TERESA DE JESÚS, Santa
- 1994 *Santa Teresa Obras Completas. Libro de la Vida*. Sétima edición Burgos. Editorial Monte Carmelo.
- TORRACA, Giorgio.
- 1981 *Solubilidad y disolventes en los problemas de conservación ICCROM*. Primera Edición.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel.
- 1983 "Francisco Laso. Una conciencia contra la Injusticia". En catálogo Exposición del Banco Industrial del Perú en Tacna.
- UNZUETA ECHEVARRÍA, Antonio.
- 1992 *La Orden del Carmen en la evangelización del Perú* Biblioteca Carmelitano-Teresiana del Perú, tomo X, Ediciones El Carmen, Victoria.
- ÚZQUIZA RUÍZ, Teodoro.
- 2012 *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar.
- VAN DEUSEN, Nancy.
- 2012 *Las Almas del Purgatorio: El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Edición e introducción de, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 40-53.
- VARGAS, Eduardo.
- 1990 "El culto al Señor de los Milagros, Producción y Reproducción, ideología y Política". En: *Cuadernos de sociología*.
- VARGAS UGARTE, Rubén, S.J.
- 1949 *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, Lima. Editorial Lumen,
- 1956 *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Madrid: Talleres gráficos Jura, 2 vols.
- 1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa.

- 1984 *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, Lima. Variedades, Lima, 24 de octubre de 1914.
- VARIOS.
- 1949 a. *Boletín del Conservatorio Nacional de Música*, octubre-diciembre, 1948; julio-setiembre.
- 1954 b. *Diccionario de la música Labor*, Editorial Labor, Barcelona.
- 2011 c. *Hermanidad del Señor de los Milagros. 360 años. Fidelidad, caridad y sacrificio por Cristo y su Iglesia. 1651-2011*, K & K Editores Internacionales S. A. C., Lima.
- VEGA, Juan José.
- 1991 *Los españoles y los demás conquistadores del imperio incaico*. Lima: Universidad La Cantuta.
- VELAZQUEZ CASTRO, Marcel.
- 2013 *La Mirada de los Gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1893)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú
- VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia.
- 2013 "Consideraciones en torno al estudio de los ornamentos litúrgicos desde la historia del arte". En: *Revista Teológica Limense*. Lima: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. XLVII (3).
- 2015 *Seda y oro para la gloria de Dios. Los ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima*. Lima: Conferencia Episcopal Peruana, Comisión Episcopal de Liturgia del Perú y Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- VIGIL, Francisco De Paula.
- 1863 *Los Jesuitas*. Tomo I, Lima, 1863.
- VILLARQUIDE, Ana.
- 2004 *La pintura en tela, tomo I y II*. Editorial Nerea S.A.
- WALKER, Charles.
- 2008 *Shaky Colonialism. The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its long aftermath*. Duke University Press, Durham & London.
- WARD, Philip.
- 1986 *La Conservación del Patrimonio: Carrera contra el reloj*. The Getty Conservation Institute, USA.
- WEBER Alison.
- 1990 *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p.37.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo.
- 1997 "Platería republicana y contemporánea". En: *Plata y plateros del Perú*. Lima: Patronato Plata del Perú.
- 2006 *Herskovitz. Muestra antológica 1947-2006*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, p. 37.
- 2010 "El Señor de los Milagros". En: *Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. Camilo Blas*. Lima: MALL.
- 2014 "Pintura en el virreinato del Perú". En: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso-Fomento Cultural BANAMEX, pp. 245-4.
- ZAPATA ACHA, Sergio.
- 2006 *Diccionario de gastronomía peruana tradicional*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2006.

DISCOGRAFÍA

Señor de los Milagros, disco compacto editado sin indicar el nombre de los compositores, intérpretes y demás créditos. Contiene los siguientes himnos, canciones y marchas procesionales:

- "Himno al Señor de los Milagros"
- "Señor de los Milagros Nº 16"
- "Señor de los Milagros Nº 17"
- "La patética"
- "El mártir del Gólgota"
- "En tu día"
- "Padre mío"
- "La nostalgia del Señor"
- "Ave María"
- "Cómo no creer en Dios"
- "Al Señor de los Milagros Nº 2"
- "Los diez mandamientos" (de Antony Montoya)

"Himno al Señor de los Milagros" (llamado por error "Al Señor de Luren"), de Constantino Freyre Aramburú, director y fundador de la Banda de Música de la Escuela de la Guardia Civil.

Grabación del arreglo de Antonio Carmona Barroso interpretado por la Banda Nazarena.

"Al Señor de los Milagros" (1927), marcha regular Nº 16 de Constantino Freyre Aramburú.

"Al Cristo de Pachacamilla" (1960), marcha procesional de Lázaro Ortiz Guevara interpretada por la Banda de la Guardia Republicana.

"Al Señor de los Milagros", marcha regular interpretada por Los Auténticos del Callao.

Archivo General de la Nación

Archivo General de la Nación. Notario Alejandro de Cueto. Número 198, Fols 138-138v.

DE NARBASTA, Jacinto.

1709 *Poder para testar de la Madre Antonia del Espíritu Santo en favor de Sebastián de Antuñaño*, AGN (Perú), *Sección Escribanos, protocolo 773, Jacinto de Narbasta*, pp. 471-473.

Recibo y Carta de pago.

1709 «La Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo a Sebastián de Antuñaño 15 de agosto», En *Poder para testar de la Madre Antonia del Espíritu Santo en favor de Sebastián de Antuñaño*, AGN (Perú), *Sección Escribanos, protocolo 773, Jacinto de Narbasta, 1709*.

Certificado notarial de defunción de la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo.

Archivos del padre Vargas Ugarte, Rubén. Ubicados en la universidad Antonio Ruiz de Montoya

[Razón puntual de alhajas y ornamentos entregados al Monasterio de Nazarenas]. Copia de razón de alhajas y ornamentos que fueron aplicadas al Monasterio de las Nazarenas. Incluye: copia de decreto de aplicación acordado por Manuel de Amat y Juniet, Virrey del Perú, y Antonio de Elexpuru, Arzobispo de Lima. Lima, 1770-feb-08. 2f.

Carta del Conde de Lemos sobre Monasterio de Carmelitas Descalzas]. Carta de Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, Virrey del Perú; a la Reina; para informarle sobre la dedicación de las religiosas del Monasterio de Carmelitas Descalzas; y el

afán de muchas personas por pertenecer a dicha congregación; tanto que piden se funde otro Monasterio en Lima. Lima, 1672-may-31. 2f.

[Resolución del Cabildo de Lima sobre celebración del Señor de los Milagros]. Testimonio de Resolución que dio el Cabildo de Lima; en la que se obliga a celebrar la fiesta del Señor de los Milagros y atender su culto; dotándole de una Misa Cantada. Pide se instituya el día catorce de setiembre; para celebrar el día del Señor de los Milagros; así como se aplica a su favor un pedregal; ubicado al pie del Cerro San Cristóbal, para usarlo como huerta. Lima, 1715-set-21 / 1718-oct-29. 2f.

[Aplicación de terreno al Monasterio de las Nazarenas]. Testimonio de autos seguidos por Josefa de la Encarnación, Priora del Monasterio de las Nazarenas de Lima, para que el cabildo secular le entregue constancia del voto y juramento que hizo la ciudad de celebrar una fiesta al Santo Cristo de los Milagros y de la donación que se hizo de un terreno denominado "el pedregal" al pie del cerro San Cristóbal. Lima, 1784-abr-24. 4f.

Solicitud del Cabildo de Lima a Su Majestad]. Copia de carta del Cabildo de Lima, dirigida al Rey de España; para pedirle que apruebe y confirme la aplicación que ha hecho la Junta de Temporalidades de alhajas que fueron de los jesuitas; a favor de la Iglesia de las Nazarenas y del Culto al Señor de los Milagros de Lima. Lima, 1786-mar-16 España. Lima, 1713-nov-30. 2f.

Otros archivos

Archivo Arzobispal, *Causa Limana acerca de la beatificación y canonización del venerable siervo de Dios Francisco Camacho, religioso de la orden de San Juan de Dios*. Testimonio No. LXX.

Archivo Arzobispal de Lima.

1682 *Causa sobre la mayordomía de la capilla del señor de los milagros*, Papeles importantes. Leg. 15, exp. 25.

ARCHIVO ECLESIASTICO DE DERIO (Bilbao).

1640- *Libro de bautizos de la parroquia de San Severino de Valmaseda*, fol. 123v.

ARCHIVO HISTÓRICO MILITAR.

1897 Partituras de José Sabas Libornio.

ARCHIVO DE LA MUNICIPALIDAD

METROPOLITANA DE LIMA.

1715 Copia notarial de la época que se encuentra en el Archivo del Monasterio.

ARCHIVO VATICANO, Roma. Lettere di Vescovi,

Tomo 65, fol. 268.

1678- En una misiva del 4 de setiembre de 1679 el clérigo secular Melchor

1681 de Liñán y Cisneros (1629-1708), virrey del Perú describe un cuadro desolador de los conventos limeños. Caso distinto era el del Carmen, Las Descalzas y el Prado donde reinaba la práctica sólida de la virtud.

POLICÍA NACIONAL DEL PERÚ.

Dirección de Comunicación e Imagen PNP, División de Servicios Musicales.

Fotografías y recortes periodísticos proporcionados por Salomé Freyre (hija del maestro Constantino Freyre Aramburú).

Archivo Histórico de las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas

ANÓNIMO

Historia del linaje de Antuñano, Anexo 8, Don Sebastián de Antuñano.

Autos de fundación del Monasterio de Religiosas Nazarenas de la ciudad de Lima. Tomo 1, 1.

Bula del Papa Benedicto XIII

1727 Aprobación del Instituto Nazareno, erigiendo el Beaterio en Monasterio de Clausura: Tomo 1, 1.

Cartas e informes

1844 sobre el intento de fundación de una cofradía. Tomo 2.

Carta del arzobispo de Lima del 6 de Marzo

1933 Se comunica a la priora del monasterio sobre el traslado de la imagen a fin de "implorar la misericordia divina a favor de nuestra patria". Tomo 10.

Carta del cardenal Juan Landázuri Ricketts. Lima. 25 de agosto de 1962

Carta manuscrita del nombramiento de mayordomo para sacar la procesión del santísimo Cristo de los Milagros. Tomo 2, 19.

Carta manuscrita del monasterio al Arzobispo de Lima, proponiendo a don Melchor Lepiani como mayordomo encargado de la procesión del Señor de los Milagros. Tomo 2, 30

Cartas oficiales sobre la exhumación de los restos de Antuñano.

1956 En *anexo 8, Don Sebastián de Antuñano.*

COLMENARES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Felipe.

1771 *El día deseado. Relación de la solemnidad con la que se estrenó la iglesia del Santo Cristo de los Milagros Patrón jurado de esta ciudad contra los temblores de que es amenazada. Titular del monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas del Señor san Joachin con una breve noticia del*

origen y progresos de la soberana efigie, y la oración panegírica que se dixo en la dedicación de su templo fabricado con la protección y limosnas del Excmo. Señor Dn Manuel y Junient, caballero de la Orden de San Juan, del Consejo de S. M. Teniente General de sus Reales Exércitos, Gentilhomme de su Real Cámara con entrada, Virrey, Gobernados y Capitán de estos Reynos del Perú y Chile, &c., Lima.

Copia del expediente promovido por don Domingo Argumanis sobre la cofradía del Señor de los Milagros.

Expediente y bulas originales para la fundación del monasterio. Tomo 1, 1.

DE ANTUÑANO Y RIBAS, Sebastián.

Pertenece a Sebastián de Antuñano cinco cuadernos en que se lee de letra propia y asuntos del Señor Antuñano con el de la historia del señor de los Milagros, y quince cuadernos de mayores y menores tamaños todos referentes a la madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, ACDN, Anexo 8, Don Sebastián de Antuñano

Escritura de donación del sitio del Santo Cristo de los Milagros de una cuadra en cuadro, más el pedazo de la calle Pachacamilla. Tres documentos que acreditan el derecho que tenía a estos sitios Sebastián de Antuñano. Tomo 1, 2.

Escritura en que nuestro cofundador Sebastian de Antuñano entrega el sitio del Santuario y Monasterio a M. Antonia Lucía del Espíritu Santo para que cuide de la devoción al Señor de los Milagros. Tomo 3, 3.

Flores sacerdotales a la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, en el III centenario de su nacimiento.

Inventario de las imágenes y de todo lo concerniente al culto en el santuario y Monasterio: 1761.

La santa fundadora del Monasterio de las Nazarenas. Libro de la Madre Antonia del Espíritu Santo, expediente nº 5, testimonio del. Memorias económicas de antiguas prioras, tomo 7.

1937 *Recibo de donación del escudo de Lima.*

Documento original - Archivo de la Municipalidad de Lima cuya copia está en el Monasterio.

1715 Misal carmelitano.

Oración Fúnebre en honor a la Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo.

Piadosa hermandad del Señor Crucificado del Rímac y su nueva reorganización con algo de historia. Lima. Imp. E. A. Martínez. 1923.

Planos antiguos del Monasterio.

Planos para armar el anda.

Recuerdo histórico del terremoto del Callao.

Relación de Milagros obrados por el Señor.

VÁSQUEZ DE NOVOA Y CARRASCO, Pedro.

1766 *Historia del Santo Cristo. Instrucción de la Ystoria del Señor de los Milagros y juramento de la ciudad de Lima, ACDN, Asuntos Internos, legajo A, tomo 1, 16. (Manuscrito del 19 de junio).*

[VÁSQUEZ DE NOVOA Y CARRASCO, Pedro].

1868 *Compendio histórico de la prodigiosa imagen del Santo Cristo de los milagros o de las maravillas, patrón jurado por la ciudad de Lima, capital del Perú, que se venera en la Iglesia del Observantísimo monasterio de religiosas nazarenas de San Joaquín y origen de donde tuvo posesión de su santuario Mandado imprimir por su síndico D. Juan Salazar y Ayala, Lima. Imp. de José María Concha.*

UN RELIGIOSO DE LA ORDEN DE PREDICADORES

1753 *Relación de la Prodigiosa imagen de el Santo Christo de los Milagros sacada del Archivo de el Observantísimo Monsterio de Religiosas Carmelitas Nazarenas de esta Ciudad de Lima.*

Página 328:

Estandarte bordado de la desaparecida hermandad femenina. Siglo XX. Museo Señor de los Milagros.

Página 346:

San José con el Niño. Anónimo novohispano. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Monasterio de Nazarenas.



REGISTRO DE AUTORES

Ramón Mujica Pinilla

Graduado en Antropología Histórica (1980) en el New College de Sarasota, Florida, se doctoró en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y miembro de número de la Academia Nacional de la Historia.

Se ha especializado en iconografía virreinal y en los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Entre otros libros, ha publicado *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América* (2001). Es coautor y coordinador de *El barroco peruano* (dos tomos, 2002 y 2003) y *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República peruana* (2006), volúmenes de la colección Arte y Tesoros del Perú. Fue director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2011 y 2016.

José Gutiérrez Senisse, O.C.D.

Religioso carmelita, cursó estudios de Filosofía y Teología en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, donde obtuvo un diploma en Filosofía y se graduó como bachiller en Teología. En 1999 obtuvo la licenciatura en la Facultad de Historia Eclesiástica de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma.

Ha cumplido funciones docentes en centros de enseñanza de la ciudad de Arequipa, como la Universidad Católica, la Universidad San Pablo y el Seminario Arquidiocesano. En 2014 se doctoró en la Facultad de Historia Eclesiástica y Bienes Culturales de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Asimismo, ha recibido y dictado cursos de formación en la orden de los padres Carmelitas Descalzos.

Jaime Mariazza Foy

Historiador del arte egresado del programa doctoral de Arte Peruano y Latinoamericano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona. Ha participado en diversos encuentros académicos en América y Europa, disertando sobre temas relacionados con el arte colonial peruano. Asimismo, ha sido jefe del área de Laboratorios de Conservación y Restauración del Instituto Nacional de Cultura. En la actualidad se desempeña como profesor principal en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y como jefe del Departamento de Conservación en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Es autor de numerosos artículos sobre arte virreinal peruano, publicados en revistas especializadas. Asimismo, ha escrito el libro *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII* (2013).

Pedro Hidalgo Díaz, Pbro.

Sacerdote diocesano ordenado en 1988. Se graduó como bachiller en Sagrada Teología en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. Estudios en la Escuela Superior de Liturgia, Madrid. Obtuvo la licenciatura canónica (maestría civil) en Sagrada Teología en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma y se doctoró con la calificación *summa cum laude* en ese centro de enseñanza, en la especialidad Dogmática.

A partir de 1990 es docente en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima, y, en 2006, alcanzó el rango de profesor principal. Dos años más tarde, fue elegido rector de esa casa de estudios.

Director Espiritual de la Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas. En el año 2008 fue nombrado experto por el papa Benedicto XVI en la XII Asamblea General del Sínodo de Obispos efectuada en Ciudad del Vaticano.

Entre sus libros figuran *El continente de mi esperanza. Juan Pablo II y la nueva evangelización de América* (Lima, 2011) y *Reflexiones sobre la Iglesia y el ministerio ordenado* (Lima, 2013). Junto con Robert J. Wozniak ha publicado *La Iglesia y sus desafíos en el umbral del nuevo siglo* (Lima, 2006).

Fernando Roca Alcázar, S.J.

Sacerdote jesuita, doctorado en Antropología Social por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Etnobotánico. Magíster en Teología por el Centro Sèvres (Universidad Jesuita) de París. Asimismo, estudió Ciencias Marítimas en la Escuela Naval del Perú. Miembro de número de la Academia Nacional de Ciencias del Perú y de la Sociedad Geográfica de Lima. Actualmente es profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú y director de la Maestría en Altos Estudios Amazónicos en la Escuela de Posgrado.

Durante largo tiempo trabajó en el Vicariato de Jaén, en el Alto Marañón. Es autor de varias publicaciones sobre temas de comunicación, ecología, botánica, etnobotánica, la Amazonía y el desarrollo sostenible. En 2009, como investigador, reportó para el Perú un nuevo género botánico, una población de palmeras *Parajubaea cocoides*, en Tabaconas, en la provincia de San Ignacio, en Cajamarca.

Ha sido coordinador y autor de tres capítulos del libro *La Amazonía, sílabas del agua, el hombre y la naturaleza*, publicado por el Banco de Crédito del Perú en 2015.

Ego García Boyer

Médico cirujano, graduado en la Universidad Nacional Federico Villareal. Asimismo, ha realizado estudios de Administración Hospitalaria, Alta Dirección y Gerencia, Auditoría Médica, Control de Gestión y Evaluación de los Servicios de Salud, Medicina Gerenciada, Gerencia de Recursos Humanos, Administración de Servicios de Salud, Gerencia Pública y Salud Pública.

Trabaja en la Seguridad Social desde mayo de 1988. Se ha desempeñado como médico asistente y jefe médico quirúrgico del Policlínico Chíncha de la Red Asistencial Rebagliati, director del Centro Médico Mala y director de la Clínica Geriátrica San Isidro Labrador.

En 1990 fue designado Patrón de Andas del Señor de los Milagros por las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, cargo que continúa ejerciendo en la actualidad.

María Rosa Álvarez Calderón Larco

Comunicadora y promotora cultural, con estudios en Ciencias de la Comunicación y Museología. Se ha desempeñado como consultora en las áreas comercial y editorial de diarios y revistas del Perú, México y Estados Unidos.

En la actualidad es Encargada de Comunicaciones del Museo del Señor de los Milagros y ha participado en el montaje del mismo, interviniendo en el desarrollo de los guiones histórico y museográfico. Está dedicada a la creación y producción de programas de televisión, sobre aspectos culturales del Perú. Actualmente organiza una institución dedicada a la defensa del patrimonio cultural de nuestro país.

Fernando de Trazegnies Granda

Abogado y escritor. Luego de realizar estudios en París, se doctoró en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctor Honoris Causa por la Universidad Ricardo Palma. Ha sido ministro de Relaciones Exteriores del Perú (1998-2000). Durante su gestión suscribió el Acuerdo Definitivo de Paz, Amistad y Límites con el Ecuador y el Acta de Ejecución del Tratado de 1929 con Chile.

Profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ha ejercido la docencia desde 1964. Fue decano de la Facultad de Derecho (1976-1987) y presidente del Fondo Editorial de esa casa de estudios (1977-2005). Enseñó en la Escuela de Derecho de la Universidad de Harvard, en calidad de *visiting scholar* (1971-1972).

Ha sido distinguido con el primer premio concedido por la Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente a la Investigación Jurídica y con el Premio Nacional Cosapi a la Innovación.

Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Testigo presencial. Los trabajos y los días en la búsqueda de la paz verdadera* (Lima, 2013) y *La responsabilidad extracontractual* (Lima, 2016), así como la colección de cuentos *Imágenes rotas* (Lima, 2007).

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Historiador y crítico de arte, estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha tenido a su cargo el Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal peruano del *Allgemeines Künstler Lexikon*, editado en Munich, Alemania. Actualmente es miembro del Instituto Riva-Agüero, del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y del Comité Académico del Museo de Arte de Lima.

Es autor o coautor de los libros *Pintura en Hispanoamérica* (Ediciones el Viso, Madrid 2013), *El arte de Torre Tagle* (Ministerio de relaciones Exteriores, Lima 2016); y *Pintura cuzqueña* (Museo de Arte de Lima-Banco de Crédito del Perú, Lima 2016).

Liliana Canessa Cavassa

Restauradora. Se formó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde estudió Historia del Arte. Obtuvo el grado de bachiller en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en 1979.

Profesora de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Escuela Académico-Profesional de Conservación y Restauración. Ha desarrollado proyectos de su especialidad en el convento de San Francisco de Lima (1979-1982) y en su taller particular. Asumió la jefatura del taller de conservación y restauración de pintura de caballete del Museo Pedro de Osma (1985-1998). También ha sido coordinadora de los proyectos de restauración del convento de San Agustín de Lima (1999-2004).

Responsable de las labores de restauración de la iglesia y el monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas, donde ha organizado el taller de restauración, además de realizar el inventario y catalogación de los bienes muebles. Actualmente es directora del Museo del Señor de los Milagros.

José Antonio Vallarino Vinatea

Arquitecto graduado en la Universidad Nacional de Ingeniería. Magíster en Administración por la Universidad del Pacífico. En 1992 obtuvo el Hexágono de Oro en la VIII Bienal de Arquitectura del Colegio de Arquitectos del Perú, así como el Premio Bienal Arquitectura de Quito (BAQ 92), por su proyecto de la Capilla de la Reconciliación, realizado en colaboración con Óscar Borasino. En 2008 mereció un segundo Hexágono de Oro, en la XIII Bienal de Arquitectura, por el proyecto Sede Ferreyros.

Es profesor asociado de la Universidad del Pacífico. También ha ejercido la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Nacional de Ingeniería, la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y la Universidad de Lima. En 2000, tras varios años de trabajo para empresas de construcción e ingeniería, fundó PROA 2, que presta servicios para la gestión integral de proyectos de edificación.

Como arquitecto se ha encargado principalmente de diseñar edificaciones comerciales, industriales y residenciales, además de asesorar a empresas promotoras de proyectos inmobiliarios.

Desde 1990 es Patrón de Andas del Señor de los Milagros de Nazarenas.

Armando Sánchez Málaga

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Hochschule für Musik en Munich, Alemania. Siguió la especialidad de dirección orquestal con los maestros Theodor Fuchs en Chile, Gotthold E. Lessing en Alemania e Igor Markevitch en Santiago de Compostela y Montecarlo.

Ha sido director del Conservatorio Nacional de Música, el Coro Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, Chile. Como compositor, obtuvo el premio 4 de Julio de la Universidad de Texas.

Es profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y director del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue nombrado profesor emérito del Conservatorio Nacional de Música, doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y director honorario de la Orquesta Sinfónica Nacional por el Ministerio de Cultura. El Ministerio de Educación le otorgó las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta. Entre sus publicaciones, sobresale el libro *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú* (Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2012).

Raúl Vargas Vega

Periodista y comunicador. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Educación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Siguió cursos de posgrado en la Universidad Central de Madrid.

Ha sido director de investigaciones educativas del Centro Regional para la Educación de Adultos de América Latina (Crefal) en Pátzcuaro, Michoacán, México (1979-1982). También se ha desempeñado como profesor e investigador de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres (1996-1998). Dirigió el diario *La República* entre 1986 y 1987. Al año siguiente se convirtió en editor de Política de la revista *Caretas*, donde permaneció hasta 1998. A partir de entonces asumió la dirección de Radio Programas del Perú (RPP), cargo que mantiene en la actualidad. Además de numerosos artículos, ensayos y libros de texto, ha volcado sus experiencias gastronómicas en los volúmenes *Arequipa, picantes y picanterías* (Backus, Lima, 2008) y *Memorias de un comensal* (Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, Lima, 2010).

Ricardo Estabridis Cárdenas

Doctor en Historia del Arte, con estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad de Sevilla y la UNED de Madrid. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Profesor principal de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde inició su carrera docente en 1986. En esa casa de estudios, ha sido director del Museo de Arte (1993-1999) y de la Escuela Académico-Profesional de Conservación y Restauración (2011-2013).

En 2014 realizó la curaduría de la exposición “Revalorando el patrimonio cultural” organizada por el Banco de Crédito del Perú. También fue coordinador y coautor del volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú titulado *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*.

Ha contribuido con varias publicaciones especializadas del país y el extranjero. Entre sus libros, destacan *Arte en el antiguo Perú* (1994) y *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)* (2002).

Emma Patricia Victorio Cánovas

Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano y candidata al doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesora asociada del Departamento Académico de Arte de esa casa de estudios y miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas.

Ha sido distinguida con el Premio al Mérito Científico en el Área de Humanidades que otorga el Vicerrectorado de Investigación de dicha universidad, por su labor como investigadora durante el año 2015.

Es conservadora del patrimonio cultural mueble, especializada en textiles. Fue becada por UNESCO/SECAB (Convenio Andrés Bello). Trabaja de manera independiente para diversas instituciones culturales públicas y privadas. Ha sido directora del Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2011-2016).

Entre sus publicaciones destaca el libro *Seda y oro para la gloria de Dios. Los ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima*, Conferencia Episcopal Peruana (Comisión Episcopal de Liturgia del Perú y Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima, 2015).

Página 352:
Sagrario limeño de madera tallada
y policromada, siglo XVIII. Altar mayor
de la iglesia de las Nazarenas.



CRÉDITOS

Título

*El Señor de los Milagros
historia, devoción e identidad*

Edición

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia -
Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Primera edición: diciembre de 2016

Comité Editorial

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

Coordinador

Fernando de Trazegnies

Diseño gráfico

Marianella Romero Guzmán

Asesoría Editorial

Pilar Marín

Corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

Revisión de archivos del Monasterio

Nazarenas y Compilación bibliográfica

Jesús Tupac Terbullino O.C.D.

Revisión de otros archivos documentales

y paleografía: Jimmy Martínez

Producción

Ausonia S.A.

Sandro Peroni

Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Henry Carrión: retoque fotográfico,

Darío Corihuamán, Leonidas Marín, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles, Ofelia Navarro

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

Fotografías

Daniel Giannoni Succar. pp. Carátula, VI-VII, VIII-X,
XI, XVI, XXIV, XXVIII-XIX, XXX, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14,
15, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30-31, 32, 33,
34,35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52,
59, 61, 64, 69 (21), 72, 73, 76, 77, 82, 86-87, 88, 92,
94, 95, 96, 99, 100, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 116,
118, 120-121, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
137, 138-139, 140, 141, 142, 145, 146, 148, 150-151,
152, 153, 168-169, 170, 173, 174, 177, 181, 182, 183,
188, 190 (20), 199 (33), 206-207, 216, 217, 218 (13),
220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242-243, 244,
246, 247, 252, 253, 254, 269, 270, 271, 272, 274, 275,
276, 277, 282 (14), 283 (18), 284-285, 286, 288, 289,
290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302,
303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326,
327, 328, 346, 352.

Michael Lohse. pp. IV-V, XII, XX, 51, 97, 99, 110, 111,
115, 136, 149, 150, 208, 268, 278.

Cesar Chiarella. p. XXIII.

Ramón Mujica Pinilla. pp. 2, 3, 10, 29.

Cortesía de Jaime Mariazza Foy. p. 6.

Biblioteca Nacional del Perú: pp. 25, 42, 43, 70, 78,
84, 85 (15), 178 (8), 179, 189, 190 (19), 214 (4).

Archivo BCP - Libro Santa Rosa de Lima y su
tiempo p.106 / Fernando Maldonado Roi: p. 22.

Archivo del Monasterio de Nazarenas Carmelitas
Descalzas: pp. 54, 55, 57 (9), 58, 65, 66, 67, 69 (19),
79 (10), 166, 191 (22), 202, 214, 215.

Carlos Carranza: p. 57.

Archivo Juan Gunther - Biblioteca Municipal de
Lima: pp. 62, 63 (14), 213.

Marianella Romero: pp. 63 (15), 106, 146, 147, 161,
260 (5).

María Rosa Álvarez Calderón: pp. 69 (20), 98, 102,
111, 112, 118, 123, 137, 150, 256.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología
e Historia del Perú / Colección de Retratos de
Virreyes: p. 74

Oronoz Fotógrafos: p. 75.

Luis Eduardo Wuffarden: pp. 79 (9), 248, 249.

Diario El Peruano: pp. 80-81, 83, 85 (16).

Andrea Espinar: pp. 90, 91, 99, 110, 118, 122, 123,
133, 136, 146, 185, 186, 187, 266-267.

Raúl Goyburu: pp. 97, 106, 110, 113, 118, 119, 225,
265 (14).

Alberto Phumpiu: pp. 104, 271.

Darío Corihuamán: pp. 107, 110, 114, 135, 262 (8),
279, 280 (10), 281 (12), 282 (13) (15), 283 (16) (17).

Kelwin Luna: pp. 110, 280 (9), 281 (11).

Javier Chávez-Ferrer Derteano - "Panorámicas 360":
pp. 125-128, 218 (14).

José Milla León / Mayordomo Hermandad de N.Y.
INC. USA: pp. 154, 158, 159.

Archivo BCP - Arequipa: p. 157.

Archivo BCP - Cusco: p. 157.

Cortesía de Agencia Uno Santiago, Chile: p. 160.

Lisbeth Gavilán: p. 161.

Julio Molina / Mayordomo Hermandad de Roma,
Italia: p. 162-163.

Leidy Yaya García: p. 164.

Manuel Hernández / Mayordomo Hermandad de
Montreal, Canadá: p. 165.

Museo de Arte de Lima, MALI: pp. 178 (9), 251.

Álvaro Sandoval: pp. 192, 194, 195 (4, 6, 7, 8), 196,
197, 198, 199 (32), 200, 202, 205.

Laboratorio Químico del área de Conservación y
Restauración del MNAHP / Ing. Enma Minaya: p.
195 (5, 9).

Escenas pintadas por Arturo Álvarez: p. 201.

Jorge Valdivia: pp. 201.

Javier Silva Meinel: p. 255.

Archivo BCP - Libro Cusco el lenguaje de la Fiesta
p.112 / Ruperto Márquez: p. 258.

David Vargas: pp. 259, 260 (6), 263, 264 (13), 265 (15).

Salomé Freire: 264 (12).





Bienvenido Señor de los...
Bendice nuestra comunidad...

TUPAC AMARU

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2016,
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA,
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU





